



HAL
open science

Vom Feindbild zum Fremdbild. Die gegenseitige Darstellung von BRD und DDR im Dokumentarfilm

Matthias Steinle

► **To cite this version:**

Matthias Steinle. Vom Feindbild zum Fremdbild. Die gegenseitige Darstellung von BRD und DDR im Dokumentarfilm: mit einem Vorwort von Marc Ferro. UVK, 18, 2003, CLOSE UP. Schriften aus dem Haus des Dokumentarfilms, Dieter Ertel; Kurt Stenzel; Wilhelm Reschl; Peter Zimmermann, 3-89669-421-9. hal-03724866

HAL Id: hal-03724866

<https://hal.science/hal-03724866>

Submitted on 15 Jul 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Matthias Steinle

Vom Feindbild zum Fremdbild

Die gegenseitige Darstellung
von BRD und DDR
im Dokumentarfilm



HAUS DES DOKUMENTARFILMS



UVK

Matthias Steinle

Vom Feindbild zum Fremdbild

**Zur gegenseitigen Darstellung
von BRD und DDR
in Dokumentarfilm und Reportage**

Mit einem Vorwort von Marc Ferro

Band 18 der Reihe:

CLOSE UP

Schriften aus dem Haus des Dokumentarfilms

Europäisches Medienforum, Stuttgart

Herausgegeben von

Dieter Ertel, Kurt Stenzel, Wilhelm Reschl und Peter Zimmermann

Diese Publikation wurde ermöglicht durch die freundliche Unterstützung des Landes Baden-Württemberg, des SWR und der anderen Mitglieder des Hauses des Dokumentarfilms. Ein besonderer Dank gilt auch der Unterstützung durch die DEFA-Stiftung.

Als Dissertation an der Philipps-Universität Marburg (Fachbereich Germanistik und Kunstwissenschaft) und an der Universität Sorbonne-Paris IV (Etudes Germaniques) im Rahmen einer Cotutelle 2002 angenommen.

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek
Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <<http://dnb.ddb.de>> abrufbar.

ISSN 1433-7673

ISBN 3-89669-421-9

© UVK Verlagsgesellschaft mbH, Konstanz 2003

Satz: Dieter Heise, Konstanz

Titelfot: © NATO, Brüssel

Umschlaggestaltung: Annette Maucher / Susanne Weiß, Konstanz

Druck: Legoprint, Lavis

UVK Verlagsgesellschaft mbH

Schützenstr. 24 D-78462 Konstanz

Tel.: 07531-9053-0 Fax: 07531-9053-98

www.uvk.de

Inhalt

Vorwort (Marc Ferro)	
Einleitung	
1. Doppelte Staatsgründung und Einheits-Rhetorik (1949 – 1955)	
1.1 Weichenstellung unter alliierter Besatzung	
1.2 US-amerikanische Deutschland-/Systembilder	
1.2.1 <i>Zwei Städte</i> (1949): »Die Geschichte zweier Weltanschauungen«	
1.3 Der ›Bonner Separatstaat‹ im DEFA-Dokumentarfilm	
1.3.1 <i>Der Weg nach oben</i> (1950): Aufstieg Ost – Stagnation West	
1.4 Abwesenheit der DDR im westdeutschen Dokumentar-/Kulturfilm	
1.4.1 <i>Deutscher Katholikentag 1952 Berlin</i> : Zwischen den Fronten	
1.5 Etablierte Feindbilder aus stalinisierter DEFA-Produktion	
1.5.1 <i>Die Sieben vom Rhein</i> (1954): Deutschland aus Arbeitersicht in DEFA-Optik	
1.6 Die DDR aus offizieller westdeutscher Sicht	
1.6.1 <i>Sowjetzone ohne Zensur</i> (1954): mit der Schmalfilmkamera im Feindesland	
2. Definitive Blockintegration (1955 – 1961)	
2.1 Zankapfel Berlin	
2.1.1 DEFA: Bilder aus der BRD als Seitenhieb und ›Sabogenten-Filme‹	
2.1.2 Westdeutsche ›Berlin-Filme‹	
2.2 DDR-Geschichtsbilder im ›historischen Kompilationsfilm‹	
2.2.1 <i>Du und mancher Kamerad</i> (1956): ›Poststalinistischer block-buster‹	
2.3 BMG-Produktionen: Zustandsschilderung aus einer militarisierten ›Zone‹	
2.3.1 <i>Bilder aus der Sowjetzone 1955/56</i> : Ruinen und endlose Umzüge	
2.3.2 <i>Die Armee der SED</i> (1957): Korrektur von SED-Selbstbildern	
2.3.3 <i>Die 1. Sommerspartakiade 1958</i> : Relativierte Bedrohung	
2.3.4 ›1. Mai-Filme‹: Kampftag der Arbeiterklasse in West- und Ost-Berlin	
2.4 DEFA-Methode <i>Archive sagen aus</i> über eine ›renazifizierte‹ BRD	
2.4.1 <i>Urlaub auf Sylt</i> (1957): Die BRD als täuschende Idylle	
2.4.2 <i>Unternehmen Teutonenschwert</i> (1958): »Come-back der Nazi-Verbrecher«	
2.4.3 <i>Ein Tagebuch für Anne Frank</i> (1959): Biedermänner und Bankstifter	

2.5	Das Fernsehen greift den historischen Diskurs auf	
2.5.1	<i>Hitler und Ulbricht: Fehlanzeige</i> (1959): Westdeutsche Totalitarismusgleichung	
2.5.2	Heynowski auf den Spuren der Thorndikes – DFF-Polemik	
2.5.3	<i>Mitteldeutsches Tagebuch</i> im ARD- und BMG-Programm	
2.5.4	Der innerdeutsche Fernsehkrieg wird offensiv	
2.6	Westdeutsche ›Zonengrenz-Filme‹	
2.6.1	<i>Zonengrenze</i> (1959): Straflager DDR	
2.6.2	<i>Wege ohne Ziel</i> (1960): ›Zonengrenz-Film-Spezialist‹ F.-J. Schreiber . . . 165	
3.	Eiszeit im Schatten der Mauer (1961 – 1965)	
3.1	Erste Empörung: Westdeutsche/-berliner Mauer-Anklage-Filme	
3.1.1	<i>Die Mauer</i> (1961): Matthias Walden über die »roten Nazis«	
3.1.2	<i>Die unmenschliche Mauer</i> (1961) in Wochenschauproduktionen	
3.1.3	Etablierung eines festen Motiv- und Themenkanons rund um die Mauer	
3.2	DDR-Mauer-Rechtfertigung und westdeutscher Widerspruch	
3.2.1	<i>Das Ganze halt!</i> (1961): Minimale Mauer-Legitimation	
3.2.2	<i>Schaut auf diese Stadt</i> (1962): Elaborierte Mauer-Legitimation	
3.2.3	<i>Schaut auf diese Stadt</i> (1962): SFB-Mauer-Legitimations-Delegitimation	
3.3	›Berlin-‹ und ›Mauer-Filme‹ im länger werdenden Schatten der Mauer	
3.3.1	Chronos – die Mauer als Firmen-Grundstein	
3.3.2	DDR weiter in der Defensive	
3.4	›Analyse-Filme‹ im westdeutschen Fernsehen	
3.4.1	Die ARD-Reihe <i>Diesseits und Jenseits der Zonengrenze</i>	
3.4.2	›Genosse-Filme‹ (1963/64): Analyse der bewaffneten DDR-Stützen	
3.4.3	<i>Diesseits und jenseits der Zonengrenze</i> : Neue Töne	
3.5	›Analyse-Filme‹ im DDR-Fernsehen	
3.5.1	<i>Brüder und Schwestern</i> (1963): Neudefinition westdeutscher Kampfbegriffe	
4.	Vom Kalten Krieg zur internationalen Entspannung (1965 – 1970)	
4.1	›Berlin-‹ und ›Zonengrenz-Filme‹: Einrichten im Schatten der Mauer	
4.1.1	›Berlin, eine schwierige Geliebte‹: Die Erinnerung im Westen wach halten	
4.1.2	<i>Die Grenze</i> (1966): DDR-Mauerlegitimation für Spätgeborene	
4.1.3	›Zonengrenz-Filme‹: Von der Anklage zum Ausflugsziel	

4.2	›Analyse-Filme‹: Die Darstellung des anderen Systems	
4.2.1	ARD-Reihe <i>Ost und West</i> : Neuer Titel, alte Methode, neue Fragen	
4.2.2	DFF: Abgrenzung durch ›Aufklärung‹ über den Westen.	
4.2.3	Die DDR-Berichterstattung des ZDF.	
4.3	Soziale Realität und Alltag im anderen deutschen Staat	
4.3.1	Wandel der westdeutschen Perspektive: Hertha Kludas und Chronos-Film	
4.3.2	<i>West-östlicher Alltag</i> : Direkter Vergleich im DDR-Fernsehen	
4.3.3	<i>Fremd auf unseren Straßen</i> (1969): DDR-Flüchtlinge in der BRD.	
4.4	Heynowski & Scheumann: Der Dokumentarist als Propagandist	
4.4.1	<i>O.K.</i> (1965): Die Bundesrepublik aus Rückkehrer-Perspektive	
4.4.2	Imperialismus, Neokolonialismus und der Kongo.	
4.4.3	<i>Wink vom Nachbarn</i> (1966): Zu Besuch beim Klassenfeind.	
4.4.4	Methode: Unerkannt beim Klassenfeind	
5.	Von der ›Aggression auf Filzlatzchen‹ zur friedlichen Koexistenz	
	(1970 – 1975)	
5.1	Die DDR aus westdeutscher Sicht	
5.1.1	<i>Potsdam heute</i> (1968): Rote Rosen jenseits der Polemik	
5.1.2	<i>Viel Neues für Frau Wenig</i> (1971): Verschlossener DDR-Alltag in Farbe	
5.1.3	<i>Ich bin ein Bürger der DDR</i> (1973): Die DDR wird ›rosig‹	
5.2	DDR-Antwort auf die ›Aggression auf Filzlatzchen‹	
5.2.1	<i>Todesursache Rauschgift</i> (1973): Die BRD bleibt grau	
5.2.2	DEFA: Minimalprogramm.	
5.2.3	<i>Ohne Arbeit</i> (1975): Topografie der Hoffnungslosigkeit.	
5.3	Unverdeckt im anderen deutschen Staat	
5.3.1	Die Filme von stern-tv: Ästhetik des Übergangs	
5.3.2	Sabine Katins fragt: <i>Was denkt der Bundesbürger über die DDR?</i> (1974)	
5.4	Korrespondentenaustausch.	
5.4.1	<i>Alltag in Weimar</i> (1975) dokumentiert von Dirk Sager, ZDF	
5.4.2	<i>Menschen in der DDR</i> (1975) beobachtet von Lothar Loewe, ARD.	
5.4.3	Korrespondenten werden zur festen Größe	
6.	Business as usual (1975 – 1989)	
6.1	Alltag und Landschaften im anderen deutschen Staat im Reihenformat	
6.1.	<i>Alltag im Westen</i> der Gruppe Katins nach ABC-Muster.	
6.1.2	Deutsch-deutsche Gegenüberstellung in der WDR-Reihe <i>Deutscher Alltag</i>	

6.1.3	Westdeutsche Landschafts- und Städteporträts aus der DDR
6.1.4	Westdeutsche Kultur/Landschaften aus ostdeutscher Perspektive
6.2	Analyse-Filme: Scharfe Töne Ende der Siebzigerjahre
6.2.1	Verschärfung Ost:	
	Der Zyklus <i>Die manipulierte Gesellschaft</i> (1977–1979)	
6.2.2	Verschärfung West: Flüchtlinge und ›Zonengrenze‹
6.3	Die Bundesrepublik aus DDR-Perspektive in den Achtzigerjahren
6.3.1	Fernsehen der DDR:	
	Zwischen Kastration und selbstverliebter Pose
6.3.2	DEFA und H&S auf alten Pfaden
6.3.3	Sensible Porträts von Roland Steiner und Gitta Nickel
6.4	Die DDR im westdeutschen Fernsehen in den Achtzigerjahren
6.4.1	Deutsch-deutscher Austausch: ›Touristen‹
6.4.2	Übersiedlerproblematik
6.4.3	<i>Nachdenken über Deutschland:</i>	
	Selbstreflexionen von Grenzgängern

7. Resümee: Vom Feindbild zum Fremdbild

7.1	Personelle und institutionelle Kontinuität
7.2	Deutungskonkurrenz der ›Sub-Genres‹
7.3	Typologie und Evolution der Konstruktionselemente

Anhang

1.	Quellen
1.1	Archivalien
1.2	Interviews
2.	Literaturverzeichnis
2.1	Literatur
2.2	Filmografien
3.	Filmografische Angaben
4.	Abkürzungsverzeichnis
5.	Bildnachweis
6.	Register
6.1	Personenregister
6.2	Filmregister

Vorwort

Es brauchte viel Courage, um das Wagnis einer Untersuchung einzugehen, wie Matthias Steinle sie unternommen hat. Kaum etwas ist schwieriger, als an audiovisuelle Dokumente zu gelangen, eine Recherche vor der viele zurückschrecken, so gravierend sind Zeitverlust und fruchtloses Warten. Allein diejenigen, die in Schrift- und audiovisuellen Archiven gearbeitet haben, kennen dies. Mehr als Courage brauchte es, um eine vergleichende Studie über die gegenseitige Wahrnehmung der beiden deutschen Teilstaaten auf der Basis der jeweiligen Film- und Fernsehproduktion von 1949 bis 1989 zu wagen. Selbst erfahrene Sozialwissenschaftler zögern, vergleichende Studien anzustellen, und sei es nur auf der Grundlage schriftlicher Quellen: zum einen weil es doppelten Quellenmaterials bedarf; zum anderen aber, weil Theorie und Praxis des Vergleichs problematisch sind. Soll man aus nächster Nähe oder aus der Distanz vergleichen oder das Experiment mit scheinbar Unvergleichbarem wagen?

Im vorliegenden Fall hat ein dem Gegenstand Nahestehender einen distanzierten Ansatz gewählt. Matthias Steinle kann damit plausibel den historischen Ausdifferenzierungsprozess in der Beziehungsgeschichte beschreiben, ohne andererseits die Selbstwahrnehmung auszublenden. In den Geschichts- wie in den Sozialwissenschaften dominiert Letzteres: Einer Vielzahl von Untersuchungen über die Bonner Republik und einer ähnlichen Menge über Ostdeutschland stehen noch wenig Arbeiten über die Beziehungen und die Entfremdung zwischen den beiden Staaten und ihrer Politik gegenüber. Nicht selten wird diese Dimension zudem einfach ins ausgiebig beackerte Feld der Politikgeschichte verwiesen.

Die Umsetzung ist umso schwieriger, da sie auf Bilder zielt, auf eine filmische Gattung, den Dokumentarfilm, und es kaum Vorbilder für einen solchen Vergleich gibt. In der wissenschaftlichen Tradition ist die Analyse von Filmbildern bekanntlich lange vernachlässigt worden: Sind sie nicht durch eine unkontrollierbare Montage, Tricks, Tricktechnik zusammengestellt? Der ›seriöse‹ Historiker möchte sich nicht auf solche Dokumente stützen. In der Tat hat es Jahrzehnte gedauert, bis man sich bewusst geworden ist, dass Auswahl und Anordnung von Dokumenten bereits Montage und Manipulation darstellen. Doch wenn es sich um audiovisuelle Quellen handelt, sind sich die Historiker ihrer eigenen Unzulänglichkeit, ihrer eingeschränkten quellenkritischen Instrumentarien bewusst und neigen deshalb dazu, zu entwerten, was nicht zu beherrschen ist: Was gestern für das Kino galt, betrifft heute das Fernsehen.

Matthias Steinle hat sich davon nicht schrecken lassen. Er hat die Herausforderungen angenommen, in vorbildlicher Weise eine Methode entwickelt und seine Fä-

higkeit eines genauen Blicks und Verständnisses unter Beweis gestellt. An einer Stelle zeigt er, wie ein Bild – von Ruinen in Stuttgart und Dresden – je nach musikalischer Begleitung die Bedeutung wechselt, an anderer Stelle, wie durch Einschränkung der filmischen Produktionsmittel das Gezeigte entwertet wird. Wiederum ein anderes Mal sensibilisiert er unsere Wahrnehmung dafür, wie die Montage durch Gebrauch extrem kurzer Einstellungen (1.393 in 84 Minuten) die Reflexion ›atomisiert‹, eine alles andere als ›unschuldige‹ Beeinträchtigung der Verständlichkeit einer Sequenz. Oder er vermittelt, wie die Bildschirmpräsenz des Kommentators die Glaubwürdigkeit seiner Erklärungen verstärkt. Diese Fähigkeit, die Bilder zu entziffern, bestätigt ein tiefes historisches Verständnis, das aus den unterschiedlichsten Quellen schöpft.

Die Untersuchung zeigt anschaulich, wie die wechselseitigen Blicke der BRD auf die DDR und umgekehrt funktionierten und wie im Laufe der Zeit Feinde immer mehr zu Fremden wurden. Diese Veränderung vollzog sich in Etappen, was eine chronologische Darstellung rechtfertigt. Der Wandel zeichnet sich auf verschiedenen Ebenen in unterschiedlichen Diskursen und Positionen ab; nicht zuletzt gab es den Gedanken an die Wiedervereinigung, der eine permanente Herausforderung darstellte. Die Erwartungen der Bevölkerung stimmten damit nicht immer überein, und nicht selten wurden ganz andere, individuelle Prioritäten gesetzt. So erwähnt der Autor, dass vor dem Bau der Mauer jeder zweite Filmemacher aus dem Westen kam, um in den ostdeutschen Studios in Babelsberg zu arbeiten. Man könnte hinzufügen, dass ungefähr 2,5 Millionen Deutsche von Ost nach West gegangen sind, und 550.000 von West nach Ost, das Letztgenannte im Übrigen ein Umstand, den die westdeutschen Dokumentarfilme unerwähnt ließen.

Dass der Einheitsdiskurs mit der Integration der BRD in das Atlantische Bündnis und der DDR in den Warschauer Pakt zur rhetorischen Größe wurde, dass die Konstruktion der Berliner Mauer eine ›Eiszeit‹ provozierte, ist bekannt. Auch vermag nicht zu überraschen, dass in DDR-Filmen die Mauer als ›antifaschistischer Schutzwall‹ präsentiert werden musste, während man im Westen den Grund für den Mauerbau darin erkannte, ein ›Ausbluten‹ zu verhindern. Provoziert wurde dies durch die Flucht jener Deutschen aus der ›neuen deutschen Diktatur‹, deren Konsolidierung die Unruhen 1953 in Berlin in Frage gestellt hatten.

Der Umschwung im Kalten Krieg spiegelte sich innerhalb Deutschlands als Entspannung in den Dokumentarfilmen der Brandt-Ära wider, einer Zeit, in der bald auch ein Korrespondenten-Austausch möglich wurde. Die Unterschiede zwischen den beiden Systemen hatten sich in der Zwischenzeit verfestigt: Im Westen machten die Dokumentarfilme nicht nur der DDR den Prozess, sondern kritisieren ebenso Aspekte im eigenen System – ein deutliches Zeichen für die demokratische Freiheit im Westen. Dabei ist es alles andere als sicher, ob sich die Westdeutschen in den Achtzigerjahren überhaupt für die Reportagen über die DDR interessierten, ebenso we-

nig, ob man im Osten der ›Bedrohung für den Frieden‹ Glauben schenkte, den die Bonner Regierung angeblich darstellte.

Die Dokumentaristen im Westen waren sich dessen bewusst, wählten andere Maßstäbe und fokussierten ihre Erkundungen auf Aspekte des Alltags, jene ›Nischen‹ und Arbeitsbeziehungen, die auch in einer ›Diktatur des Proletariats‹ maßgeblich individuellen Aneignungs- und Gestaltungsstrategien unterlagen; dort ging es weniger um persönliche Ambitionen, sozialen Aufstieg – außer in den Gewerkschafts- und Parteiapparaten – sondern um den Kampf um Prämien...

Was wirklich überrascht und unser Wissen über die beiden Staaten und Gesellschaften bereichert, ist die durch Matthias Steinle herausgearbeitete Erkenntnis, dass die der Realitätsdarstellung verpflichteten Dokumentaristen nur begrenzt wirkliche Probleme ansprechen, die der Spielfilm zu thematisieren wusste. Das betrifft zunächst die Schulproblematik der Gesellschaft im Nationalsozialismus und das Problem der Ehre der Armee – im Osten seit 1946 behandelt (Die Mörder sind unter uns, Wolfgang Staudte) und später auch im Westen (Des Teufels General, Helmut Käutner, 1954). In der Folgezeit stellt man fest, dass im Osten der Spielfilm zwar die Vergangenheit thematisiert, mehr aber um die BRD als ›Erbin‹ der verhängnisvollen Folgen des Nazismus zu stigmatisieren, als sich selbst der Frage von Schuld und Verantwortung zu stellen. Im Westen hingegen blieb diese im Kino lange unthematisiert – bis etwa in die Siebzigerjahre – oder zumindest relativiert (Syberberg, Fassbinder). Auch das Problem der deutschen Identität ging der Spielfilm im Osten offensiver an als der Dokumentarfilm: Um das Fortbestehen der DDR zu legitimieren, identifizierte man sie seit den Siebzigerjahren nicht mehr nur als Erbin der Arbeiterbewegung und der antifaschistischen Tradition, sondern wertete auch die großen historischen Figuren der preußischen Geschichte auf (Junge Leute in der Stadt, Karl Heinz Lotz, 1985).

Schließlich vermieden es die Dokumentarfilme, die Beziehungen der beiden deutschen Gesellschaften zur UdSSR anzusprechen: Zu konstatieren sind Verdrängung des Unbehagens im Osten gegenüber einem Verbündeten, der gleichzeitig Besatzer ist, während im Westen die diplomatischen Beziehungen zur Zurückhaltung verpflichteten. Gleichzeitig ließ der westdeutsche Spielfilm keine Gelegenheit aus, zu zeigen, dass das deutsche Volk nach 1945 nicht mehr Täter, sondern Opfer sowjetischer Okkupation sei. So blieben die Dokumentarfilme im Westen wie im Osten enger dem offiziellen Diskurs verbunden als Spielfilme.

Die kritische Wahrnehmung von Matthias Steinle sowie seine Zusammenstellung des unveröffentlichten Quellenmaterials erlauben einen bereichernden Einblick in die beiden deutschen Gesellschaften sowohl durch das, was die Filme sagen, zeigen oder beweisen wollen, als auch durch die Themen, die sie verschweigen, sei es auf Grund fehlender Informationen, sei es aus Selbstzensur, aber sicherlich nicht aus Mangel an Bildern – davon zeugt die Instrumentalisierung ›alter‹ oder ›umgedrehter‹

Bilder, das heißt die Verwendung von Bildern, die ursprünglich die ›andere Seite‹ gedreht hatte. Der Vergleich, die Gegenüberstellung haben sich damit als äußerst fruchtbar erwiesen.

Marc Ferro¹

Dank an Marc Ferro, für das Vorwort im Besonderen und seine wissenschaftliche Arbeit und Anregung im Allgemeinen, ohne die das Folgende so nicht entstanden wäre. Gleiches gilt für das Haus des Dokumentarfilms, das die Publikation in diesem Rahmen unter Fürsprache von Peter Zimmermann ermöglicht hat. Die Betreuer der Dissertation, Prof. Heinz-Bernd Heller und Prof. Gilbert Merlio waren über die Jahre hinweg wichtige Ansprechpartner, die mit Kritik und Rat zur Seite standen und die selbst exzessive Textproduktion nicht schrecken konnte. Darüber hinaus haben sie mit Prof. Knut Hickethier und Prof. Jérôme Veillant der Cotutelle deutsch-französisches Leben verliehen.

Ebenso herzlichen Dank allen, die das Projekt unterstützt haben und die zu zahlreich sind, um ihrer Hilfe entsprechend hier genannt und gewürdigt zu werden. Für historische und theoretische Hinweise und/oder praktische Hilfe danke ich Frau Brandes und Frau Wert-Mühl, Christoph Classen, Peter Franzke, Stefan Hertrampf, Günter Jordan, Reinhard Ruttman, Klaus Wilhelm und den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern in den konsultierten Film- und Fernseharchiven – für die Unterstützung zur Illustration Heidrun Schmutzer im Filmmuseum Potsdam, Ute Klawitter im BAFA und Christiane Schacher im DRA. Cornelia Tüxsen, Florence Fanelli, Judith Yacar, Viola Lin und Andreas Steinle sei gedankt für diverse Korrekt(tort)urdurchgänge, Kai Pelka für die Bearbeitung des Bildmaterials.

Schließlich ein ganz besonderer Dank denen, die dies erst ermöglicht haben: meinen Eltern Dagmar und Peter Steinle, die mich nicht nur mit ihrer Begeisterung für das Thema unterstützt und bestärkt haben und die nie die (durchaus berechnete) Frage gestellt haben, warum man mit so einem Gegenstand in Frankreich studiert und gelebt haben muss – merci pour tout!

1 Marc Ferro ist Forschungsdirektor an der ›Ecole des hautes études en sciences sociales‹ (E.H.E.S.S. Paris), Mitherausgeber der Zeitschrift *Les Annales* und moderierte zwölf Jahre lang die ARTE-Reihe *Histoire parallèle / Die Woche vor 50 Jahren*.

Einleitung

Die Historiografie der deutschen Teilung erlebt im Zuge der Jahrestags-Gedenkkultur immer wieder geschichtspolitisch beeinflusste Konjunkturen und auch der Streit um die Stasi-Akten verdeutlicht die zum Allgemeinplatz avancierte ›Gegenwart der Vergangenheit‹. Mit dem Zusammenbruch der DDR und der deutschen Wiedervereinigung enden nicht die unterschiedlichen Bilder der Deutschen voneinander, wie die nach wie vor bemühte ›Mauer im Kopf‹ und ›Ossi/Wessi‹-Formel andeuten.

In den audiovisuellen Medien, die im öffentlichen Diskurs eine Leitfunktion einnehmen, stehen vor allem dokumentarische Bilder auf Grund der ihnen zugeschriebenen Aura ›historischer Unmittelbarkeit‹ hoch im Kurs. In einem komplexen medialen Prozess haben dokumentarische Aufnahmen ›Geschichtsbilder‹ sowohl reflektiert als auch mitgeformt und wirken über die Gegenwart hinaus, indem sie als veranschaulichende Zeitzeugnisse bemüht werden: Dabei geschieht deren Verwendung zumeist illustrativ durch aus dem Kontext gerissene Ausschnitte unter Vernachlässigung der eingeschriebenen ästhetischen und ideologischen Perspektivierungen und medialen Zusammenhänge als »Surrogat [...] historischer Erkenntnis«.¹ Komplexere Konstruktionen, für die gerade der Dokumentarfilm Raum bot – auf Grund größerer gestalterischer Möglichkeiten als andere dokumentarische Formen wie Wochenschau und Nachrichten- oder Magazinbeiträge –, finden dabei kaum Beachtung.

Die vorliegende Untersuchung geht der Frage nach, wie Bundesrepublik und DDR sich gegenseitig in Dokumentarfilm und Fernsehreportage dargestellt haben, d. h. wie die mediale Konstruktion des jeweils ›anderen‹ – deutschen Staates/ Deutschlands/Systems² – erfolgte. Neben einer Bestandsaufnahme und einem Überblick über die umfangreiche und in weiten Teilen unbekannte Dokumentarfilm-Produktion deutsch-deutscher Thematik sollen an charakteristischen Einzelbeispielen mediale Rhetorik und wahrnehmungsstrukturierende Muster herausgearbeitet und in ihrer Entwicklung verfolgt werden. Dazu wurden bisher nicht gesichtete Dokumente beider Seiten und eine große Zahl – z. T. auch zu Unrecht – in Vergessenheit geratener Filme herangezogen. Die Gelegenheit, Akten und Filmarchiv des Bundesministeriums für gesamtdeutsche Fragen/innerdeutsche Beziehungen (BMG/BMB) in seiner gesamten, heute nicht mehr in dieser Form bestehenden Materialfülle konsultieren zu können, ermöglichte eine Darstellung in dieser Breite.

Entsprechend der Verflechtung von Bundesrepublik und DDR, vergleichbar ei-

1 Herz 1994, S.13f. Verwiesen sei im Zusammenhang der Problematik dokumentarischer Bilder als Beweis auf die Diskussion um die erste Wehrmachtsausstellung des Hamburger Instituts für Sozialforschung.

2 Zum »Deutschlandbegriff im sprachlichen Wandel«: Berschin 1999.

nem »System kommunizierender Röhren« (Christoph Kleßmann), folgt die Gegenüberstellung der Frage, inwieweit dokumentarfilmische Bilder gegenseitiger Repräsentation aufeinander eingingen, voneinander abhingen bzw. ›Gegenbilder‹ darstellen. Im Bild vom ›Anderen‹ scheint nicht nur das Selbstbild durch, es dient auch der Legitimation eigener Positionen. Beide deutsche Staaten wiesen nach ihrer Gründung unter Ägide der Besatzungsmächte Defizite an Souveränität, Identität und internationalem Renommee auf. Um die ›Geburtsfehler‹ zu kompensieren, diente die andere Seite als selbstlegimatorische kapitalistisch-faschistische bzw. kommunistisch-totalitäre Negativfolie.³ Vor diesem Hintergrund lautet die Fragestellung, wie sich die Entwicklung von den Feindbildern des Kalten Krieges zu differenzierteren Positionen der ›friedlichen Koexistenz‹ in den Filmen eingeschrieben hat: Wie wurde an die etablierte Repräsentationspraxis angeknüpft, welche Kontinuitäten und Brüche zeichnen sich im dokumentarfilmischen Diskurs ab? Ein besonderes Augenmerk der Untersuchung liegt auf dem Nebeneinander verschiedener ›Bilder‹ – im konkreten wie auch im abstrakten Sinn. Einerseits bewegten diese sich fast ausnahmslos in der z. T. sehr engen systemimmanenten Logik, andererseits waren sie weitaus vielfältiger, als die im dokumentarischen Bereich gewöhnlich angeführten Beispiele Schwarzer Kanal und ZDF-Magazin im deutsch-deutschen oder Kennzeichen D und ZDF-Magazin im innerbundesrepublikanischen Vergleich vermuten lassen.

Forschungsstand

Was die audiovisuellen Medien in Deutschland im Allgemeinen und dokumentarfilmische Formen im Besonderen betrifft, so überrascht die Diskrepanz zwischen der ihnen zugeschriebenen Bedeutung und den nach wie vor in weiten Bereichen bestehenden Forschungslücken.

Vor der Wende befasste sich die westdeutsche DDR-Forschung hauptsächlich mit institutionsgeschichtlichen Fragen und Methoden der Medienlenkung sowie mit der propagandistischen Funktion der Massenmedien.⁴ Dabei herrschte ein politikwissenschaftlicher Ansatz vor. Studien zum Fernsehen beschränkten sich zumeist auf die Nachrichtensendungen.⁵ Das ohnehin schon bescheidene Interesse am Film richtete sich fast ausschließlich auf DEFA-Spielfilme.⁶ Was den DEFA-Dokumentarfilm und das dazugehörige Studio betrifft, reduziert sich die Literatur neben dem 1955 erstmals erschienenen ›Klassiker‹ *Das Filmwesen in der Sowjetischen Besatzungszone Deutschlands* von Heinz Kersten, der auch DDR-Quellen zugänglich macht, auf eine ausführliche Studie aus den Achtzigerjahren von Ernst Opgenoorth

3 Vgl. Thomas 1993.

4 Picaper 1976; Riedel 1977; Geserick 1989.

5 Scharf 1981; Scharf 1985.

6 Blunk 1984.

über die propagandistische Selbstdarstellung der SED in DEFA-Dokumentarfilmen der Frühphase.⁷ Darüber hinaus hat sich in der Bundesrepublik ausführlich mit DEFA-Dokumentarismus vor allem Wilhelm Roth beschäftigt.⁸ Aus dessen Feder stammt mit *Der Dokumentarfilm* seit 1960 auch das deutschsprachige Standardwerk zum internationalen Dokumentarfilm.⁹

Die DDR-Forschung verfolgte in Bezug auf die eigenen Medien einen integrativen Ansatz der Geschichte des Journalismus, bei dem das Zusammenspiel von Druck- und AV-Medien beim ›Aufbau des Sozialismus‹ im Mittelpunkt stand. In den Fünfziger- und Sechzigerjahren bedeutete die Erforschung der Medienhistorie an der Leipziger Fakultät für Journalistik, dem »roten Kloster«¹⁰, primär Pressegeschichte, die auch nach der Umbildung 1969 in eine Sektion Journalistik dominierte. In den Achtzigerjahren gerieten zunehmend die elektronischen Medien in den Blick. Um einen systematischen Zugang bemüht, litten die ostdeutschen Untersuchungen unter ähnlichen Defiziten wie die Forschung im Westen: Auch den DDR-Wissenschaftlern standen wichtige Dokumente, z. B. aus dem Zentralen Parteiarchiv der SED, nicht zur Verfügung, sodass die Arbeiten nicht zur Klärung konkreter Funktionsmechanismen dienen.¹¹

Den Dokumentarfilm betreffend herrschte ein charakteristisches Missverhältnis zwischen dem wiederholt betonten Leninwort vom Film als ›der wichtigsten aller Künste‹ und dem publizistischen Niederschlag: Dieser galt in erster Linie Spielfilmen und daneben einigen wenigen Dokumentarfilm-Großprojekten.¹² Die Masse der Produktion – kurze und mittellange Metragen, die als Vorfilm im Kino liefen, ebenso wie Fernsehproduktionen – wurde im besten Fall auf Festivals und in der Diskussion unter Dokumentaristen sowie in der Fachpresse wahrgenommen.¹³ Das Standardwerk zur *Film- und Fernsehkunst der DDR* (intern auf Grund der parteioffiziellen Diktion auch das ›grüne Ungeheuer‹ genannt) behandelt die Dokumentarfilmgeschichte nach Epochen von der »proletarisch-revolutionären Filmtradition« bis in die Siebzigerjahre.¹⁴ Daneben erschienen werk- und autobiografische Darstellungen zu prominenten Dokumentaristen¹⁵, wie sie auch im von Horst Knietsch, Kritiker des Parteiorgans *Neues Deutschland*, ab 1970 herausgegebenem *Prisma Kino- und Fernseh-Almanach* neben Werkstattberichten zu finden sind. Das Studio H&S der

7 Kersten 1963; Opgenoorth 1984.

8 Roth 1980. Bis zum Mauerfall war dies die einzige kommerzielle Veröffentlichung in der Bundesrepublik zum DEFA-Film. Zur DDR-Reaktion darauf siehe: Film und Fernsehen, Nr.7/1978, S.2f.

9 Roth 1982.

10 Klump 1991.

11 Bibliografisch ist die Literatur gut erschlossen in: Krautz/Herlinghaus 1983, 1984.

12 Vgl. Opgenoorth 1984, S.179ff.

13 Vgl. Claus 1997, S.218ff.

14 Rüllicke-Weiler 1979, S.5.

15 Liebmann u.a. 1969; Herlinghaus 1982; Hampicke u.a. 1989.

prominentesten DDR-Dokumentaristen Walter Heynowski und Gerhard Scheumann veröffentlichte ebenfalls zahlreiche Publikationen, zumeist die Drehbücher mit Begleitmaterial ihrer international erfolgreichen Filme.

In der alten Bundesrepublik stand die Auseinandersetzung mit den Massenmedien vornehmlich unter den Vorzeichen der Ideologiekritik und einer ablehnenden Haltung gegenüber der »Bewusstseinsindustrie« mit ihrer »Scherbenwelt« produzierenden Wochenschau und dem »Nullmedium« Fernsehen.¹⁶ Auf Grund der Diskreditierung der deutschen Wochenschau- und Kulturfilm-Tradition im Nationalsozialismus setzte die Beschäftigung mit theoretischen und ästhetischen Problemen dokumentarischen Arbeitens erst verspätet ein. Im Mittelpunkt standen wahrnehmungspsychologische, ideologiekritische und strukturanalytische Studien¹⁷, historische und qualitative Untersuchungen stellten die große Lücke dar. 1986 richtete die DFG den Sonderforschungsbereich »Ästhetik, Pragmatik und Geschichte der Bildschirmmedien. Schwerpunkt: Fernsehen in der Bundesrepublik Deutschland« ein.¹⁸ Sonderforschungsbereiche widmen sich vernachlässigten Gebieten, wozu das westdeutsche Fernsehen im Allgemeinen und der Dokumentarfilm – Dokumentarfilm bedeutet in der Bundesrepublik in erster Linie Fernsehdokumentarismus¹⁹ – im Besonderen zählen. Unter anderem ist dem Siegener Sonderforschungsbereich die erste ausführliche Darstellung der Geschichte von Dokumentarfilm und Reportage in Westdeutschland zu verdanken.²⁰ Im Teilprojekt »Dokumentarfilm im bundesrepublikanischen Fernsehen« an der Universität Marburg entstanden zahlreiche Aufsätze zu medienwissenschaftlichen Fragen des Fernsehdokumentarismus und dessen *Bilderwelten – Weltbilder[n]*.²¹ Inhaltlich wenden sich die meisten Publikationen vor allem frühen Beiträgen des Nordwestdeutschen Rundfunks (NWDR) und der »Stuttgarter Schule« zu.²² Mit Ausnahme der *Roten Optik* tauchen dokumentarische Beiträge über die DDR nur am Rande auf. Erstaunlich ist, dass z. B. eine Fernsehreihe wie *Diessseits und jenseits der Zonengrenze / Ost und West*, die ab 1962 im 14-tägigen Rhythmus zehn Jahre lang lief, auch in den jüngsten Fernsehgeschichten nicht erwähnt wird. Wie zu den meisten Einzelfilmen sind Informationen, wenn überhaupt, nur der Tagespresse oder den Programmankündigungen der Fernsehanstalten zu entnehmen. Die Arbeit freischaffender Dokumentaristen und unabhängiger Produktionsfirmen in Westdeutschland ist – von einigen wenigen bekannten »Autorenfil-

16 Enzensberger 1964; Enzensberger 1988.

17 Appeldorn 1970; Wember 1972.

18 Kreuzer/Thomson 1993f.; Bernshausen/Pütz 1996.

19 Überlegungen zu praktischen und theoretischen Implikationen dazu in: Steinmetz/Spitra 1989; Berg-Ganschow/Zimmermann 1991; Heller 1992; Heller 1994 a.

20 Zimmermann 1994. Vgl. Kreimeier 1993.

21 Heller/Zimmermann 1990. Vgl. Heller 1994 a; Heller 1994 b.

22 Heller/Zimmermann 1995; Ertl/Zimmermann 1996; Hoffmann 1996.

mern« abgesehen – ein großer weißer Fleck: Der Kulturfilm der Fünfzigerjahre irrlüchert als »letzte Zuckung volksversöhnlichen Ufa-Stils« zur Abgrenzung moderner Formen durch die Filmgeschichtsschreibung, ohne dass auf konkrete Produktionen eingegangen würde. Aber auch zu jüngeren Firmen und deren Arbeit gibt es kaum Informationen, geschweige denn wissenschaftliche Untersuchungen: Zur Berliner Chronos-Film, die gleichzeitig das größte private Filmarchiv in Deutschland betrieb, existiert beispielsweise lediglich eine anekdotische Selbstdarstellung.²³

Die Betrachtung der doppelten Geschichte der *Zwei Staaten, eine Nation* als aufeinander bezogene wird hauptsächlich von Historikern unternommen.²⁴ Zu erwähnen sind auch die Ausstellungen des Deutschen Historischen Museums (DHM) im Berliner Zeughaus.²⁵ Im Bereich der Medien wird mittlerweile vor allem der Rundfunk, den keine Grenzen aufhielten, aus deutsch-deutscher Perspektive behandelt.²⁶ Was spezielle Formate oder Genres betrifft, sind in dieser Hinsicht mit Ausnahme des Fernsehspiels²⁷, des Jugendfilms²⁸ und der Fernsehkritik²⁹ keine Beispiele zu finden, die über exemplarische Darstellungen einzelner Bereiche wie im verdienstvollen, pädagogisch orientierten Projekt des Adolf Grimme Instituts *Unsere Medien – unsere Republik 2* hinausgehen. Die wenigen deutsch-deutschen Ansätze beschränken sich auf die Zeit nach der Wiedervereinigung³⁰ und konzentrieren sich, ähnlich den Untersuchungen vor der Wende³¹, auf politische Informationssendungen. Deutsche Filmgeschichte wird nach wie vor getrennt geschrieben bzw. exkursiv behandelt.³² Dieser Schiefelage hatte das Haus des Dokumentarfilms unter dem Titel »Die Spaltung der Bilder. Dokumentarfilm und deutsche Zeitgeschichte Ost-West« 1998 in Berlin eine Tagung gewidmet.³³ Untersuchungen zur deutsch-deutschen Thematik im Dokumentarfilm beziehen sich allerdings nach wie vor ausschließlich auf die Zeit des Kalten Krieges³⁴ und bleiben weitgehend eine deutsche Angelegenheit, auch was die Darstellung des Themas in ausländischen Medien betrifft³⁵. Ein außergewöhnliches Beispiel komparativer Filmanalyse aus der Praxis stellte die

23 zur Mühlen 1995.

24 Christoph Kleßmann hatte als einer der wenigen bereits vor dem Fall der Mauer eine deutsch-deutsche Perspektive eingenommen: Kleßmann 1991; Kleßmann 1997. Vgl. Bender 1989; Kleßmann/Wagner 1993; Weidenfeld 1993; Bauerkämper u.a. 1998; Schildt u.a. 2000. Zur Problematisierung deutsch-deutscher Geschichtsbetrachtung: Danyel 1995; Kleßmann 1999; Sabrow 1999.

25 Vorsteher 1992; Vorsteher 1996; Beier 1997.

26 Hickethier 1998; Dussel 1999.

27 Hickethier 1989 b; Hickethier/Hoff 1992; Hickethier 1993 b.

28 König u.a. 1995.

29 Hickethier 1994 a.

30 Enigk/Steinmetz 1995.

31 Goss 1980; Hartmann-Laugs 1988.

32 Pflaum/Prinzler 1992.

33 Dokumentation der Tagung in: Moldenhauer/Zimmermann 2000.

34 Zimmermann 1998; Heimann 2000 b.

ARTE-Reihe *Histoire parallèle/Die Woche vor 50 Jahren* dar. Zwölf Jahre lang (3.9.1989-8.9.2001) konfrontierte diese im wöchentlichen Rhythmus die Darstellung eines Ereignisses aus der Perspektive von Wochenschauen unterschiedlicher Länder, kommentiert von Marc Ferro und einem weiteren spezialisierten Historiker und/oder Zeitzeugen.³⁶ In der Gegenüberstellung wurde der Konstruktionscharakter von Film- und Geschichtsbildern ebenso wie deren Instrumentalisierung am historischen Bildmaterial vorgeführt. Unter den Sendungen befanden sich zahlreiche Beiträge deutsch-deutscher Thematik, vor allem zum Kalten Krieg, Berlin/Luftbrücke und den Staatsgründungen. Dem Prinzip der Konfrontation eines Ereignisses aus der Perspektive unterschiedlicher nationaler bzw. deutsch-deutscher Wochenschauen folgt auch die medienpädagogisch orientierte Reihe *Zeitgeschichte im Film* des Instituts für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht (FWU), die das Bildmaterial auf Video/DVD zugänglich macht.

Auch nach dem Fall der Mauer und Öffnung der Archive ist der Erkenntnisstand über die Massenmedien in der DDR, ihre Inhalte, politische Lenkung und Rezeption nach wie vor unbefriedigend³⁷ und Gegenstand von Kontroversen³⁸. Zum zehnjährigen Jubiläum der Wiedervereinigung galt noch: »Filmwesen und Filmproduktion in der DDR sind bisher nur in Ansätzen wissenschaftlich erforscht.«³⁹ Nach der Vereinigung entstanden im Zuge einer ersten Bestandsaufnahme im Rundfunkbereich hauptsächlich biografisch geprägte Erfahrungsberichte ehemaliger Praktiker.⁴⁰ Thematisch dominieren neben den Anfängen im Rundfunk und der Rolle der Medien für den Zusammenbruch der DDR Fragen nach Handlungsspielräumen und Selbstverständnis der »Macher«. Notwendigerweise mangelt es diesen an einem systematischen empirischen Zugriff und hinreichender Distanz; Autobiografisches zeichnet sich häufig durch einen anekdotenhaften Zugriff und zum Teil apologetische Tendenzen aus.⁴¹ Zur Geschichte von DEFA und Babelsberg sind eine Reihe allgemeiner Darstellungen erschienen, wobei vor allem die Anfangsjahre ausführlich unter-

35 Eine Untersuchung der Präsenz Deutschlands im französischen Fernsehen konstatiert, dass die Bundesrepublik vielseitig vertreten sei, allerdings nicht im Dokumentarfilm. Die DDR würde fast vollkommen ignoriert, »pour des raisons qui dépendent à la fois de cet Etat et de la France«. Ménudier 1987, S.64f.

36 Die Sendung lief zunächst nur in Frankreich auf FR3 samstags um 20 Uhr, bis sie mit der Einrichtung von ARTE beiderseits der Siegfried-/Maginot-Linie um 19 Uhr ausgestrahlt wurde. Vgl. CinémaAction 1992; Wenger 1993. Eine Analyse der Sendung anhand der Zuschauerpost in: Ferro/Babin 1995.

37 Vgl. die Expertisen der Enquete-Kommission: Diller 1995; Ludes 1995; Müller 1995.

38 Vgl. die umstrittenen Veröffentlichungen von Hubertus Knabe 1999; 2001.

39 Wolfgang Klaue: Vorwort. In: apropos: Film 2000, S.7.

40 Ludes 1990; Schubert 1992; Riedel 1993; Spielhagen 1993. Speziell zum DEFA-Dokumentarfilm: Zimmermann 1995. Eine Typologisierung der »Macher« nach Mentalitätsmustern in: Holterman 1999.

41 Green 1991; Schnitzler 1992; Herlt 1995; Schultze 1995.

sucht wurden.⁴² Was die DEFA-Dokumentarfilme und das dazugehörige Studio betrifft, bietet nach wie vor der Sammelband *Schwarzweiß und Farbe* den ausführlichsten Überblick über die Gesamtproduktion und verzeichnet sämtliche Dokumentaristen mit Filmo- und Kurzbiografie.⁴³ Geraten einzelne ostdeutsche Dokumentarfilme über die Bundesrepublik in den Blick, dann handelt es sich fast ausschließlich um Streifen aus dem Kalten Krieg, auf die sich ebenfalls die wenigen Einzelfilmanalysen beschränken.⁴⁴ Die Publikationen der Bundeszentrale für politische Bildung (bfb) im Rahmen der »Schriftreihe Medienberatung« präsentieren pädagogisch aufbereitetes auch zu einzelnen Filmen deutsch-deutscher Thematik, dabei handelt es sich zum größten Teil um andernorts bereits ausführlicher publiziertes Material mit Schwerpunkt DDR-Wochenschau bzw. -Nachrichten und DEFA-Spielfilm.⁴⁵ Untersuchungen, die eine Klassifizierung der vom *Gedächtnisraum Film* entworfenen *Deutschlandbilder* unternehmen, beziehen sich auf Spiel- bzw. Essayfilme.⁴⁶

Dokumentarfilm-Festivals, wie die 1955 ursprünglich gesamtdeutsch konzipierte Leipziger Dokumentarfilmwoche und das 1954 ins Leben gerufene Oberhausener Kurzfilmfestival, das ab 1957 unter dem Motto »Wege zum Nachbarn« stand und osteuropäischen Filmen ein Forum bot, waren für beide Seiten z. T. die einzige Möglichkeit, bestimmte Dokumentarfilme »von drüben« zu sehen. Zwar erreichten sie nur ein kleines Publikum, aber gerade für Praktiker und Fachleute spielten die Festivals eine bedeutende Rolle, wobei vor allem der innerdeutsche Dialog ein »permanentes Politikum« darstellte.⁴⁷ Nach der Vereinigung haben sich Oberhausen und Leipzig der diesbezüglichen Geschichte zugewandt, wobei auch hier weiterführende Untersuchungen noch ausstehen.⁴⁸ Zu anderen Festivals sind kaum Informationen zu finden: Das betrifft die bereits 1952 gegründete Mannheimer Kultur- und Dokumentarfilmwoche, an der 1955 erstmals eine DEFA-Delegation teilnahm ebenso wie die Grenzland-Filmtage Selb, die seit 1977 an der Grenze zur Tschechoslowakei und zur DDR von Oberfranken aus den Blick nach Osten richteten oder das 1985 ins Leben gerufene Internationale Dokumentarfilmfestival München.

Ähnliches gilt für die Filmproduktion im Auftrag staatlicher Stellen wie des Bundespresseamtes⁴⁹, der Armee, des Innenministeriums, der Bundeszentrale für politische Bildung, der Landesfilmdienste und des Bundesministeriums für gesamtdeutsche Fragen (BMG), 1969 umbenannt in Ministerium für innerdeutsche Bezie-

42 Blunk/Jungnickel 1990; Schenk 1994; Heimann 1994; Jacobsen 1994; Mückenberger/Jordan 1994; Filmarchiv Austria 2001; Schittly 2002.

43 Filmmuseum 1996.

44 Heimann 1997; Heimann 2001.

45 Siehe aus der auf mittlerweile acht Bände angewachsenen Reihe vor allem: bpb 1997 a; bpb 1997 b.

46 Kaes 1987; Wenzel 2000; Zahlmann 2002.

47 Hoffmann 1996.

48 Krebs 1996; Stadt Oberhausen 1996; Leipziger DOK 1997; Gehler/Steinmetz 1998.

49 Vgl. Buchwald 1992.

hungen (BMB)⁵⁰. Das BMG verfügte seit Mitte der Fünfzigerjahre über eine Filmstelle, im BMB war dies ein Medienreferat, das im Gesamtdeutschen Institut-Bundesanstalt für Gesamtdeutsche Aufgaben (GDI-BFgA), einer nachgeordneten Behörde, angesiedelt war. Die verantwortliche Abteilung gab Filmproduktionen in Auftrag und erwarb Rechte zur nichtkommerziellen Auswertung, beriet Dokumentaristen und Journalisten der öffentlich-rechtlichen Fernsehanstalten und stellte diesen Filmmaterial aus dem eigenen Archiv (neben den Eigenproduktionen auch Raubkopien und später legal erworbene DEFA-Filme sowie TV-Mitschnitte) zur Verfügung.⁵¹ 1959 stiftete das BMG einen im folgenden Jahr erstmals verliehenen und mit jeweils 10.000 DM dotierten Fernseh- (Jakob-Kaiser-Preis) und Hörspielpreis (Ernst-Reuter-Preis) für Sendungen, die den gesamtdeutschen Gedanken förderten.⁵² 1991 wurde das BMB als eines der wenigen westdeutschen ›Opfer‹ der Vereinigung durch das Innenministerium (BMI) abgewickelt.⁵³

Ein unzureichend erschlossenes und vermintes Terrain stellt die Rezeptionsforschung dar.⁵⁴ Generell sagen Zuschauerzahlen und Einschaltquoten wenig über die Art der Rezeption und den realen Einfluss aus. Beispielsweise bei speziell beworbenen ›Schwerpunktfilmen‹ in der DDR übernahmen Schulklassen, Betriebe und Massen-Organisationen Karten-Kontingente, was nicht automatisch den Gang ins Kino zur Folge hatte. Gingen die Leute, bedeutete dies nicht automatisch, dass sie die ganze Vorstellung mitverfolgten und nicht beispielsweise den propagandistischen Vorfilm rauchend im Foyer abwarteten, wie die Kinobetreiber zur Aufnahme von *Die 7 vom Rhein* (1954) nach Berlin meldeten.⁵⁵ Neben ›harmlosen‹ dysfunktionalen Ef-

50 Ursprünglich sollte das BMB als »eigenes Ministerium für den Kalten Krieg« »Ministerium für die deutsche Einheit« oder »Ministerium für die Wiedervereinigung« heißen. Nolte 1985, S.359f. Die SPD lehnte den Aufbau bis 1951 entschieden ab. Herbert Wehner, der es 1969 leiten sollte, nannte es eine »Fehlkonstruktion«. Rüss 1972, S.15. »Reiner Propagandaquatsch« kennzeichnete Helmut Schmidt das Ministerium und wollte es abschaffen. Als er Kanzler wurde, merkte er schnell, daß es unklug wäre, den [sic] Repräsentanten der ›Rechten‹ in der Fraktion zu verärgern [...]. Also blieb der ›Quatsch‹ bis zum Ende der Teilung; denn die CDU mit ihrem Sinn für werbewirksame gesamtdeutsche Ansprüche dachte erst recht nicht daran, den Laden aufzulösen.« Bahr 1996, S.344f.

51 In den Jahresberichten der Bundesregierung wird detailliert auf die Aufgabenstellung und -erfüllung des Ministeriums eingegangen; unter dem Stichwort ›Filmarbeit‹ sind auch die (Co-)Produktionen aufgeführt. Vgl. Rüss 1972, S.112f.

52 Nach anfänglich jährlicher Vergabe wurde die Verleihung 1979 auf einen Zwei-Jahres-Rhythmus umgestellt, da es mangels ›preiswürdiger‹ Sendungen wiederholt zu keiner Prämierung gekommen war. BA Kblz B 137/13624.

53 Nach einer Zwischenlagerung im Bundesarchiv Koblenz wurde der Bestand dem DRA übergeben, das die – in einem nur als chaotisch zu bezeichnenden Zustand – »schlummernden Filmschätze« (Waterkampff 1996, S.79) titelmäßig erfasst hat, wobei die Raubkopien der DEFA-Filme vernichtet und die Aufzeichnungen von westdeutschen TV-Sendungen den betreffenden Fernsehanstalten übergeben wurden.

54 Vgl. Rogge 1979; Prokop 1981; Klingler u.a. 1998.

55 Bericht der Lichtspielhausleiter zum »Einsatz des Films *Sieben vom Rhein*«, BA DY 6/2880.

fekten wie Lachen oder Buhrufen beim oben zitierten Beispiel gab es auch bedenkliche Fälle, wie eine 1986 anlässlich des Wiedereinsatzes des Spielfilms *Ich war 19* (Konrad Wolf, 1967) realisierte empirische Rezeptionsstudie zeigt: 3% der Befragten nutzten die Frage, was im Film besonders gefallen hatte, zu einer gewissen Huldigung der Wehrmacht und 6% fanden einen SS-Sturmbannführer sympathisch.⁵⁶

Während DDR-Filme im Westen mit wenigen Ausnahmen nie ein größeres Publikum fanden, zählten westliche Filme zum festen Repertoire in den Kinos⁵⁷ und im Fernsehen der DDR⁵⁸. Das westdeutsche Rundfunk-Programm entwickelte sich zur maßgeblichen Unterhaltungs- und Informationsquelle der DDR-Bevölkerung – die ›allabendliche Republikflucht vor der Mattscheibe‹.⁵⁹ Das hatte den kuriosen Effekt, dass einige ostdeutsche Produktionen von der eigenen Bevölkerung erst wahrgenommen wurden, wenn sie im West-Fernsehen liefen.⁶⁰ Die Zuschauerforschung des DDR-Fernsehens führte seit 1968 wöchentliche Befragungen zur Sehbeteiligung und Bewertung einzelner Sendungen durch. Anscheinend an unverfälschten Angaben interessiert, wurden die Ergebnisse unter Verschluss gehalten und stehen seit 1989 der Wissenschaft zur Verfügung.⁶¹ Eine Studie zur Fernsehnutzung Jugendlicher in Ostdeutschland bestätigt die dominante Nutzung westdeutschen Fernsehens, relativiert aber dessen kultivierenden Einfluss und stellt die Rolle als langfristigen Wegbereiter des Umbruchs in Frage.⁶²

Film-/Geschichte und Dokumentarfilm/-Theorie

Film and the Historian, The historian and film, The Film in History, Cinéma et Histoire, Der Historiker im Kino, De l'histoire au cinéma,⁶³ die internationale Beschäftigung der Geschichtswissenschaft mit dem Film darf nicht darüber hinwegtäuschen, dass Bilder – und erst recht bewegte – in der Historiografie häufig immer noch den Status eines »ehr- und rechtlosen Waisenkindes«⁶⁴ innehaben. In der Bundesrepublik setzte nach ersten Anfängen in den Fünfzigerjahren eine kontinuierliche, fächerübergreifende Beschäftigung mit dem Studienkreis Geschichte und Publizistik ein, dessen Gründung 1964 die Arbeit des Göttinger Instituts für den Wissenschaftlichen Film (IWF) angestoßen hatte.⁶⁵ Die in der Publikation *Zeitgeschichte im Film- und*

56 Wiedemann 2000, S.277.

57 Gersch 1989. Zur besonderen Situation in Berlin mit der Institution der ›Grenzkinos‹: Berg-Ganschow/Jacobsen 1987, S.52ff.

58 Weimann 1984, S.939. Vgl. Wiedemann 2000.

59 Hesse 1988; Stiehler 1999.

60 Kersten 1996.

61 Seifert 1993; Braumann 1994; Gmel u.a. 1994.

62 Kliment 1994.

63 Jackson 1975; Smith 1976; Sorlin 1980; Ferro 1984; Rother 1991; Baecque/Delage 1998.

64 Ferro 1993, S.36. Vgl. Meyers 1998, S.37f.

65 Vgl. Karl Reimers: Zur Einführung: Zwischen-Protokolle. In: Reimers u.a. 1983, S.9-19.

Tondokument versammelten Ergebnisse und Erfahrungen setzten erste Maßstäbe für die Arbeit am Komplex ›Film und Geschichte‹: Im Zentrum standen neben Überlegungen zum pädagogisch-didaktischen Einsatz Inhaltsanalysen und Fragen zum Quellenstatus bzw. zur Quellenkritik.⁶⁶ Das geschichtswissenschaftliche Erkenntnisinteresse am Film teilt sich bzw. ist ein doppeltes, je nachdem ob »Historiographie in bewegten Bildern oder in diesen Bildern [...] historiographisches Material« gesehen wird.⁶⁷ Ersterem geht es um die im Film entworfenen Geschichtsbilder als »Zeichen der Befindlichkeit der *Entstehungs-Zeit*«⁶⁸, Letzterem um den Quellenwert konkreter Bild- und Toninhalte, wobei die Bilder auch ›gegen den Strich‹ gelesen werden.⁶⁹ Die ästhetische Dimension rückte zumeist nur am Rande ins Blickfeld. Dabei handelt es sich auch bzw. gerade im Dokumentarfilm bei den »expressive capabilities« um ein »konstitutives« Element, das zentral ist für das Verständnis von dessen medienpezifischem Potenzial.⁷⁰

In der (Dokumentar-)Filmtheorie hielten sich trotz des prekären Referenzverhältnisses von (dokumentarischem) Filmbild zur außerfilmischen Realität lange Zeit Ansätze, die über eine Ontologisierung des Bildes dessen spezifischen Wert zu charakterisieren suchten.⁷¹ Auf den Dokumentarfilm bezogen diente die Inanspruchnahme eines ontischen Wirklichkeitsbezuges seiner Definition als ›Genre‹ oder ›Gattung‹, obwohl das indexikalische Band zwischen außerfilmischen Referenten und filmischen Zeichen für alle fotografischen Bilder – fiktionale wie nicht-fiktionale – gleichermaßen gilt.⁷² Auf Grund der Vorstellung eines unverstellten Zugangs zur Realität qua technisch-apparativ aufgezeichneter Bilder wurde dem Dokumentarfilm emphatisch die Funktion eines »Fensters zur Welt« zugesprochen.⁷³ Zweifel an solchen Realismuskonzepten äußerte bereits Brecht am Beispiel der Fotografie eines Krupp-/AEG-Werkes mit der Feststellung, dass »eine einfache ›Wiedergabe der Realität‹ nichts über die Institution aussage, da die »eigentliche Realität [...] in die Funktionale gerutscht« sei.⁷⁴ Alexander Kluge prangerte die »Papiertiger-Natur« der Realität und das Berufen auf ihren realistischen Charakter als »die schärfste Ideolo-

66 Moltmann/Reimers 1970. Vgl. Aurich 1989; Karpf 1992; Wilharm 1995; Rother 1997.

67 Rother 1991, S.11.

68 Seeßlen 1992, S.65f. [Hervorhebung im Original].

69 Vgl. Opgenoorth 1984, S.19; Ferro 1993, S.61.

70 Renov 1993, S.5f.

71 Zu den exponiertesten Vertretern zählten André Bazin und Siegfried Kracauer, deren Argumentation allerdings komplexer ist, als dass man sie auf eine ontologische ›Wirklichkeitserrettung‹ reduzieren kann. Bazin: *Ontologie de l'image photographique*. In: Ders. 1994, S.9-17; Kracauer 1986.

72 Zu Definition und Problematik des Genre-Begriffs vgl. Hickethier 2002.

73 Die Festschreibung des Dokumentarischen als Ersatz für eine Realitätserfahrung des Zuschauers erfolgte erst mit der übersteigerten Rhetorik des *Direct cinema* und war von den »Urvätern« Grierson und Vertov nicht intendiert. Hohenberger 1998, S.16.

74 Brecht 1967, S.161.

gie« an, der er ein konstruktivistisches Modell des Dokumentarfilms entgegensetzte.⁷⁵ Dieser werde mit drei »Kameras« gefilmt: »der Kamera im technischen Sinn (1), dem Kopf des Filmemachers (2), dem Gattungskopf des Dokumentarfilm-Genres, fundiert aus der Zuschauererwartung, die sich auf den Dokumentarfilm richtet (3)«. ⁷⁶ Dokumentarfilm also als Konstrukt aus apparativ-technischen Mitteln, der Wahrnehmung des Filmemachers sowie der des Publikums, das auf Grund eingeschliffener Genreerfahrungen das Gezeigte als dokumentarisch rezipiert. In der Bundesrepublik fanden Kluges Überlegungen zunächst kaum Resonanz: Ende der Siebziger-/Anfang der Achtzigerjahre dominierten heftig geführte Diskussionen um die moralisch-politische Haltung des Dokumentaristen gegenüber der Realität (Kreimeier-Wildenhahn-Debatte), die für die Theoriebildung letztendlich fruchtlos blieben. Mit der mimetischen Perfektion computergenerierter Bilder ist der zentrale »Mythos«⁷⁷ des Dokumentarischen als eine mögliche Realitätsreproduktion endgültig hinfällig geworden.⁷⁸

Jüngere Theorieansätze betrachten den Dokumentarfilm unter der Metapher »Film als Text« und legen den Fokus auf die strukturierenden Gestaltungselemente.⁷⁹ In Verbindung von ideologiekritischen, formalistischen und kulturtheoretischen Ansätzen entwickelte Bill Nichols ein zuschauerorientiertes Modell der »Codes of exposition«, das in Form einer chronologischen Typologie den Dokumentarfilm nach vier »modes of address« (jüngst um einen Fünften erweitert, s. u.) beschreibt:⁸⁰

- »(1) *Expositorischer Dokumentarfilm* (30er-Jahre): wendet sich direkt dem Realen zu [direkte Zuschaueransprache, allwissender Off-Kommentar, M.S.]. *Defizit*: allzu didaktisch.
- (2) *Beobachtender Dokumentarfilm* (60er-Jahre): vermeidet Kommentar, beobachtet Dinge, während sie sich ereignen. *Defizit*: Mangel an Geschichte und Kontext.
- (3) *Interaktiver Dokumentarfilm* (60er und 70er-Jahre): Interview, Rekonstruktion von Geschichte. *Defizit*: übertriebenes Vertrauen in Zeitzeugen, naives Geschichtsbild.
- (4) *Reflexiver Dokumentarfilm* (80er-Jahre – formal und politisch): hinterfragt die dokumentarische Form, stellt die anderen Modi in Frage. *Defizit*: zu abstrakt, verliert den Bezug zu aktuellen Themen.
- (5) *Performativer Dokumentarfilm* (80er und 90er-Jahre): betont die subjektiven Aspekte eines klassischerweise objektiven Diskurses; mögliche Grenzen: Der

75 Kluge 1975, S.215.

76 Ebd., S.203.

77 Berg 1981.

78 Vgl. Hoffmann 1997.

79 Vgl. Hohenberger 1998, S.29ff.

80 Nichols 1991.

Verlust des referentiellen Bezugs könnte solche Filme in das Getto des Avantgardefilms stellen. *Defizit*: übertriebenes Selbstbewusstsein.«⁸¹

Indem Nichols' Modell die diskursive Bedingtheit der Repräsentationsmodi als Entwicklung in Auseinandersetzung mit den Mängeln der bestehenden Form hervorhebt, trägt es der Historizität der Gattung Rechnung. Allerdings darf die Typologie nicht als Genealogie oder schematische Klassifikation missverstanden werden – viele Filme zeichnen sich gerade dadurch aus, dass sie Elemente verschiedener Typen vereinigen. Die Kritik an der ›Passgenauigkeit‹ einzelner Typen ist berechtigt, wenn es sich um komplexe Werke wie von Jean Rouch oder Robert Flaherty handelt.⁸² Bei ›Massenware‹, und um die geht es in der vorliegenden Untersuchung gerade bei relativ standardisierten TV-Reportagen, treffen die Typisierungen weitgehend zu. So lassen sich die meisten Dokumentarfilme deutsch-deutscher Thematik in der zeitlichen Zuschreibung einem der ersten vier Modi zuordnen: der ›expository mode‹ (1) bezüglich der Filme des Kalten Krieges der Fünfzigerjahre; der ›interactive mode‹ (3) mit dem Aufkommen des Fernsehdokumentarismus als bis heute dominanter Modus und in der Spätphase der die Produktionsbedingungen reflektierende ›reflexive mode‹ (4). Dabei machen z. T. gerade die Charakteristika (und nach Nichols ›Defizite‹) deren Stärke bezüglich ihrer intendierten Funktion aus: So boten sich für die Schwarzweiß-Propaganda des Kalten Krieges Filme mit Kommentardominanz an, in denen ein über relativ beliebige Bilder gelegter Sprechertext für ideologische Eindeutigkeit sorgte.

Nach den Beschränkungen textueller Ansätze wurde das theoretische Feld um eine pragmatische Komponente erweitert: Dokumentarfilm ist demnach das Resultat eines Kommunikationsaktes und konstituiert sich als Vertrag zwischen Text und Zuschauer. Das Verständnis vom Dokumentarischen ist somit historisch wandelbar und sozial verhandelbar. Auf großes Echo stieß in Deutschland das von Roger Odin entwickelte Konzept der »dokumentarisierenden Lektüre«: Auf Grund verschiedener Faktoren (Weltwissen, Paratexte, Lektürekontext, Genre-Konventionen und binnen-ästhetische Gestaltungsmittel) ›liest‹ der Zuschauer den Film als dokumentarisch.⁸³ Im Anschluss an Odin hat Manfred Hattendorf Dokumentarfilme auf deren pragmatisch-ästhetische Strategien untersucht, die als Rezeptionsvorgabe in den Filmen Authentizität signalisieren (= Authentisierungsstrategien) und den Betrachter zum Abschließen eines dokumentarischen Wahrnehmungsvertrags bewegen sollen.⁸⁴ Für den Dokumentarfilm gilt somit wie für die Geschichtsschreibung, dass »die Wahl unterschiedlicher Erzählmodi« grundlegend ist und nicht das Problem narrativ/nicht-

81 Nichols 1995, S.152 [Hervorhebung im Original].

82 Vgl. Schändlinger 1998, S.194.

83 Odin 1990. Vgl. Odin 2000.

84 Hattendorf 1994.

narrativ.⁸⁵ Entscheidend ist demnach nicht die Frage ›WAS ist Dokumentarfilm?‹, sondern ›WANN ist Dokumentarfilm?‹, die sich über den Gebrauch beantwortet.⁸⁶

Im Anschluss an die skizzierte Theorie-Diskussion wird Dokumentarfilm als auf Darstellungs- und Wahrnehmungskonventionen aufbauender Diskurs über die Wirklichkeit verstanden, der im Unterschied zum Fiktionsfilm einen »Mehrwert an Authentizität, einen Mehrwert an referentiellen Bezügen zur außerfilmischen Wirklichkeit« verspricht.⁸⁷ Dokumentarische Bilderwelten sind ästhetisch und rhetorisch gestaltete ›Konstruktionen‹, die von bewussten ideologischen Weltbildern ebenso wie von verinnerlichten, kultur- und technikgeschichtlich geprägten Dispositionen abhängen.

Das ›Dispositiv der deutschen Teilung‹

Um der Rolle des Films als gesellschaftlicher Kommunikationsinstanz im Mediengefüge gerecht zu werden, lautet die Fragestellung nicht »Wie steht der Film *zu* der Geschichte?«, sondern: ›Wie steht der Film *in* der Geschichte?‹.⁸⁸ Der konkrete historische Ort von Film (Kino und Fernsehen) im spezifischen Kontext der deutschen Zweistaatlichkeit soll im Rückgriff auf das Dispositiv-Konzept in einem weiteren Sinn festgemacht werden. Foucault fasst unter Dispositiv das Netz, das zwischen den Elementen eines »heterogenen Ensembles« (Diskurse, Institutionen, Gesetze, etc.) geknüpft werden kann.⁸⁹ In diesem Netz bilden die Medien in ihren Funktionszusammenhängen Maschen: Mediendispositive rücken den Zusammenhang zwischen sich wandelnden Wahrnehmungsstrukturen mit den technisch-apparativen, institutionellen, sozial-politischen und inhaltlich-ästhetischen Aspekten in den Blick.⁹⁰ Das Deutschland der Jahre 1949-1989 betreffend lässt sich die Beobachtung machen, dass die Spaltung als historisch-ideologisch geprägtes ›Dispositiv der Teilung‹ andere, die Wahrnehmung präfigurierende Dispositive der »Sinnestechnologien« überlagerte und dominierte.⁹¹ Dies wird am Beispiel des Dokumentarfilms besonders deutlich, nahmen doch Bundesrepublik und DDR für die eigene Produktion dessen Realitätsversprechen in Anspruch – sprachen dies aber unter dem Generalverdacht der Propaganda Medienprodukten der Gegenseite ab. (Dabei verlief der Graben nicht nur an der innerdeutschen Grenze entlang, sondern zum Teil auch durch unterschiedliche Lager in den beiden deutschen Staaten.) Mit dem Negieren der Authentizität

85 Chartier 1989, S.36. Vgl. White 1990; White 1994; Kiener 1999.

86 Vgl. Eitzen 1995.

87 Heller 2001, S.18.

88 Heller 1989, S.132 [Hervorhebung im Original]. Zu Film und Historiografie »als identisch strukturierte Diskurse«: Wenzel 2000, S.203.

89 Foucault 1978, S.119f. Vgl. Deleuze 1991.

90 Vgl. Hicethier 1997, S.67f.

91 Hick 1999, S.10.

wurde das zentrale Genre-konstituierende Element des Dokumentarfilms in Frage gestellt.⁹² Kaum eine Thematik war so vorbelastet und ideologisch determinierten Wahrnehmungsmustern unterworfen wie die deutsch-deutsche. Die die Wahrnehmung vom anderen Teil Deutschlands auf verschiedenen Ebenen strukturierenden Elemente (individuell: persönliche Betroffenheit; medial: gemeinsamer Kommunikationsraum, Negierung dokumentarischer Realitätsdarstellung; politisch: genereller Propagandaverdacht) fasst die Untersuchung in ihrem Zusammenwirken als vom historischen Kontext abhängiges ›Dispositiv der deutschen Teilung‹.

Unter Vorbehalt ließe sich Jean-Louis Baudrys⁹³ Analogie zwischen Platons Höhlen-Gleichnis und der Höhle des Kinosaaals im deutsch-deutschen Kontext folgendermaßen als im Kalten Krieg ausgebildetes ›Dispositiv der deutschen Teilung‹ adaptieren: Auf den Stuhl des eigenen Systems gefesselt und auf Grund ideologischer Fesseln sich selbst zur Bewegungslosigkeit verdammend, war der Blick der Deutschen auf den ›Eisernen Vorhang‹ gebannt, welcher zur Projektionsfläche regressiver Feindbilder der im Hintergrund agierenden Siegermächte wurde. Mit der Entspannung des Verhältnisses erhoben sich die ›Höhlenbewohner‹ und thematisierten (zumindest auf westlicher Seite) nicht nur die Schemenhaftigkeit der Schattenrisse, sondern auch die wahrnehmungsleitende Funktion der medialen Lichtquelle. Zu einer solchen hatte sich das Fernsehen als ›Lagerfeuer der Moderne‹ entwickelt, das mit zunehmender Dauer der Teilung für viele Deutsche den einzigen Kontakt zum anderen deutschen Staat darstellte. Die westlichen Fernsehbilder vereinten die Nation abends vor der Mattscheibe, wobei nun beide Seiten nach Westen schauten. Mit diesem asymmetrischen Blick hatte sich ein Wahrnehmungsdispositiv durchgesetzt, das die erfolgreiche mentale Implementierung der Magnettheorie im Sektor Unterhaltung und Information darstellte – mit der dysfunktionalen Konsequenz von Gleichgültigkeit im Westen und Idealisierung im Osten gegenüber der anderen Seite. Den charakteristischen Verschiebungen entsprechend muss das Dispositiv als »dynamisches Modell« verstanden werden, »dessen An/Ordnungen auf Widersprüche reagieren, selbst also widersprechen«⁹⁴ – und zu neuen Widersprüchen führen.

Vom Feindbild zum Fremdbild

Den dynamischen Aspekt des Dispositivs versucht der Titel in der Formel ›vom Feindbild zum Fremdbild‹ zu fassen. Dabei geht es nicht um eine geradlinige Entwicklung, sondern vor allem um Brüche, Widersprüche und Ungleichzeitigkeiten in

92 Die Tatsache, dass die Filme dadurch nicht als Spielfilme wahrgenommen wurden, sondern unter dem Signum ›Propaganda‹ als ›verfälschte‹ Dokumentarfilme, spricht für die Beibehaltung der Kategorien fiction und non-fiction. Dies allerdings im Sinne eines Differenz- und nicht eines Oppositionsverhältnisses. Heller 2001, S.18.

93 Baudry 1975.

94 Paech 1997, S.408.

der medialen Konstruktion des anderen deutschen Staates. Während Freund- und Feindbilder klar konturiert und definiert sind, existiert ›das Fremde‹ nur als Differenzverhältnis zum Bekannten: »Es gibt Freunde und Feinde. Und es gibt *Fremde*«⁹⁵ bzw. lässt sich nur tautologisch bestimmen: »Das Fremde ist fremd, weil es fremd ist. Es ist fremd, solange es fremd bleibt.«⁹⁶ Zu seinem Wesen gehört es, nicht greifbar zu sein, handelt es sich doch um »eine der allgemeinen Figuren der Einbildungskraft, über die man so gut wie alles sagen kann, ohne je genug gesagt zu haben.«⁹⁷ Ein verbindendes Element im Diskurs über ›das Fremde‹/›den Fremden‹ besteht bei den unterschiedlichen geistes- und sozialwissenschaftlichen Ansätzen in dessen Einschätzung als (ver)störendes Element, das dichotomische Wahrnehmungsmuster und vereinfachende Weltentwürfe in Frage stellt.⁹⁸ Weder Freund noch Feind, ist der Fremde »ein Mitglied der Familie der *Unentscheidbaren*«, in deren »Unterbestimmtheit« ihre Stärke liegt: Schluss zu machen mit der Macht ordnender Opposition.⁹⁹

Gerade die Unschärfe des Konzeptes des ›Fremden‹ in seiner charakteristischen Unbestimmtheit, Vagheit und Offenheit bietet sich an zur Beschreibung des komplexen Prozesses deutsch-deutscher Annäherung im Spiegel medialer Konstruktionen.¹⁰⁰ Dabei handelte es sich um »sekundäre Fremdheit«, die aus einer Relation der Zugehörigkeit und Vertrautheit hervorgegangen ist.¹⁰¹ Mit ›dem Fremden‹ als Metapher der Distanz fasst die Untersuchung die Entwicklung von Feind- zu Fremdbildern in der Spannbreite von Zurückweisung über Entfremdung bis hin zum Zugeständnis eigenständiger Andersartigkeit – nicht starr, sondern als ambivalentes Konzept, das zwischen Bedrohung, Indifferenz und Akzeptanz changiert. Dabei soll unterschieden werden zwischen ›dem Fremden‹ als »Figur des Hasses«¹⁰² auf Grund seines bedrohlichen Potenzials und ›dem Anderen‹, dessen Anspruch über jedes Verstehen hinausgeht¹⁰³, als Figur der Akzeptanz von Alterität. Dabei handelt es sich um tastend-dynamische Diskurse, die Momente von beidem vereinigen können und je nach Kontext mehr auf die bedrohlich-unbekannte oder die andersartig-selbstständige Komponente

95 Baumann 1996, S.73 [Hervorhebung im Original].

96 Schütze 2000, S.61.

97 Ebd., S.16. Vgl. Wierlacher 1993; Münkler/Ladwig 1998.

98 Simmel 1992; Flusser 1994; _i_ek 1997. Zu psychoanalytischen Deutungen siehe Julia Kristeva, die im Anschluss an Freuds *Das Unheimliche* (1919) das Fremde als »die verborgene Seite unserer Identität« beschreibt. Kristeva 1990, S.11.

99 Baumann 1996, S.76f. [Hervorhebung im Original].

100 Vgl. Münkler 1997, S.15; Rätzl 1997, S.156.

101 Münkler/Ladwig 1998, S.18f. Für das Verhältnis von Bundesrepublik und DDR wurden die Konzepte bisher kaum fruchtbar gemacht. Auf die Nachwendzeit beschränkt sich Horst Stenger: »Deshalb müssen wir uns noch fremd bleiben...« Fremdheitserfahrungen ostdeutscher Wissenschaftler. In: Ebd., S.305-400.

102 Kristeva 1990, S.11.

103 Vgl. Waldenfels, S.79.

in der Wahrnehmung der anderen Seite abzielen. Die im Medium des Dokumentarfilms vermittelten gegenseitigen Bilder von Bundesrepublik und DDR werden so in ihrer Widersprüchlichkeit im Zuge der behutsamen Annäherung beschreibbar.

Zum Vorgehen

Der eigene Standpunkt ist von einer westdeutschen Achtzigerjahre-Sozialisation geprägt, die in der Hinsicht typisch ist, dass die innerdeutsche Grenze – obwohl geografisch die Nächste –, mit allem, was dahinter lag, in der Wahrnehmung die wohl am weitesten entfernte darstellte. Das Interesse für die DDR erwachte erst nach deren Ableben während eines Auslandsstudiums in Frankreich, wo das Projekt seinen Ausgang nahm. Die Außenperspektive auf die deutsch-deutsche Geschichte – bei allen Vorbehalten gegenüber ›heilsbringenden‹ Fremdperspektiven, wie sie am Konzept der interkulturellen Germanistik geäußert wurden¹⁰⁴ – hat hoffentlich dazu beigetragen, ›postkoloniale‹ Blicke bezüglich des »Schnäppchens namens DDR« (Günter Grass) zu begrenzen.

Am Ausgangspunkt der Arbeit stand die Notwendigkeit, einen Überblick über die Produktion von Dokumentarfilmen deutsch-deutscher Thematik in dem weitgehend unerschlossenen Gebiet zu gewinnen. Auf Grund der Heterogenität des Materials, das wenige Minuten dauernde Kurzfilme ebenso umfasst wie abendfüllende Streifen, wird – insofern dies zu ermitteln war – neben der Autorenschaft/Regie und dem Produktionsjahr auch die Länge genannt.¹⁰⁵ Die Angaben zu den Filmen entstammen zum größten Teil den Akten des BMG/BMB, die neben Material zu Eigenproduktionen auch gesammelte Sekundärmaterialien (Filmkataloge, Auszüge aus Programmzeitschriften, Kritiken) enthalten.¹⁰⁶ Eine wichtige Quelle für westliche Filme deutsch-deutscher Thematik sind die Filmkataloge des BMG/BMB, deren Programm anschaulich die Beziehungsgeschichte der beiden deutschen Staaten reflektiert.¹⁰⁷ Filmlisten mit Auftragsproduktionen von Ministerien wie des Bundespresseamtes sind bei diesen ebenso erhältlich wie Ansichtskassetten neuerer Produk-

104 Vgl. zur Kritik an Schlagwörtern wie ›interkulturell‹, ›kulturkontrastiv‹, etc., wenn auch nicht im deutsch-deutschen Kontext: Zimmermann 1989.

105 Aufgrund differierender Angaben in der Literatur, Verlusten bei der Umrechnung von Metern auf Minuten und Längenunterschieden entsprechend Film oder Video alle Angaben ›ohne Gewähr‹.

106 Die Akten lagern im Bundesarchiv Koblenz (BA Kblz), Bestand B 137/...

107 Zunächst als Katalog der Landesfilmdienste unter dem Titel *Geteiltes Deutschland* 1964 mit Unterstützung des BMG erschienen, übernahm das GI-BfgA die Aufgabe mit dem 1974 zum ersten Mal unter dem Titel *Filme zur deutschen Frage* herausgegebenen Katalog. Daneben entstand ab den Siebzigerjahren unter Leitung des Referats III 5 im GI ausführliches, pädagogisch orientiertes Begleitmaterial. Das aktuelle Angebot verzeichnet der *AV-Medienkatalog* der bpb. Die Angaben zum Bestandsnachweis aus dem inzwischen aufgelösten BMB/BMG-Filmarchiv in der Reihe *Medienberatung* sind im besten Fall unvollständig und weitgehend unbrauchbar. Vgl. Filmografie in: bpb 1997 a; bpb 1997 c.

tionen.¹⁰⁸ In bester deutscher Tradition sind die Filme von Bundeswehr und NVA erfasst, die Material für Feindbildstudien liefern, wie es anschaulicher kaum sein könnte.¹⁰⁹ Angaben zu Filmen deutsch-deutscher Thematik und teilweise noch die Filme selbst sind bei Landesfilmdiensten und -bildstellen erhältlich, am umfangreichsten in Berlin. Hilfreich ist die vom Münchener ›Institut Jugend Film Fernsehen‹ erstellte mehrbändige *Zentrale Filmographie*, die Dokumentarfilme in der Zeit von 1980 bis 1994 mit kurzer Inhaltsangabe und Kritik verzeichnet.

Informationen zu westdeutschen Filmen aus der Frühphase sind fast ausschließlich den mit rudimentären Inhaltsangaben versehenen *Katalogen der deutschen Kultur- und Dokumentarfilme* zu entnehmen, die vom Deutschen Institut für Filmkunde (DIF) von 1951 bis 1960 herausgegeben wurden. Detaillierte Informationen bieten unter Umständen die gerade im Bereich Dokumentarfilm kaum ausgeschöpften Unterlagen der Filmbewertungsstelle Wiesbaden (FBW), in denen neben den Begründungen für bzw. gegen eine Prädikatisierung teilweise auch Textlisten und Briefverkehr zu finden sind.¹¹⁰

Angaben zu Fernsehproduktionen der ARD-Anstalten sind im DRA-Frankfurt gesammelt, allerdings sind die älteren noch nicht in die elektronische Datenbank aufgenommen und nur unvollständig verzeichnet.¹¹¹ An den Archiven der Sendeanstalten, vor allem SFB, NDR und WDR führt kaum ein Weg vorbei (was im Rahmen der Arbeit nur partiell geleistet werden konnte), wobei auch hier gerade in den Anfangsjahren sowohl bezüglich der Filme als auch der Schriftgutüberlieferung Lücken klaffen. Gleiches gilt für ZDF und DFF/Fernsehen der DDR, dessen Überlieferung im DRA-Potsdam lagert.¹¹² Des Weiteren sind im DRA Presseartikel-Sammlungen zu einzelnen Filmen zu finden wie auch in der HFF Potsdam¹¹³ und im Bundesarchiv-Filmarchiv (BA-FA). In Letzterem sind zudem die Zensur-Unterlagen der Abnahme von DEFA-Filmen durch die Hauptverwaltung Film (HV Film) auf Mikrofiche einsehbar.¹¹⁴

108 Vgl. die Kataloge: Presse- und Informationsamt der Bundesregierung/Inter Nationes/Deutsche Reportagefilmgesellschaft. Darüber hinaus waren auf Nachfrage beim Presse- und Informationsdienst der Bundesregierung ein Dokumentarfilmkatalog (Stand Januar 1996) und eine unvollständige Filmliste älterer Produktionen (Stand August 1997) erhältlich.

109 Streitkräfteamt [o.J.]. Das Korpus wurde in der Untersuchung nicht hinzugezogen, da die Filme nur zum ›internen Gebrauch‹ vorgesehen waren.

110 Die Akten lagern im Hessischen Hauptstaatsarchiv Wiesbaden (HHStA Wi), Abt. 548. Zu Geschichte und Funktion der FBW vgl. Wolf 1985; www.f-b-w.org (17.05.2003).

111 Vgl. Bleicher 1993.

112 Vgl. Leonhard 1993; Pietrzynski 1994 a, b.

113 HFF 1996.

114 Mit der Gründung des Ministeriums für Kultur 1954 unter Johannes R. Becher wurde die HV Film unter Leitung von Anton Ackermann eingerichtet, die die Zensur- und Kontrollaufgaben des bisher existierenden Staatlichen Filmkomitees übernahm, wobei die doppelte politische Kontrolle durch Partei-Instanzen weiterbestand. Vgl. zur HV Film mit einem Exkurs zur Filmkontrolle und -zensur in der Bundesrepublik: Heimann 1994, S.174ff.

Die DEFA vereinigt den doppelten ›Vorteil‹ einer zentralisierten Filmproduktion und eines abgeschlossenen Sammelgebietes, das bereits in zeitgenössischen Publikationen gut erschlossen ist.¹¹⁵ Die Sichtung ist im Bundesarchiv-Filmarchiv in Berlin möglich. Gleiches gilt mangels Pflichtabgabe leider nicht für westdeutsche Produktionen, von denen zahlreiche Kulturfilm nicht zu finden oder nicht benutzbar sind.¹¹⁶ Der DEFA-Schriftennachlass im Bundesarchiv Berlin lag zum Zeitpunkt der Recherche noch ungeordnet vor, gerade aus der Frühzeit des Dokumentarfilm-Studios ist zudem relativ wenig erhalten geblieben. Der Grossteil der Unterlagen des Studios H&S wurde nach Auszug der Nachfolge-Firma Bund-Film im Frühjahr 1996 bei dessen Räumung vernichtet.¹¹⁷ Im ›Entsorgungs-Wahn‹ der Nachwendzeit konnte die Universität Oldenburg Kopien zahlreicher DEFA-Filme retten, sodass dort die größte DEFA-Filmsammlung in West-Deutschland inklusive Presse- und Fotomaterial liegt. Zudem verfügt die Mediothek über zahlreiche TV-Produktionen des westdeutschen Fernsehens ab Mitte der Siebzigerjahre.¹¹⁸

Die vorliegende Darstellung erhebt nicht den Anspruch auf Vollständigkeit, wohl aber darauf, den bisher vollständigsten und ausführlichsten Überblick zu bieten, auf dem die Auswahl der qualitativ-hermeneutischen Analysen basiert. Thematisch, methodisch sowie (dokumentar-)ästhetisch repräsentative aber auch untypische Beiträge werden exemplarisch herangezogen. Die Gegenüberstellung der west- und ostdeutschen Dokumentarfilme ist an diskursiven und inhaltlichen Parallelen und intertextuellen Verweisen orientiert. Der medienübergreifende Blick auf Film und Fernsehen trägt der historischen Entwicklung mit der Verschiebung der Breitenwirkung vom Kino zum Fernsehen Rechnung und bietet somit die Möglichkeit, Kontinuitätslinien und Brüche über den gesamten Zeitraum der deutschen Teilung zu verfolgen.¹¹⁹ Ästhetische, methodische und thematische Parallelen gekoppelt mit institutioneller und personeller Kontinuität ermöglichen ein Zusammenfassen zahlreicher Filme zu Gruppen und die Einteilung in Genres. Dabei kommt es auf Grund der unterschiedlichen Kategorienbildung (nach Thema, Methode, Diskurs) zu Überschneidungen, wobei sich vor allem die für das Medium Fernsehen typischen Mischformen eindeutigen Zuordnungen entziehen. Die Untersuchung beschränkt sich auf ›Titelfilme‹¹²⁰, d. h. Filme, die als eigenständige Beiträge unter dem angekündigten Titel zu sehen waren und nicht im Kontext von Magazinsendungen, Wochenschauen

115 Eine Kurzbeschreibung nahezu aller frühen Filme des Dokumentarfilmstudios in: Staatliches Filmarchiv 1969. Vgl. vor allem die von Günter Schulz mit wechselnden Mitarbeitern von 1965 bis 1990 zusammengestellten *Filmo-bibliografischen Jahresberichte*.

116 Ein unvollständiger Überblick über die erste Jahrhunderthälfte in: Bundesarchiv 1984.

117 Nur der Eigeninitiative eines Berliner Historikers ist die Sicherung zahlreicher Unterlagen zu verdanken. Vgl. Fischer 1997.

118 Vgl. Franzke 2001; Bibliotheksbestand: <http://katalog.bis.uni-oldenburg.de> (17.5.2003).

119 Vgl. das Kapitel »Video und Fernsehen.« in: Schändlinger 1998; Dussel 2000.

120 Der Begriff ›Titelfilm‹ wird hier nach der Archivierungspraxis des BA Kblz verwendet.

oder Nachrichten ausgestrahlt wurden, womit eine bewusste Beschränkung auf das Genre des Dokumentarfilms im »Ensemble dokumentarischer Formen« erfolgt.¹²¹

Die Periodisierung orientiert sich an Fixpunkten der Politikgeschichte im deutsch-deutschen Verhältnis.¹²² Neben den Staatsgründungen 1949 und dem Beitritt zum jeweiligen Militärbündnis 1955 stellte der Mauerbau 1961 eine, wenn nicht die entscheidende Zäsur dar. Mit Antritt der Großen Koalition 1966 erfolgte Mitte der Sechzigerjahre eine zaghafte Neuorientierung der Ostpolitik, die nach dem Regierungswechsel 1969 unter Bundeskanzler Brandt 1972 im Grundlagenvertrag gipfelte. Die Ablösung Ulbrichts durch Honecker 1971 stellte gleichzeitig einen DDR-internen Umbruch dar, sodass der Dekadenwechsel für die Zeit der Wechsel steht. Mit dem Korrespondenten-Austausch und regelmäßiger Berichterstattung akkreditierter Journalisten ab Mitte der Siebzigerjahre waren jene dispositiven Faktoren etabliert, die bis zum Ende der DDR die gegenseitige Wahrnehmung in Dokumentarfilm und Fernsehreportage bestimmten. Die Spanne der Selbst-, Fremd- und Feindbilder war damit weitgehend ausgelotet, sodass die Repräsentationsmuster im Folgenden gemäß der aktuellen politischen Lage variiert wurden. Dementsprechend handelt die Untersuchung die Zeit von 1975 bis 1989 in einem weiten Brückenschlag ab.

121 Heller 1992, S.38 [Hervorhebung im Original].

122 Vgl. Kleßmann 1993. Zur Problematik medienwissenschaftlicher Periodisierung: Kreuzer/Schanze 1991; Zimmermann 1991.

1. Doppelte Staatsgründung und Einheits-Rhetorik (1949 – 1955)

»In der Praxis erwies sich: Werden die Deutschen einmal geteilt, besorgen sie den Rest selbst perfekt und gründlich. Diese Erfahrung wiederholte sich in den nächsten Jahrzehnten bis zum Überdruß. Weltweit waren nur die Koreaner besser.«¹

Bundesrepublik und DDR waren Kinder des Kalten Krieges, geboren 1949 aus der Blockkonfrontation, welche die geopolitische Situation der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts bestimmte. Ausgangspunkt der Teilung war die Etablierung unterschiedlicher Gesellschaftssysteme durch die Besatzungsmächte, deren Gegensätze 1947 offen ausbrachen und zur Integration der jeweiligen Besatzungszone in die eigene Einfluss-Sphäre führten. Beide deutsche Staaten verstanden sich als Kernstaat, aus dem nach einer Vereinigung unter den jeweils eigenen ideologischen Vorzeichen Gesamtdeutschland hervorgehen sollte. Den gesamtdeutschen Geltungsanspruch schrieben beide Verfassungen fest: Das sich als provisorisch verstehende Grundgesetz enthielt ein ausdrückliches Wiedervereinigungsgebot und Artikel 1 der DDR-Verfassung bestimmte die Existenz nur einer deutschen Staatsangehörigkeit.

In der Bundesrepublik war die Westbindung umstritten, begleitet von heftigen Auseinandersetzungen um Montanunion und ›Wehrbeitrag/</>Remilitarisierung<. Befördert durch die Erfahrungen der Berlin-Blockade, des Korea-Krieges und des von sowjetischen Panzern unterdrückten Aufstands am 17. Juni 1953 entwickelte sich in Westdeutschland der Antikommunismus zur gesellschaftlichen Integrationsideologie. Die DDR instrumentalisierte die ›nationale Frage< unter der Parole ›Deutsche an einen Tisch<, um die Westintegration des ›Bonner Spalterstaates< zu verhindern.² Mit dem auf der zweiten Parteikonferenz im Juli 1952 gefassten Beschluss zum ›Aufbau des Sozialismus< wurde offiziell das sowjetische Wirtschafts- und Gesellschaftsmodell übernommen. Die Machtkonsolidierung der SED unter stalinistischen Vorzeichen war begleitet von Kollektivierung, Gleichschaltung der Länder, Kirchenkampf, Parteisäuberungen, Willkürjustiz und der Propagierung des ›sozialistischen Realismus<.

1 Bahr 1996, S. 37.

2 Die Aktion ›Deutsche an einen Tisch< hatte die Prager Konferenz (20./21.10.1950) empfohlen. Am 30.1.1951 erfolgte eine Regierungserklärung und ein Appell der Volkskammer an den Bundestag ›Deutsche an einen Tisch!<, mit dem Vorschlag, gemeinsam einen gesamtdeutschen Konstituierenden Rat einzuberufen. Die politische Lösung galt bis weit in die Sechzigerjahre. Vgl. 2. Workshop 1993, S. 122.

Bei aller gegensätzlicher Entwicklung sahen sich beide deutsche Staaten mit ähnlichen Problemen konfrontiert: der Eingliederung von Millionen von Flüchtlingen und Vertriebenen, der Integration ehemaliger Nationalsozialisten sowie vor allem dem Mangel an staatlicher Souveränität und Identität. Auch wenn der Interzonenhandel mit der Integration in den jeweiligen Wirtschaftsraum nachließ, blieb er ein wesentliches Bindeglied und auf Grund des noch nicht physisch geteilten Berlins, familiärer Bindungen und vor allem dem Rundfunk bestand Deutschland als gemeinsamer Kommunikationsraum fort. 1950 lebte beispielsweise die Mehrheit der DEFA-Regisseure noch in Westdeutschland/-Berlin und noch 1957 kam jeder Dritte nicht aus der DDR.³ Die komplexe Beziehungsgeschichte findet ihren Ausdruck in Metaphern wie der von den »siamesischen Zwillingen, von denen der eine nach Osten und der andere nach Westen schaute, die aber doch nicht voneinander loskamen«⁴, wobei gerade in den Anfangsjahren der Blick als negativer Bezugsrahmen aufeinander gerichtet war. In dokumentarischen Filmen hat sich dieser in Form stereotyper Motive und Konstruktionsschemata nachhaltig eingeschrieben.

Nach einem kurzen Überblick über die unterschiedlichen Voraussetzungen dokumentarfilmischen Arbeitens in der Nachkriegszeit leitet eine Produktion der US-Besatzungsbehörden die ausführlichen Filmanalysen ein, da die Beschäftigung mit der ›Zone‹ in westdeutschen Filmen relativ spät begann. *Zwei Städte/Two Cities* (1949) dient darüber hinaus im Folgenden als Folie für die Übernahme und Kontinuität von Feind- und Selbstbildkonstruktionen in Westdeutschland (1.2). Von Länge und Aufwand abgesehen finden sich zwischen *Zwei Städte* und dem ersten abendfüllenden DDR-Dokumentarfilm *Der Weg nach oben* (1950) zahlreiche Parallelen ästhetischer und inhaltlicher Art: Beide Filme deklinieren nachgerade beispielhaft die Ost-West-Stereotype des Kalten Krieges durch (1.3). Der westdeutsche Beitrag *Berliner Katholikentag 1952* (1.4) und der DEFA-Film *Die Sieben vom Rhein* (1954) verbindet – neben der Suche nach anspruchsvollerer narrativer und technischer Gestaltung – das Schicksal, politische Positionen zu vertreten, die die Gesellschaft bzw. Parteileitung längst verworfen hatte (1.5). Als einer der ersten westdeutschen Filme, der sich mit den Verhältnissen im anderen Teil Deutschlands ausführlich beschäftigte, repräsentiert *Sowjetzone ohne Zensur* (1954) das offizielle Deutschlandbild der Bonner Republik (1.6).

3 Heimann 1994, S. 57; Gersch 1989, S. 101.

4 Wolle 1999, S. 331.

1.1 Weichenstellung unter alliierter Besatzung

Auf Grund der alleinigen Besatzungshoheit der alliierten Militärregierungen wurden in den vier Besatzungszonen bzw. Berliner Sektoren unterschiedliche kultur- und wirtschaftspolitische Maßnahmen durchgeführt. Diese beeinflussten entscheidend die Neuordnung der Filmwirtschaft und -produktion in Deutschland.

In der SBZ wurde mit Lizenzierung der Deutschen Film Aktiengesellschaft (DEFA) bereits im Mai 1946 der Grundstein für das Unternehmen gelegt, das bis zum Ende der DDR als staatlicher Monopolbetrieb für die Filmproduktion zuständig war und neben einem Studio für Synchronisation auch ein Kopier- und ein Geräte-werk betrieb.⁵ Mit der DEFA-Wochenschau *Der Augenzeuge*, deren erste Ausgabe im Februar 1946 auf die Leinwand kam, dokumentierten Deutsche selbstverantwortlich – wenn auch unter sowjetischer Zensur – den Alltag. DEFA-Mitbegründer und -Direktor Kurt Maetzig hat wiederholt die Unabhängigkeit des *Augenzeugen* betont, dessen primäre Aufgabe für die »Zusammenbruchgesellschaft« in praktischer Lebenshilfe und demokratischer Neuorientierung bestand.⁶ Dieter Oeckl lobt den AZ als »das erste und einzige demokratische Wochenschauexperiment in Deutschland [...], ein Solitär der deutschen Wochenschaugeschichte – im Kalten Krieg weggespült und nicht zuletzt deshalb im Westen bis heute kaum wahrgenommen.«⁷ Günter Jordan definiert die DEFA-Wochenschau der Anfangsjahre als »parteilich aber selbstbestimmt«.⁸ Der *Augenzeuge* sei relativ lange vom Kalten Krieg unbeeinflusst geblieben: »Er beteiligte sich nicht an der Ost-West-Hetze und stellte, wo immer es ging, die Gemeinsamkeiten der Alliierten aus und nicht ihre Differenzen. Zu differenzieren versuchte er zwischen Arbeitskämpfen und politischen Auseinandersetzungen in den westlichen Ländern und deren alltäglicher Lebenswelt. Erst in Nr. 125, also im Oktober 1948, wurde der Kalte Krieg ein Begriff.«⁹ Einigkeit in der Bewertung des *Augenzeugen* besteht im Urteil über dessen Rolle im Kalten Krieg: Ab 1948 verkam er zum Verlautbarungsorgan als »eindeutigstes Mittel der Propaganda«, charakterisiert durch »Langweiligkeit« und »Einseitigkeit«.¹⁰ Konsequen-

5 Neben der DEFA gab es sechs weitere Produktionsgruppen. Schulz 2001, 191f.

6 Maetzig 1987, S. 201, S. 529. Auch Marion Keller (ehemalige Chefredakteurin des AZ, 1950 aus politischen Gründen entlassen) bekräftigt die produktive Unterstützung durch die sowjetischen Kulturoffiziere in den Anfangsjahren. Krebs 1996, S. 28. Vgl. Mückenberger/Jordan 1994, S. 219ff.

7 Oeckel: Am Anfang war die Wochenschau. In: Krebs 1996, S. 121f. Gegenteiliger Meinung ist Jutta Gröschl, die zu dem Urteil gelangt, dass sich der *Augenzeuge* in die »propagandistische Nachfolge« der nationalsozialistischen *Deutschen Wochenschau* einreihete. Womit die Autorin – neben zahlreichen filmtheoretischen Allgemeinplätzen – groben Kategorien des Kalten Krieges verhaftet bleibt. Gröschl 1997, S. 233.

8 Jordan 1996 b, S. 281.

9 Ebd., S. 274.

10 Kersten 1955, S. 3.

terweise fiel 1949 das Motto im Vorspann: »Sie sehen selbst, Sie hören selbst, urteilen Sie selbst« weg.¹¹

Die Wochenschau diente als Materialbasis der ersten DEFA-Dokumentarfilme, die hauptsächlich aus kompilierten *Augenzeugen*-Aufnahmen bestanden und sich auch in Dramaturgie und Gestaltung an der Wochenschau orientierten. Dem gemäß entsprach auch die Auseinandersetzung mit den westlichen Besatzungszonen in den ersten Dokumentarfilmen dem *Augenzeugen*. Erste Kritik an ›Separatismus- und Remilitarisierungs-Tendenzen‹ unter den westlichen Alliierten äußert Ludwig Lober in *Brücke zur Zukunft* (1947, 15 Min.) nach dem Argumentationsmuster ›Jeder braucht den anderen, und alle brauchen wir das Ruhrgebiet‹. Zum Pamphlet geriet der folgende Film von Bruno Kleberg *Ein Weg – ein Ziel* (1948, 5 Min.) mit seinem Kommentar, der das Volk in den beim Alten verharrenden Westzonen »als Steigbügelhalter der Reaktion« bezeichnet.¹² Bis zur Gründung einer DEFA-Abteilung ›Wochenschau und Dokumentarfilm‹ Anfang der Fünfzigerjahre und deren Neuorganisation als Studio und damit selbstständiger VEB 1952/53 wurde der Kurzfilm und damit der Dokumentarfilm in den Worten von Direktor Sepp Schwab als »Aschenbrödel« behandelt.¹³

In den westlichen Besatzungszonen existierten keine Wochenschauen unter deutscher Regie. Die USA und Großbritannien zeigten in ihrem Verwaltungsbereich ab Mai 1945 die gemeinsam produzierte *Welt im Film* (*WiF*), die bereits zu Kriegzeiten in London geplant worden war.¹⁴ In der französischen Besatzungszone lief zunächst die französische Wochenschau *Les Actualités Françaises* in deutscher Sprache, ab 1947 die eigens produzierte *Blick in die Welt*.¹⁵ Bis zum In-Kraft-Treten des Besatzungsstatuts 1949 sicherten sich die Westmächte in diesem Medienbereich das Meinungsmonopol, ohne dass die Bewohner in der jeweiligen Einfluss-Sphäre – mit Ausnahme von Berlin – die Möglichkeit hatten, andere ergänzende Informationen neben der zonenspezifischen Betrachtungsweise zu erhalten.

Im Gegensatz zum ostdeutschen *Augenzeugen*, der regelmäßig aus dem anderen Teil Deutschlands berichtete, tauchte in der amerikanisch-britischen Wochenschau *WiF* die Ostzone kaum auf: »Besonders während des Gründungsprozesses der von ihnen erstrebten westdeutschen Republik haben sie [die Verfasser der *WiF*, M.S.] den Zuschauern unter dem Stichwort ›Deutschland‹ fast nur aus der Bizone und aus ihren Sektoren Berlins berichtet. Blicke in den Sowjetsektor oder gar in die SBZ hatte es zuvor nur selten gegeben, dafür aber umso mehr nach ›Westen‹, besonders in die USA.«¹⁶ Erst nach Gründung der DDR wandte sich die *WiF* polemisch dem ›so-

11 Vgl. Jordan 1996 b, S. 278. Mückenberger/Jordan 1994, S. 334.

12 Zit. nach Mückenberger/Jordan 1994, S. 302.

13 Zit. nach ebd., S. 345ff. Vgl. Opgenoorth 1984, S. 33.

14 Vgl. Bodensieck 1983; Bodensieck 1989.

15 Vgl. Gröschl 1997, S. 164ff.; Stadt Oberhausen 1996, S. 124.

16 Bodensieck 1992, S. 47.

wjetdeutschen Oststaat« zu. Mit Einführung von *Fox tönende Wochenschau* und der regierungsnahen *Neuen deutschen Wochenschau (NDW)*¹⁷ im Jahr 1950 hatte die bis 1952 von den Amerikanern allein weitergeführte *WiF* (dann unter dem Titel *Welt im Bild* und ab 1956 als *Ufa Wochenschau*) ihr Meinungsmonopol verloren.

Die britische und die französische Militärverwaltung hatten bis Spätsommer 1946 erste Film-Lizenzen an Deutsche vergeben, nur die US-Verantwortlichen zögerten dies bis zum Jahreswechsel hinaus. Die Erteilung weiterer Lizenzen ging in der amerikanischen Zone nur schleppend voran, sodass die Dokumentarfilmproduktion dort erst Ende 1948 in Gang kam, nachdem die deutschlandpolitischen Weichen gestellt waren.¹⁸ Dabei sah das amerikanische Konzept der ›re-education‹ vor, dass die Umerziehung, um glaubwürdig zu sein, von zuverlässigen Deutschen selbst vorgenommen werden sollte. Dass dies im Bereich des Dokumentarfilms weitgehend Lippenbekenntnis blieb, lag an internen Auseinandersetzungen in der amerikanischen Militäradministration zwischen punitiven und liberalen Tendenzen. Hinzu kam der Widerspruch, mit ›undemokratischen‹ Mitteln zur Demokratie erziehen zu wollen – entscheidende Grundrechte wie Meinungsfreiheit blieben eingeschränkt und auch ein substantielles Mitspracherecht wurde deutschen Vertretern nicht eingeräumt. Vor dem Hintergrund zahlreicher Konflikte mit der amerikanischen Militärverwaltung und deren zentralem Besatzungsziel, eigene Lebensformen und Kulturwerte möglichst reibungslos durchzusetzen, war eine Beschäftigung mit aktuellen, vor allem innenpolitischen Problemen nicht möglich.¹⁹ Für die britische und französische Besatzungszone galt Ähnliches. So bot die dokumentarische Praxis in den Westzonen nach 1945 kaum die Möglichkeit einer Auseinandersetzung mit weiten Bereichen der Alltagserfahrung und konnte auch keine Muster zu deren Repräsentation entwickeln. Nicht nur im Spielfilm herrschte »filmische Fastenzeit«.²⁰

Hätte die Möglichkeit einer kritischen Auseinandersetzung mit der ›Wirklichkeit‹ im Medium des Dokumentarfilms bestanden, bleibt es fraglich, inwieweit davon Gebrauch gemacht worden wäre. Die Tradition des deutschen ›Kulturfilms‹ regte dazu nicht an, im Gegenteil: Hatte doch der Kulturfilm »mit seinem Totalitätsanspruch eine nützliche Vorarbeit für größere Aufgaben geleistet«, auch wenn von

17 Zur Gründung vgl. Krebs 1996, S. 124; Schwarz 2002, S. 73ff. Dieter Oeckl zeigt in *Es war 1950 ...* (WDR 1995, 13 Min.) die erste *NDW*-Ausgabe mit Interviews ehemaliger Mitarbeiter.

18 OMGUS vergab die ersten zehn Produktionslizenzen am 20. Oktober 1946, davon drei an Dokumentarfilmer. Bis Ende November 1948 waren 45 Lizenzen erteilt worden, wovon die Dokumentar- und Kurzfilmproduzenten mit 27 den Hauptteil ausmachten. Hahn 1997, S. 412, S. 414, S. 424f. Vgl. Hauser 1989 a.

19 Ebd., S. 413.

20 Glaser 1991, S. 121. Bezeichnend ist, dass dokumentarische Aufnahmen der Gegenwart vornehmlich in fiktionalen Filmen zu finden sind. Die sog. ›Trümmerfilme‹ schreckten – von wenigen Ausnahmen abgesehen – vor inhaltlichen und formalen Experimenten zurück. Mit der Währungsreform verschwanden zwar noch nicht die Trümmer, aber deren Repräsentation im Spielfilm.

Wege zu Kraft und Schönheit (Wilhelm Prager, 1925) keine Zwangsläufigkeit zu *Triumph des Willens* (Leni Riefenstahl, 1934) führte.²¹ Dessen ästhetisierte, widerspruchsfreie Bilderwelt mit dem Ideal der »Schönheit über alles«²² bot der nationalsozialistischen Propaganda breite Anschlussmöglichkeiten. Insofern die revolutionäre Linke und Vertreter einer proletarischen Filmkultur der Weimarer Republik mehr als »Dokumente ihrer Niederlage« zur Dokumentarfilmgeschichte beizutragen hatten, waren diese 1945 in Vergessenheit geraten.²³ Brigitte Hahn gelangt zu dem Ergebnis, dass die amerikanische Militärregierung es ad hoc nicht auf breiter Basis vermochte, »deutsche ›Kulturfilmer‹ in ›Dokumentarfilmer‹ nach amerikanischem Vorbild ›umzuerziehen‹. Hier haben die Film- und (Um-)Erziehungspolitiker ihre Möglichkeiten der Beeinflussung überschätzt.«²⁴

Die filmische Tradition der ›Ufa-Schule‹ wirkte auch in der SBZ fort. Laut DEFA-Regisseur Karl Gass hatten die Kameraleute der Aufbaujahre ihre Erfahrungen vorwiegend im Atelier gesammelt und teilweise den Kriegswochenschauen Heimatmaterial zugeliefert. Zu irgendwelchen »›Vorhöfen‹ des Dokumentarfilms« hingegen hatten sie keinen Zugang gehabt: »Ufa und Dokumentarfilm waren sich ausschließende Größen. Als Hauptinstrumente dieser Kameraleute galten: das Stativ, der Schienenwagen, die Silberblende und das Licht – viel, viel Licht, aus Angst vor Unschärfen auch. Exakte, brillante Bilder waren Trumpf, nicht die harte ungeschminkte Wirklichkeit – technische Vollkommenheit, ›Schönheit‹, was auch immer das bedeuten mochte, nicht Realismus. Dies, in Verbindung mit der vorhandenen technischen Ausrüstung bestimmte weitgehend den Stil, die Ästhetik der Filme, die statisch und stumm waren – und dadurch oft auch steril. Dabei spielte der Einfluss der damals noch tätigen sowjetischen Kontroll-Offiziere keine geringe Rolle. Sie entwickelten bei der Vorführung der Muster einen geradezu fanatischen Spürsinn beim Entdecken von Unordnung, Unsauberkeit und Verstößen gegen den Arbeitsschutz. Solches kam nicht auf die Leinwand. Das Kopftuch, die Schweißbrille, die Handschuhe, der Schutzhelm durften, wo vorgeschrieben, nicht fehlen. Die Arbeiter mussten rasiert, die Arbeitsanzüge gewaschen, die Werkbänke aufgeräumt und sauber sein. Dabei blieb das Gespräch über Inhalte und Wirkungen oft auf der Strecke.«²⁵

Neben dem Ufa-Erbe bestand eine weitere Gemeinsamkeit dokumentarischer Filmpraxis von Ost und West in der Verwendung von Wochenschauaterial. So griffen auch die meisten amerikanischen Produktionen der Documentary Film Unit

21 Kreimeier 1993, S. 399f. Vgl. Zimmermann/Hoffmann 2003.

22 Die Kulturfilm-Definition prägte der DFU-›story chief‹ Stuart Schulberg. Hahn 1997, S. 418.

23 Kreimeier 1993, S. 403f.

24 Hahn 1997, S. 431.

25 Gass 1995, S. 80.

(D.F.U.) im Dienste der ›re-education‹ neben konfiszierten deutschen Filmen und Aufnahmen der US-Armee auf die Beiträge von *Welt im Film* zurück. Der Kompilationsfilm rechtfertigte sich aus ökonomischen und ideologischen Gründen: Bereits bestehende – d. h. in Zeiten von Geld- und Materialmangel kostengünstige – Bilder, die in keiner kausalen oder zeitlichen Beziehung zueinander stehen müssen, werden durch die Montage miteinander verbunden. Den Sinnzusammenhang stiften Kommentar und Musik, was charakteristisch für die meisten Filme der D.F.U. wie der DEFA zu dieser Zeit ist.

1.2 US-amerikanische Deutschland-/Systembilder

Mit der Eskalation des Ost-West-Konflikts erweiterte die D.F.U. ihr Programm um Filme, die im Zuge des ›talk back‹ kommunistischer Propaganda entgegenwirken und den sowjetischen Einfluss eindämmen sollten.²⁶ Auch in der Dokumentarfilmpolitik fand »die zügige Entwicklung vom Antinazismus zum Antikommunismus als die vorrangig besatzungspolitische Zielrichtung« statt.²⁷ Die in diesem Kontext wichtigsten Produktionen, die im Folgenden aufgeführt werden, entstanden alle unter der Regie von Stuart Schulberg.²⁸

Neben positiven Selbstdarstellungen wie z. B. *Ich und Mr. Marshall* (1948, 13 Min.) wurde der Propagandaerfolg der Luftbrücke in *Die Brücke* (1949, 18 Min.) dokumentarfilmisch ausgeschlachtet, indem sich die USA als rettende Schutzmacht präsentierten. Der Publikumserfolg des Films war jedoch eher gering, da die Zuschauer die meisten Bilder bereits aus den 23 speziellen Wochenschauen, die als Ausgangsmaterial dienten, kannten. Ähnliches betraf auch *Zwischen Ost und West* (1949, 22 Min.), eine wortreiche Darstellung der aktuellen Lage aus West-Berliner Perspektive. Der Film zeichnet ein plastisches antikommunistisches Feindbild und stellt implizit Nationalsozialismus und Kommunismus gleich. Auf der Gegenüberstellung der Systeme in Ost und West basiert ebenfalls *Zwei Städte* (1949), der kurz vor Ende der Militärregierung seine Uraufführung hatte. An der Schnittstelle zwischen US-Besatzung und Eigenstaatlichkeit lässt sich am Beispiel von *Zwei Städte* der Frage nachgehen, welche Angebote der ›Amerikanisierung‹ im westdeutschen Dokumentarfilm angenommen wurden. Darüber hinaus stellt der Film ein anschau-

26 Bei der ›Operation Talk Back‹ handelte es sich um eine am 28.10.1947 durch General Clay verkündete Propagandakampagne als Reaktion auf Attacken in den Medien der SBZ. Damit wurde die Zurückhaltung in der Kritik an der Sowjetunion aufgehoben.

27 Hahn 1997, S. 444.

28 Zur Arbeit des US-Filmoffiziers in Deutschland vgl. Stuart Schulberg: An Eyewitness Reports, in: *Hollywood Quarterly*, vol.2 (1946/47), S. 412-414. Ders.: Of All People, in: Ebd., vol.4 (1949/50), S. 206-208.

liches Beispiel dar, wie auf dem Altar des Kalten Krieges historische Sachverhalte der Systemauseinandersetzung geopfert wurden.

1.2.1 *Zwei Städte* (1949): »Die Geschichte zweier Weltanschauungen«

Auf dem Höhepunkt des Ost-West-Konflikts produzierte die Documentary Film Unit (D.F.U.) der amerikanischen Militärregierung im Herbst 1948 unter Regie von Stuart Schulberg *Zwei Städte*. Der Film war ein zentraler Beitrag der ›Operation Talk Back‹ in der propagandistischen Auseinandersetzung mit dem ›Kommunismus‹. *Zwei Städte* sollte eine positive Bilanz der US-Besatzungspolitik ziehen sowie die westdeutsche Bevölkerung von der liberal-demokratischen Gesellschafts- und privat-kapitalistischen Wirtschaftsordnung nach amerikanischem Vorbild überzeugen. Darüber hinaus ging es darum, das Publikum gegen sozialistisches Gedankengut zu immunisieren und Hoffnungen auf einen eventuell dritten, einen ›deutschen‹ Weg nach 1945, zu zerstreuen. Auf Grund der ›showcase‹-Funktion von *Zwei Städte* ist der Film eine der für die amerikanische Militärverwaltung wichtigsten D.F.U.-Produktionen. Da kaum auf Archivmaterial zurückgegriffen werden konnte, waren umfangreiche Neuaufnahmen notwendig. In Dresden erfolgten diese anonym und wurden über »dunkle Kanäle« aus der sowjetischen Besatzungszone geschmuggelt. Die Bilder aus Stuttgart stammen von dem deutschen Kameramann Peter Zeller.²⁹ Die Premiere fand am 5. August 1949 kurz vor dem offiziellen Ende der OMGUS-Regierung (Office of Military Government, US) in der gesamten amerikanischen Besatzungszone statt.

Struktur:

	Einleitung	(Einstellung 1-3, TC: 00:00-00:56)
–	Deutschlandkarte	
I.	Dresden	(4-50, 00:57-04:16)
–	die Stadt von fern und nah gesehen	(-10, -01:28)
–	Trümmer, Trümmer, Trümmer	(-13, -01:47)
–	Aufbau-Tombola	(-18, -02:03)
–	die Stadt der Plakate:	
	Werbung, Aufruf an Aktivisten, Plan-Propaganda	(-27, -02:37)
–	verhärmte Passanten, Menschenschlange, Schaufenster, Auslagen	(-42, -03:32)
–	Ruinen, russische Schilder, brachliegendes Bahngelände	(-48, -04:12)
	Überleitung	(49-52, 04:13-04:30)
–	Überblendung: fahrender Zug, Mehrfachbelichtung: Landkarte	

²⁹ Hahn 1997, S. 360f.

- II. Stuttgart (53-98, 04:31-08:18)
 - Hochbetrieb morgens am Bahnhof (-55, -04:46)
 - Bilder von 1945 und »heute«: alles wieder in Schuss (-60, -05:08)
 - gefüllte Schaufenster (-70, 06:07)
 - im Café; Markthalle und Produkte, die wirtschaftlichen Richtlinien (-78, -06:56)
 - Baustellen: Aufbau, neues Rathausdach, Arbeiter, Musikkappelle (-97, -08:18)

- Resümee (99-106, 08:18-09:02)
 - Parallelmontage: Gegenüberstellung der beiden Systeme

Angaben nach einer VHS-Ansichtskassette mit TC des BA-FA

Das dramaturgische Grundmuster von *Zwei Städte* baut auf einer Parallelstruktur auf, die im Schwarzweiß-Muster des Kalten Krieges am Beispiel der Städte Dresden und Stuttgart zwei Welten/Weltanschauungen antagonistisch gegenüberstellt.³⁰ Der Vorspann kündigt einen Filmstreifen »teils westlich und teils östlich des Eisernen Vorhanges aufgenommen« an. Ergänzend erklärt der Kommentar die aktuelle Situation in Deutschland: »Dies ist die Geschichte zweier deutscher Städte, die 400 Kilometer voneinander entfernt liegen. Aber es ist mehr als das. Es ist die Geschichte zweier Weltanschauungen, zweier politischer Systeme, unter denen die Menschen heute leben. Ideen, nicht allein Kilometer trennen die eine Stadt von der anderen.« Im Bild ist eine Landkarte mit dem südlichen Deutschland zu sehen, auf der Dresden und Stuttgart durch ihr Stadtwappen hervorgehoben sind. Die unterschiedliche Einfärbung der Besatzungszonen: Westdeutschland weiß – Ostdeutschland grau, reflektiert in der Farbmotaphorik bereits das Bild, das der Film vom jeweiligen Teil entwirft. Die so die Filmwahrnehmung vorstrukturierende Eingangssequenz greift auf etablierte Rezeptionserfahrungen zurück: Bei der die Fronten markierenden Landkarte handelt es sich um ein bekanntes visuelles Element, das sowohl in der amerikanischen *Why we fight*-Serie (Frank Capra 1942-45) als auch in der deutschen Kriegswochenschau um den Effekt einer »magischen Geografie« willen häufig zum Einsatz kam.³¹ Darüber hinaus verweist die Lichtsymbolik der Trick-Einstellung als

30 Die Wahl Dresdens als angeblich für die gesamte SBZ repräsentatives Beispiel und der Vergleich mit dem weniger massiv zerstörten Stuttgart sind »propagandistisch geschickt, doch nicht eben fair«. Hahn 1997, S. 365.

31 Nach Klaus Kreimeier dienen die Landkarten in NS-Propagandafilmen »weniger der militärstrategischen Beweisführung als einer »magischen Geographie« des Eroberungskriegs«. Kreimeier 1993, S. 400. Trickbilder von Landkarten im hell-dunkel Kontrast zur Kennzeichnung der (moralisch-ideologischen) Fronten wurden ebenso von der amerikanischen Kriegspropaganda eingesetzt. In *Why We Fight*-Tradition steht auch die Verwendung des visuellen Elements nach Ausbruch des Ost/West-Konflikts in *Ich und Mr. Marshall* (1948). Ausgiebigen Gebrauch der Licht-Symbolik macht ebenfalls die D.F.U.-Produktion *Zwischen Ost und West* (1948), die den Osten als kalt und dunkel zeichnet und sowohl die Kälte- als auch die Licht-Metapher wiederholt einsetzt. Hahn 1997, 356f.

**EIN FILMSTREIFEN,
TEILS WESTLICH UND
TEILS ÖSTLICH DES
EISERNEN VORHANGES
AUFGENOMMEN**



eine Art ›self fulfilling prophecy‹ auf die ideologische Farb-Allegorie der Landkarten, die fortan den Globus teilt.

Das Filmende resümiert anschaulich den antikommunistischen Diskurs und dessen filmische Umsetzung: Zwei Sprecher fassen in Wechselrede den Unterschied zwischen Ost und West auf folgende antagonistische Schlagworte zusammen: »Ruinen und Wiederaufbau«, »Armut und Wohlstand«, »gegebene Versprechungen und gehaltene Versprechungen« sowie »die Geschichte von gestern und die Geschichte von morgen«. Auf der Bildebene illustriert eine Parallelmontage kurzer, zuvor bereits gezeigter Einstellungen von Dresden in Trümmern und dem wieder aufgebauten Stuttgart jeweils eine der Zuschreibungen.

Die Ostzone: Ruinen, Armut, leere Versprechungen

Zu langsamer, getragener Musik präsentiert der Film Dresden, das bei der Fahrt über die Augustusbrücke laut Kommentar wie jede andere Stadt aussehe. Doch aus der Nähe betrachtet täusche der Eindruck. In trübes Grau getaucht sind nur vereinzelte Passanten vor Trümmern und Häusern mit schwarzen Fensterhöhlen zu sehen. Die Kamera fährt in relativ langen Einstellungen an Trümmerbergen und Ruinen vorbei. Im Bildvordergrund türmen sich Schutthaufen auf, hinter denen die Skelette zerstörter Häuser einen traurigen Anblick bieten. Dazu insistiert der Kommentar, dass das früher »Elb-Florenz« genannte Dresden »inmitten der sowjetischen Zone Deutschlands, der Zone des demokratischen Wiederaufbaues, wie es die Kommunisten so gerne nennen« liegt. Weiter heißt es: »Diese Stadt war 1945 zu 80% zerstört, durch Luftangriffe, die nur auf Anforderung der herannahenden Roten Armee erfolgten«. Unerwähnt bleibt der Hintergrund der Zerstörung Dresdens durch britisch-amerikanisch-kanadische Bomberverbände auf dem Höhepunkt des strategischen Luftkriegs in Europa.³² Vier Jahre später präsentiert der Film Dresden mit drastischen Bildern als immer noch zu knapp 80% zerstört und insistiert, dass sich seit 1945 trotz »Auf-

32 »Operation Donnerschlag« am 13./14.2.1945. Hahn 1997, S. 363ff.

bautombola« nicht viel geändert habe. Im Bild zeigt *Zwei Städte* dazu polemisch einen Jungen, der an einem Stand mit der Aufschrift »Aufbautombola« ein Holzauto in Empfang nimmt.

»Aber Dresden ist mehr als eine Stadt der Ruinen und Schatten. Dresden ist auch eine Stadt der Plakate der ... [Zögern] ... kommunistischen Plakate.« Damit leitet der Kommentarsprecher zum Thema »Sichtpropaganda« über. Nach einer Lichtspiel-Werbung zeigt ein Plakat einen Aufruf zu einer Großkundgebung unter dem Titel »Kampf um Berlin«, mit Bernhard Göring, 2. Vorsitzender des FDGB. Unwahrscheinlich, dass dieses Plakat mit dem historisch belasteten Nachnamen zufällig den aus acht Beispielen bestehenden Reigen »kommunistischer Plakate« eröffnet. Auch der in Naheinstellung gezeigte Titel eines Filmposters, das für *Das Lied von Sibirien* wirbt, soll beim westdeutschen Zuschauer wohl weniger Assoziationen an Landschaftsfilme als Ängste vor stalinistischen Lagern hervorrufen. Es folgen Plakate, die Aufrufe zur Aktivistenbewegung, die tägliche Ration für Arbeiter und Werbung für den Halbjahr- sowie den Zweijahrplan zeigen. Die Anschlüsse erfolgen z. T. über Wischblenden, ein dynamisierender Montage-Effekt, der den Plakaten und Parolen etwas Schlaglichtartig-Aggressives verleiht. Der Kommentar baut Teile der Aufrufe polemisch in seinen Text ein mit dem Ziel, die wirtschaftspolitische Theorie auf Parolen und die Praxis in der SBZ auf leere Versprechungen zu reduzieren. So ist zum Beispiel die Werbung für den Zweijahrplan mit dem Slogan »Mehr produzieren – besser leben« unterschrieben und erfährt folgende Kommentierung: »Die kommunistische Volkswirtschaft ist denkbar einfach: Mehr produzieren – besser leben und auf den nächsten Zweijahresplan warten.« Womit rhetorisch der Übergang zur Ostzone als Mangelsystem geschaffen ist, das dritte Hauptmotiv neben Trümmern und Propaganda.

Zwei Städte schildert die Versorgungslage 1948 in Dresden als genauso katastrophal wie in den Jahren zuvor. Der Alltag habe sich ähnlich dem zerstörten Stadtbild nicht gebessert. Nach einer Einstellung von verhärmtten und abgemagerten älteren Menschen schwenkt die Kamera an den Beinen von Passanten abwärts und verweilt demonstrativ auf den »Schuhen« einer Frau, die nicht mehr als zerfledderte Filzlatzschuhen sind. Die Hauptstrategie des Films, um den Mangel visuell vorzuführen, besteht im Zeigen der Schaufenster: Eine mit Würsten gefüllte Auslage, neben denen ein Schild »Attrappen« steht, stellt ein Schlüsselbild für den politischen wie den medialen Diskurs dar: Auf die SBZ/den Kommunismus gemünzt signalisieren die Attrappen Täuschung und potemkinsche Dörfer. Im dokumentarischen Diskurs ist die Einstellung von selbstlegimatorischer Bedeutung, zeigt sie doch, dass man nur »nah genug« heran gehen muss, um die Täuschung zu entdecken und mit dokumentarischen Mitteln bloßzustellen. Es folgen Aufnahmen eines Lebensmittelladens mit geschlossenen Rollläden und Menschenschlangen vor Geschäften. Wo den Bildern die Eindeutigkeit wie mit dem »Attrappen«-Schild fehlt, übernimmt der Kommentar



deren Deutung als Zeichen der Knappheit. Die Willkür des Verfahrens wird offenkundig, wenn Bilder von einem Schild »Neue Spirituosen Preise« auf einer Schaufensterscheibe oder die Werbung an einem Geschäft, Brennholz billig zu spalten, folgendermaßen kommentiert werden: »Es ist 1949 und noch immer warten die Dresdner auf mehr Lebensmittel und weniger auf Schnaps, auf mehr Fleisch und weniger auf Brennholz«. Ähnlich polemisch wird die Propaganda gegen den »Überpreis« vorgeführt. Dieser sei verboten – außer in den Läden der »sowjetischen Handelsorganisation«, wie der Kommentar betont. Als eher spärlicher visueller Beleg dafür dient das Bild einer 50 Gramm-Packung »Tabak-Ersatzmischung« für 3 DM in einem Schaufenster.

Die Beschreibung Dresdens endet mit tristen Bildern eines verödet daliegenden Bahndepots, was die Atmosphäre von Stillstand und Erstarrung verstärkt. Der Kommentar erklärt dies generalisierend als »Endergebnis eines politischen und wirtschaftlichen Systems, unter dem man heute in Ost-Deutschland lebt«.

Die Westzonen: Wiederaufbau, Wohlstand, gehaltene Versprechen

»400 Kilometer von Dresden entfernt liegt eine andere deutsche Stadt, lebt eine andere Weltanschauung.« So vom Kommentar vorbereitet kommt der Zuschauer am

Stuttgarter Hauptbahnhof an, der ihn in der Morgensonne mit Hochbetrieb empfängt. Im Stadtbild der Schwabenhauptstadt wimmelt es von Menschen. Während die Dresdner teilnahmslos auf – nicht eintreffende – Straßenbahnen warten, sieht man die Stuttgarter in solche einsteigen und abfahren. Die Entwicklung seit Kriegsende visualisiert der Film mit einem Sprung auf der Zeitachse anhand eines Fotos, das Stuttgart 1945 ähnlich wie Dresden in Trümmern zeigt. Die Überblendung auf Filmaufnahmen des Straßenzugs aus der gleichen Perspektive vier Jahre später zeigt Stuttgart in den Worten des Kommentarsprechers »wieder erhobenen Hauptes«. Die Idee der Entwicklung wird filmisch durch den Zeitraffer-Effekt umgesetzt und die These gesellschaftlicher Dynamik durch den Kontrast zwischen statischer Fotografie (1945) und Bewegung im bewegten Filmbild (1949) sinnlich erfahrbar vermittelt.

In der Präsentation Stuttgarts ist Dresden als Negativfolie ständig präsent. Der Kommentar zieht die für Dresden charakteristischen Motive als Vergleich heran und hebt die wirtschaftliche Situation als Hauptargument der Filmaussage hervor: »An Stuttgarts Mauern sind keine politischen Plakate, dafür sind Stuttgarts Läden voller Waren. Hier sind Schaufenster zu sehen und keine Propaganda. Die Stelle der Schlagworte nimmt das Preisschild an den Waren ein.« Auch hier dienen Schaufenster als Beleg, nur dass diese jetzt als Zeichen des Wohlstands mit Konsumgütern gefüllt sind. In Stuttgart fährt die Kamera nicht an Trümmern, sondern an neuen Geschäften mit spiegelnden Glasvitrinen und gefüllten Auslagen vorbei. Inwiefern diese Bilder trügerisch sein können, lässt der Kommentar allerdings auch durchblicken: »Wohl ist noch alles zu teuer, was uns die nagelneuen Geschäfte in Stuttgart anbieten, aber diese Läden zeugen immerhin von dem Fortschritt, den die Stadt seit 1945 auf dem Wege des Wiederaufbaus gemacht hat.« Der Film belegt den Fortschritt mit zwei Motivgruppen: Erstens Bilder des Überflusses bzw. der ausreichenden Versorgung wie Vitrinen mit Konsumgütern, reichlichem Angebot auf Marktständen, einer Fleischtheke mit dem Schild »ohne Marken«, die den Mangel der Nachkriegszeit zur Vergangenheit erklären. Zweitens dienen Bilder von Baustellen, Maurerhänden und neuen Maschinen in Aktion als Motive des Aufbaus ähnlich der visuellen Rhetorik des DEFA-Films *Berlin im Aufbau* (Kurt Maetzig, 1946, 22 Min.). Neben der Propaganda für freien Markt und Marshall-Plan³³ geht der Kommentar immer wieder polemisch auf »die Zone des demokratischen Wiederaufbaus« ein und setzt sich explizit mit deren Terminologie auseinander. Den neuen Formeln sozialistischer Sprachschöpfung hält *Zwei Städte* zeitlos bewährte Arbeitstugend entgegen: Zu Bildern von Bauarbeitern erklärt der Sprecher, dass es im Westen Deutschlands keine Aktivisten gebe, »nur Menschen, die nach bestem Wissen und mit ganzer Kraft arbeiten«.

33 Die Marshall-Plan-Propaganda konnte ihre Wirkung im Sinne einer politischen Stabilisierung erst entfalten, nachdem die Konsumbedürfnisse annähernd befriedigt und die Rekonstruktion der Ökonomie und Infrastruktur realisiert waren. Vgl. Schönberger 1996, S. 207.



»Stuttgart mag kein Paradies sein, aber es arbeitet, es lebt und es hofft wieder, wie das übrige West-Deutschland«, womit der Kommentarsprecher die Repräsentativität Stuttgarts für alle Westzonen in Anspruch nimmt und induktiv das bessere System definiert. Dementsprechend verkörpere es »die Geschichte von morgen«, wie der Kommentar am Filmende betont und damit den eigenen Zeithorizont auf die Zukunft fixiert. Dresden hingegen repräsentiere trotz Aufbau-Propaganda »die Geschichte von gestern« und wird als Verkörperung der Vergangenheit verbal und visuell in die Kontinuität von Krieg, Zerstörung und Totalitarismus gestellt.

Freund-/Feindbilder mit Zukunft

Zwei Städte beruht auf einem dichotomischen Weltbild, in dem Selbst- und Feindbild holzschnittartig getrennt und geografisch verortet sind. In der Fremddarstellung gibt es keine Grauzone, höchstens eintöniges Grau in der sowjetischen Besatzungszone. Das Andere ist dabei weniger konkret der andere Teil Deutschlands als abstrakt die dort herrschende, konkurrierende Weltanschauung. Diese wird überdeutlich als Feindbild gezeichnet, ohne dass eine inhaltliche Auseinandersetzung stattfindet. Die Verantwortlichen, d. h. die UdSSR oder Politiker, werden nicht beim Namen genannt und nur über den Umweg der Zustandsbeschreibung ange-

klagt bzw. über die Auseinandersetzung mit den ideologischen Parolen lächerlich gemacht.³⁴

Die Tagespolitik bleibt in *Zwei Städte* ausgeklammert, auch wenn der Alltag der Bevölkerung das Hauptargument der Delegitimation sowjetischer Herrschaft darstellt. Allein der materielle Aspekt, die wirtschaftliche Situation ist Dreh- und Angelpunkt in der Systemauseinandersetzung gemäß der Gleichung: »Amerika ist Demokratie und Demokratie ist Konsum, und das wurde der Kern der ›amerikanischen Idee‹.«³⁵ Abwesend sind die Menschen auf beiden Seiten der Zonengrenze, die Objekte der jeweiligen ideologischen Ordnung bleiben – Statisten in Kalter-Kriegs-Kulisse. Deutlich kommt dies in zwei Einstellungen zum Ausdruck, die Passanten nicht nur als bloße Silhouetten zeigen, sondern die der Film als quasi ›phänomenologische Archetypen‹ des Systems entwirft: Stellvertretend für die SBZ steht die verhärmte Frau in – durch die Kamerabewegung enthüllten – zerfetzten Schuhen. In Stuttgart hingegen verkörpert eine elegante Passantin mit weißem Hut und pelzbesetztem Mantel in amerikanischer (Kamera-)Einstellung die Zustände in der US-Zone. Charakteristisch sind die beiden Szenen auch in Bezug auf die Topografie der Kamera-standpunkte. So wurde die in eine Vitrine blickende Stuttgarter Passantin von innen durch die Schaufensterscheibe gefilmt, während die Bilder in Dresden alle im Freien entstanden. *Zwei Städte* entwirft unterschiedliche Räume, die charakteristisch für die Konstruktion von Selbst- und Fremdbild sind: In der SBZ beobachtet die Kamera ›draußen‹ und aus der Distanz, wohingegen sie im eigenen Einflussbereich in die Geschäfte geht und den Menschen – nicht nur metaphorisch gesprochen, sondern auch im Bild zu sehen – auf den Teller schaut. Die Strategien der Raumkonstruktion verweisen auf den Entstehungskontext der Bilder; dabei treffen sich die im ideologischen Dispositiv festgeschriebenen Produktionsbedingungen – gezwungenermaßen unauffälliges, heimliches Drehen im anderen Teil – mit der diskursiven Absicht der Delegitimation. Die visuelle Rhetorik ist einfach aber effizient. Nach der Formel: ›Stuttgart bei Sonne, Dresden bei Wolken‹, konstruiert der Film bereits mittels des plastischen Aspekts der Bilder eine sowjetische Besatzungszone, die grau und uniform ist und der Farbsymbolik der Landkarte entspricht.³⁶ Beide Teile sind im Wochenschau-Reportage-Stil gedreht, wobei die Aufnahmen in Stuttgart unter sorgfältiger Beachtung von Bildkomposition und Kamerabewegung entstanden.

34 Der Film folgt damit den Vorgaben der ›Operation Talk Back‹-Kampagne, die sich nicht auf offene Angriffe gegen die Sowjetunion konzentrieren und die persönliche Verunglimpfung der Sowjetführung ganz unterlassen sollte. Statt dessen wurden die Vorzüge der ›freien westlichen Welt‹ sowie die eigene Stärke propagiert. Hahn 1997, S. 235.

35 Schönberger 1996, S. 198.

36 Der DEFA-Regisseur Richard Groschopp bezeichnete den Film als »wüsten Hetzfilm« und benutzte ihn in der 1949 geführten Debatte um Inszenierung im Dokumentarfilm als Argument gegen die naive Vorstellung des Dokumentarfilms als »Tatsachenfilm«. Jordan 1996 a, S. 33.

In *Zwei Städte* werden auch filmspezifische Mittel der Montage bewusst als diskursstützende Mittel visueller Rhetorik verwendet: Die Propaganda-Plakate in der SBZ erhalten durch extrem schnelle Wischblenden einen aggressiven Charakter. Im Gegensatz dazu verweist die langsame Überblendung von einem zerstörten Stuttgarter Straßenzug kurz nach dem Krieg auf den wieder aufgebauten Zustand im Jahr 1949 auf kontinuierlich wiederhergestellte Harmonie. Diese Szene steckt ebenfalls den historischen Zeithorizont für die amerikanische Besatzungszone ab. 1945 steht als Ausgangspunkt der Entwicklung im Westen, womit implizit der Mythos der ›Stunde Null‹ und des ›Neuanfangs‹ bedient wird. Der Last der Vergangenheit entledigt, gehört dem westlichen Teil die Zukunft, wohingegen die SBZ in Kontinuität von Kriegszerstörung und Propaganda hoffnungslos der Vergangenheit verhaftet bleibt.

Am Vorabend der Gründung zweier deutscher Staaten definiert *Zwei Städte* das Wahrnehmungsdispositiv im Kalten Krieg aus amerikanischer Sicht. Die angebotenen Selbst- und Feindbilder kommen den Bewohnern der eigenen Besatzungszone in mehrfacher Hinsicht entgegen: Der Blick nach vorne verdrängt eine belastende Vergangenheit und die Frage nach Mitverantwortung. Für die Heilsbotschaft ökonomischen Wohlstands sind Armut und Unterdrückung im anderen Teil Deutschlands der Ablass, den zu entrichten umso leichter fällt, als Ostdeutschland im Film ein abstraktes, von feindlichen Mächten gelenktes Gebilde bleibt.

1.3 Der ›Bonner Separatstaat‹ im DEFA-Dokumentarfilm

Filme wie *Zwei Städte* blieben nicht ohne entsprechende Antwort. Bei der DEFA war es neben dem *Augenzeugen* vor allem Andrew Thorndike³⁷, der sich des ›heißen Eisens‹ annahm, jedoch nicht ohne sich die Hände zu verbrennen, wie die Ablehnung seines DEFA-Debuts *Seit diesem Tage* zeigt. Dieser zum Jahrestag der Hennecke-Übersollleistung 1949 konzipierte Film enthielt eine Spielszene mit einem West-Industriellen, der als Freund Hugenbergs stellvertretend für die in Westdeutschland nach wie vor herrschenden Konzernherren vorgeführt wird. Als »gespieltes Machwerk« kritisiert war Thorndike gezwungen, den Film zu überarbeiten.³⁸ Eine wesent-

37 Andrew Thorndike (1909-79) arbeitete nach einer kaufmännischen Ausbildung von 1931-39 in der Werbefilm-Abteilung der Ufa. Nach Entlassung aus sowjetischer Kriegsgefangenschaft begann er 1949 bei der DEFA als Regisseur und leitete 1967-79 die DEFA-Gruppe 67. Wie kein anderer prägte Thorndike den DEFA-Dokumentarfilm in den fünfziger Jahren durch seine Filme und darüber hinaus durch diverse Funktionen (u.a. 1967-79 Präsident des Verbandes der Film- und Fernseherschaffenden der DDR). Thorndike war »ein Meister der Verbindung von politischer Orthodoxie mit dem höchsten Standard des Filmemachens«. Jordan 1995, S. 62. Vgl. Jordan 1996 a, S. 31; Roth 1977, S. 172f.

38 Herlinghaus 1969, S. 13f. Vgl. Jordan 1996 a, S. 30.

lich konventionellere Fassung gelangte dann unter dem Titel *Der 13. Oktober* (1949, 15 Min.) auf die Leinwand.

Wie es im Westen ›wirklich‹ aussah, demonstrierte Thorndike anhand von kompiertem Wochenschaumaterial in *Von Hamburg bis Stralsund* (1950, 34 Min.), einer Reportage, die brachliegende Werften in Kiel und Hamburg einem aufblühenden Schiffbau an der DDR-Küste gegenüberstellt. Der Film präsentiert eine von Arbeitslosigkeit und sozialer Not geprägte Bundesrepublik, in der die »Kriegsparteien« herrschen und fordert »nützliche« Handelsbeziehungen für beide deutsche Staaten.³⁹ »Es entsteht ein komplexes Gebilde, in dem sich Aufklärung und Agitation, Produktionsdarstellung und Volkswirtschaftsbilanz, Reportage und Beschreibung, Rede und Gegenrede, Kommentar und Originaltext vermischen. Drei verschiedene Sprecher redeten unaufhörlich auf den Zuschauer ein, wechselten von Beobachtung und Darstellung zu Reflexion und Verallgemeinerung.«⁴⁰

Der Gegensatz zwischen den beiden deutschen Staaten stellt ebenfalls ein zentrales Argument in *Der Weg nach oben* dar, den Andrew Thorndike zusammen mit Karl Gass 1950 konzipierte. Dieser erste dokumentarische ›Großfilm‹ oder ›programmtragende Dokumentarfilm‹, der zum III. Parteitag der SED (20.-24.7.1950) fertig gestellt werden sollte, dann aber erst am Vorabend des Jahrestages herauskam, führt wesentliche Etappen des wirtschaftlichen und kulturellen Aufbaus der DDR in Abgrenzung zur Bundesrepublik vor.⁴¹ Die Stationen des Films lesen sich wie ein repräsentativer Querschnitt durch den von Ernst Opgenoorth erstellten DEFA-Themenkatalog der frühen Jahre mit Motiven, die – abgesehen von der Stalinverherrlichung – bis zum Ende der DDR aktuell blieben.⁴²

1.3.1 *Der Weg nach oben* (1950): Aufstieg Ost – Stagnation West

Wie der programmatische Titel andeutet, beschreibt *Der Weg nach oben* die – aus offizieller Sicht – wichtigsten Stationen der jungen DDR von 1945 bis 1950 als »Chronik des Aufstiegs«, so der interne Arbeitstitel. Den endgültigen Titel hatte die DEFA-Kommission erst kurz vor Erscheinen des Films beschlossen, ebenso wie

39 Hampicke u.a. 1989, S. 9.

40 Jordan 1996 a, S. 31f. Thorndike arbeitete bewusst mit Inszenierung: So wurden die Arbeiter unter anderem geschminkt und ganze Schichten stillgelegt, um bei Schichtwechsel den Hof zu füllen. Jordan 1995, S. 59.

41 Vgl. Liebmann u.a. 1969, S. 16; Mückenberger/Jordan 1994, S. 358ff.; zum Spielfilm: Mückenberger 1997.

42 Opgenoorth 1984, S. 79ff. Zu den Themen-Schwerpunkten aus DDR-Perspektive vgl. Rüllicke-Weiler 1997, S. 113f.



Bild 1: Die Titelseite des Begleitheftes zum Film.

Abbildungsnachweis: BA-FA

zahlreiche Änderungen, z. B. das Streichen von in Ungnade gefallen Genossen. Unter anderem musste auch die Darstellung der Lage in Westdeutschland verschärft werden, da man dort »zu einer offenen Kriegsvorbereitung übergegangen« sei.⁴³ Laut Regisseur Andrew Thorndike hatte sich die Hauptarbeit an dem 80 Minuten langen »Kompilationsfilm« erst am Schneidetisch ergeben.⁴⁴ Schnittmeister Bruno Kleberg war daran maßgeblich beteiligt. Neben sowjetischem, westdeutschem und ostdeutschem Wochenschau- sowie Dokumentarfilm-Material wurden von drei DEFA-Aufnahmegruppen über 25.000 Filmmeter zusätzlich gedreht.⁴⁵ Nach einer halbseitigen Eloge im *Neuen Deutschland* zum Anlauf des Filmes am 6. Oktober 1950 berichtete das Parteiorgan knapp einen Monat später unter der Überschrift »Unterschätzung des Dokumentarfilms« von dessen Schwierigkeiten, sein Publikum zu finden.⁴⁶ Der erste abendfüllende DEFA-Dokumentarfilm lief oft vor leeren Reihen, wenn er nicht kurzfristig abgesetzt wurde. Als Schwerpunktfilm

43 DEFA-Kommissions-Sitzung, 19.10.1950, in: DY 30/IV2/5.06/208.

44 Kulturdienst ADN: »Vor der Uraufführung des neuen DEFA-Dokumentar-Films *Der Weg nach oben*.« [o.D.], Filmmappe BA-FA *Der Weg ...* 18888.

45 »Unser Weg nach oben«, in: National Zeitung, 1.10.1950.

46 ND, 10.10.1950; ND, 5.11.1950.

gezielt unterstützt »konnte sich der Film mancherorts durchsetzen, weil die Massenorganisationen und die Gewerkschaftsleitungen der Großbetriebe den Zuschauer bewusst an den Film heranföhrten«⁴⁷, sodass 695.682 Besucher ihn nach einem Jahr gesehen haben sollen⁴⁸. Die westdeutsche Zeitschrift *Der neue Film* kommentierte den »helfenden Eingriff« der Partei mit: »Du willst nicht ins Kino, du musst ...«.⁴⁹

Die Dramaturgie von *Der Weg nach oben* basiert auf der chronologischen Abfolge von Schlüsseldaten, die den Film strukturieren. Die Daten werden als Kapitelüberschrift in einem aufgeschlagenen (Bilder-)Buch präsentiert und fixieren einen »Kanon fortschrittlicher Zeithorizonte« für die Gründerjahre der DDR.⁵⁰

Thematische Struktur:

1)	»9. Mai 1945. Tag der Befreiung vom Hitler-Faschismus«	(00:55-07:54)
2)	»3. September 1945« (Bodenreform)	(07:55-09:49)
3)	»22. April 1946« (Vereinigung zur SED)	(09:50-11:10)
4)	»29. Juni 1946« (Enteignung der Kriegsverbrecher)	(11:11-17:49)
5)	»29. Juni 1948« (Verkündung des Zweijahrplans)	(17:50-20:32)
6)	»13. Oktober 1948« (Hennekes Rekord-Schicht)	(20:33-41:39)
7)	»7. Oktober 1949« (Geburtsstunde der DDR)	(41:40-80:35)

Angaben nach einer VHS-Ansichtskassette ohne TC von Progress

»Der Weg nach oben«? In der Tat, es war die Höhe«, kommentierte aus westdeutscher Perspektive *Die neue Zeit* den Film und attestierte diesem, als »Instrument der Wahrheitsverfälschung [...] teuflisch wirksam« zu sein.⁵¹ Im Rückblick kommentierte Andrew Thorndike seinen Film folgendermaßen: »Wir konnten uns keine Zustandsschilderung erlauben, sie wäre traurig ausgefallen.«⁵² Diese vielzitierte Äußerung des Regisseurs, die in der dritten Person ebenso gut von einem westlichen Kritiker hätte stammen können, beschreibt anschaulich Programm und Problem von *Der Weg nach oben*: Bemüht, im dialektischen Wechselspiel das Alte dem Neuen gegenüber zu stellen, geht er von Thesen aus, ohne über diese hinaus zu kommen. Der vom Berliner Schauspieler Harrey Hindemith gesprochene Voice-over-Kommentar übernimmt die Leitfunktion, unterstützt von metaphorischer Musik, die oft nicht mehr als ein »klassischer Klangteppich« ist. »Der Text machte die Stärke des Films aus – und

47 Herlinghaus 1969, S. 18. Vgl. ND, 10.11.1950; Kulturdienst ADN vom 18.11.1950.

48 Jordan 1996 a, S. 36.

49 *Der neue Film*, Nr.48, 27.11.1950.

50 Gries 1994, S. 17.

51 »Die Perfektion der Lüge«, in: *Die neue Zeit*, 12.11.1950, Filmmappe BA-FA *Der Weg ...* 18888.

52 Herlinghaus 1982, S. 103. Ähnlich äußerte sich Kurt Stanke: »Die Arbeit des Kameramannes im Dokumentarfilm«, in: *Deutsche Filmkunst*, H.4/1954, S. 12.

seine Schwäche virulent: er brauchte nur sich.«⁵³ Der deklarative Charakter des Films wurde rückblickend auch von der DDR-Kritik bemängelt, mit der Feststellung, dass politische Kunst das erklärte Ziel sei, allerdings »noch ohne dass der filmische Wahrnehmungsprozess als besondere ästhetische Vermittlung erfasst worden ist.«⁵⁴

Für das dramaturgische Prinzip ›alt versus neu‹ spielen die westlichen Alliierten und deren Besatzungszonen bzw. die Bundesrepublik als Kontinuität des Alten oder als ›neues Altes‹ in *Der Weg nach oben* eine determinierende Rolle. Der »Werbe-Helfer« des Progress-Filmvertriebs beschreibt den programmatischen Antagonismus, der dem Film zu Grunde liegt und demonstriert in der DDR-Selbstdarstellung, wie das Feindbild Westen/Bundesrepublik als selbstlegitimatorische Negativfolie omnipräsent ist: »Bei uns gibt es keine Arbeitslosen. Wir schafften uns ein neues, ein friedliches und glückliches Deutschland. Ein Deutschland, in dem keine Rüstungsherren und Schlotbarone mehr etwas zu sagen haben, in dem vielmehr das Volk regiert. Wir bauen Traktoren statt Panzer, Fischkutter statt Kanonenboote, Krankenhäuser und Erholungsheime statt Kasernen. Wir schließen Handels- und Kulturabkommen mit den befreundeten Ländern und keinen Atlantik-Pakt. Bei uns gilt die Stimme und der Wille des Volkes und nicht die Willkür einiger Rüstungsmagnaten aus den USA.«⁵⁵

Der Faschismusvorwurf: »Und ihre Sache wird fortgeführt ...«

Die zentrale Rolle, die die Auseinandersetzung mit der Bundesrepublik spielt, kommt bereits in den ersten Minuten des Films zum Ausdruck, die eigentlich »die Befreiung vom Hitler-Faschismus« zum Gegenstand haben.⁵⁶ Laut Kommentar sprach im Nürnberger Hauptprozess der sowjetische Ankläger Rudenkow – die anderen Alliierten bleiben unerwähnt – im Namen der Toten. Die bekannten Bilder der Anklagebank aus dem Gerichtssaal erklärt der Sprecher: »Das waren keine Politiker und Generale, das waren Mörder und Verbrecher. Rodenkow bewies ihnen jede einzelne Unmenschlichkeit. Göring, Ribbentrop, Keitel«. Das Nennen der Namen wird im Bild vom jeweiligen Gesicht in nicht länger als eine Sekunde dauernden Naheinstellungen begleitet. Die Serie mit Köpfen ehemaliger NS-Verantwortlicher setzt sich mit weiteren sieben Einstellungen gleichen Stils fort, die der Sprecher folgen-

53 Jordan 1996 b, S. 35. Vgl. Roth 1977, S. 170.

54 Herlinghaus 1969, S. 19.

55 Presse- und Werbedienst. [o.J.], Filmmappe BA-FA *Der Weg ...* 18888.

56 Im Entstehungsjahr des Filmes wurde der 8. Mai zum Staatsfeiertag der DDR erklärt. Unter der staatsoffiziellen Bezeichnung ›Tag der Befreiung‹ repräsentierte der ritualisierte Gedenktag Schuldannahme und Sühnebereitschaft mit der Verpflichtung ewiger Dankbarkeit der Sowjetunion gegenüber und stand zugleich für die Möglichkeit eines sozialistischen Neuanfangs. Vgl. Gibas 1999; Classen 2000, S. 115.

dermaßen kommentiert: »Und ihre Sache wird fortgeführt von Adenauer, Churchill, Truman, Schumacher und wieder Schacht!«, wozu das letzte Bild in rhetorisch-visuellem Zirkelschluss Schacht zeigt.⁵⁷ Im Zusammenspiel von Kommentar und Montage werden der Kalte Krieg zurückgeschrieben und westdeutsche Politiker mit den Hauptangeklagten der Kriegsverbrecherprozesse diffamatorisch in eine Linie gestellt.

Die Prozess-Sequenz hat bereits die innenpolitischen Gegner Adenauer und Schumacher in einem Atemzug genannt, über die Verknüpfung von Ton und Bild diese Nazi-Größen zugeordnet und in deren Fußstapfen treten lassen.⁵⁸ Einem ähnlichen Muster folgt auch jene Sequenz, die sich ausschließlich mit Schumacher beschäftigt, der als erklärter Gegner einer Vereinigung von Sozialdemokraten und Kommunisten die SED als ›rot lackierte Nazis‹ bezeichnet hatte. Gezeigt wird der SPD-Vorsitzende bei einer Rede im für ihn typischen expressiven Stil, der seine Wurzeln in der Zeit ›handfester‹ Auseinandersetzungen vor 1933 hat. Dazu verkündet der Kommentar, begleitet von kontrapunktischer, schriller Musik: »Schumacher übernahm die Rolle von Goebbels. Die Wall Street brauchte Kanonenfutter. Kontinental-Armee, Marsch nach dem Osten. Krieg!« Bildauswahl und Bild-Text-Verstränkung legen ein besonderes Augenmerk auf die Gestik des Redenden. Während der Kommentar rhetorisch fragt: »Sollte das vergangene Grauen wiederkehren«, schaut Schumacher auf seine Uhr, deutet mit dem Finger auf sich und hebt den Arm. Eine Überblendung signalisiert die inhaltliche Verknüpfung zu einer Reihe von Kriegsbildern mit brennenden Häusern, flüchtenden Menschen und verkohlten Soldaten, auf der Tonspur von grellen Kriegsgeräuschen begleitet. Eine erneute Überblendung auf Schumacher schließt den Rückblick, der zugleich ein warnender Ausblick sein soll, mit der Wiederholung der letzten Einstellung, in der Schumacher auf sich zeigt. Dazu verkündet der Kommentar: »Spaltung, Separatstaat, Krieg.« Als Schumacher den ihm verbliebenen Arm erneut hebt, wird das Bild zur an den Hitler-Gruß erinnernden Pose eingefroren und der Kommentar mahnt mit energischer Stimme: »Halt! Kein neuer Krieg, kein neues Morden, nicht wieder Millionen Tote!« / Schnitt/ »Dann blendet die Szene über in eine mächtige Friedenskundgebung der FDJ«, und bot sich mit diesem Kontrast für Heinz Lüdecke an, im *Neuen Deutschland* die »dialektische Montage« zu erklären.⁵⁹ Sein Artikel veranschaulicht das

57 Hjalmar Schacht (1877-1970), Finanzpolitiker und Bankdirektor, förderte die Ernennung Hitlers zum Reichskanzler und unterstützte als Reichsbankpräsident 1933-39, Reichswirtschaftsminister 1935-37 und Generalbevollmächtigter für die Wehrwirtschaft 1935-37 intensiv die Aufrüstung. Wegen Kontakten zu konservativen Widerstandskreisen war Schacht ab Juli 1944 in Haft. Der Militärgerichtshof in Nürnberg sprach ihn 1946 frei.

58 Zur propagandistischen ›Gleichbehandlung‹ von Adenauer und Schumacher: Wilke 1996, S. 18. Vgl. den Abschnitt »Adenauer tritt in Hitlers Fußstapfen« in: Holzweißig 1996.

59 ND 10.10.1950.

Zerrbild des SPD-Vorsitzenden («eine höchst widerwärtige Wolfsvisage»), wie es seine Kollegin Rosemarie Rehahn an gleicher Stelle ähnlich drastisch vermittelt: »Wahnwitz glüht in den Augen des Quislings Schumacher, der zum Krieg gegen den Osten hetzt, dass das Maul schäumt, der deutsche Straßen wieder brennen sehen will, Kinder nach ihren erschlagenen Müttern weinen.« Auf konkrete Inhalte, etwa die politischen Ziele Schumachers oder den Gegenstand der Rede wird nicht eingegangen, und auch die zeithistorischen Bezüge sind auf ein Minimum reduziert. Stattdessen wird der Kalten Kriegs-Rhetorik, die auf einem Rückfall in die fatale Sozialfaschismus-Theorie zur Zeit der Weimarer Republik basiert, mit filmästhetischen Mitteln Gestalt verliehen.

Ähnlich der auf ein polemisches Mindestmaß beschränkten Auseinandersetzung mit westdeutschen Politikern werden auch die Etappen auf dem Weg zur staatlichen Teilung relativ grob und schnell abgehandelt. Zeitungstitel vermitteln die Währungsreform in den West-Zonen, wobei die Bilder an die Präsentation von Schlagzeilen in Hollywood-Filmen erinnern: Überschriften deutscher Zeitungen sind durch Mehrfachbelichtung auf rotierende Druckmaschinen kopiert. Wahrscheinlich handelt es sich um Wochenschaubilder, in denen das erzählökonomische Verfahren, das dem Gezeigten Dynamik und Dramatik verleiht, häufig verwendet wurde. Titel wie »Währungsreform in Westdeutschland« künden das Ereignis zunächst an, das dann durch weitere Schlagzeilen ideologisch zugespitzt wird: »Westmächte vollenden Spaltung Deutschlands« (*Tägliche Rundschau*), »Deutschlands schwarzer Freitag« (*Tribüne*) usw. Der Kommentar beschränkt sich darauf, die Titel vorzulesen, was nicht als Verdoppelung wirkt, da diese in den maximal drei Sekunden dauernden Einstellungen nicht immer zu entziffern sind. Diese Repräsentationsstrategie ermöglicht nicht nur die Visualisierung abstrakter Ereignisse, sondern erweckt im Rekurs auf zeithistorische publizistische Quellen, d. h. filmexterne Dokumente, auch den Eindruck der Faktentreue.

Die Intention der amerikanischen Deutschlandpolitik beschreibt der Kommentar als wirtschaftliches Niederhalten mit der Konsequenz, dass überall im Westen die Betriebe lahm gelegt seien. Die Bildinhalte dieser Sequenz verdeutlichen die Problematik der kompilatorischen Methode: Pfeife-rauchende Schiffer und im Hafen dümpelnde Kutter können ebenso gut für Arbeitslosigkeit wie für einen idyllischen Feierabend stehen.⁶⁰ Mit Waren gefüllte Schaufenster, die das westdeutsche Bild der Währungsreform mythisch verklären, tauchen nicht – noch nicht – auf. Diese kommen in *Der Weg nach oben* erst nach der Gründung der Bundesrepublik als »Fassade vor der Not« zum Einsatz.

Zur Illustration der Luftbrücke werden bekannte Wochenschau-Aufnahmen von Flugzeugen über Berlin gezeigt. Auch hier übernimmt der aggressiv gesprochene

60 Vgl. Neumann 1983.

Kommentar die sich selbst genügende inhaltliche Zuschreibung: »Das Kennzeichen West-Berlins in jenen Tagen war die Luftbrücke. Ein Instrument des Kalten Krieges gegen unseren Aufbau, gegen unseren Frieden. West-Berlin sollte das Pulverfass werden: Das Lügen und Hetzen deutscher Landsknechte, es geschah auf Befehl ihrer Herren, der USA.« Das methodische Problem beliebiger Bildinhalte wurde insofern erkannt, als die Filmemacher sich bemühten, im Wochenschau-Material möglichst Symbolträchtiges zu finden. Deutlich wird dies besonders in den Sequenzen, welche die Vorherrschaft der Vereinigten Staaten belegen sollen. Ein besonderes Augenmerk lag dabei auf der Inszenierung nationaler Hoheitszeichen mittels Kameraführung: Ausgehend von der Rede eines Politikers vor dem Schöneberger-Rathaus schwenkt die Kamera an der Fassade nach oben, wo zunächst eine Fahne mit dem Berliner Wappen und darüber eine Deutschlandfahne erkennbar werden um am Ende der Kamerabewegung ein über allem thronendes US-Banner zu enthüllen. Einem ähnlichen Muster folgt die einleitende Einstellung der Sequenz, die die Präsenz westalliierten Militärs stigmatisiert: Das Eröffnungsbild zeigt Armeestiefel in Nahaufnahme, von denen aus am Körper eines Soldaten empor geschwenkt wird, um dahinter den Blick auf ›Stars and Stripes‹ frei zu geben. In diesen Szenen entfaltet der Film eine visuelle Rhetorik, die den Symbolwert der US-Nationalfahne in ihrer räumlichen Anordnung durch die Kameraführung als metonymischen Beleg amerikanischer Dominanz vermittelt. Neben solch spezifisch filmischen Darstellungsstrategien dominiert das beliebige Nebeneinander von Bild- und Tonebene, wie auch in der Polemik gegen die Enteignung von Bauern zur Errichtung amerikanischer Truppenübungsplätze. *Der Weg nach oben* illustriert die militärische Okkupation mit einer Reihe von Einstellungen in der Totalen, die weit entfernte Panzer im Feld zeigt. Der visuelle Ertrag des aus großer Distanz und aller Wahrscheinlichkeit nach heimlich Aufgenommenen ist dabei antiproportional zum nachrichtendienstlichen.

Die Staatsgründung kommentiert der Sprecher mit verächtlicher Stimme: »Die Tragikkomödie der Gründung des Bonner Separat-Staates ging in Szene. Der wirtschaftlichen Spaltung folgte die politische. Adenauer und andere Verräter boten sich als Vollstrecker der USA-Befehle an.« Auch hier verwendet die extrem knapp gehaltene Darstellung bewusst symbolträchtige Bildinhalte mit Aufnahmen prominenter Politiker und alliierter Militärs in einem prachtvoll geschmückten Saal des Palais Schaumburg. Sagen die Wochenschaubilder kaum etwas über das Ereignis geschweige denn über die Hintergründe aus, erhalten sie ihre semantische und syntaktische Funktion durch den ideologischen Diskurs. Unter dessen Vorzeichen signalisiert die Szenerie aristokratischen Pomp und feudale Kontinuität. In Bezug zur folgenden Sequenz, die Missstände in der Bundesrepublik mit tristen Bildern anprangert, wird ein optischer Kontrast geschaffen, der die soziale Fallhöhe vergrößert.

Die Westdeutschen: »Die Augen der Betrogenen«

Der Weg nach oben präsentiert Westdeutschland als Welt des schönen Scheins mit vollen Schaufenstern, in die, so der Kommentar, »die Augen der Betrogenen« sehnsüchtig blicken. Die »Betrogenen« wohnen in Notunterkünften, z. B. einem Wuppertaler Tiefbunker, in dem mehr als 100 Familien hausen sollen, »in Löchern, die 2 Meter lang und 1,70 Meter breit sind.«⁶¹ Zu sehen ist außer einem Abstieg, über dem Wäsche hängt, nicht viel. Die Bilder sind von mäßiger Qualität, eher »im Vorbeigehen« gedreht. Nüchterner, fast langweiliger Reportage-Stil herrscht vor. Dessen Ästhetik fügt sich insofern in den Diskurs, als der westdeutsche »Alltag« durch ein trübes Grau charakterisiert ist und sich vom sorgfältig ausgeleuchteten und in Szene gesetzten Leben in der DDR negativ abhebt.

Der Film nennt die Zahl von zwei Millionen Arbeitslosen in der Bundesrepublik und verweist damit auf ein gewichtiges Problem in Westdeutschland Anfang der Fünfzigerjahre. *Der Weg nach oben* erklärt es mit Bildern von zerstörten Fabrikhallen und verwüsteten Hafenanlagen als Konsequenz des Marshallplans. Nach langen Schlangen vor den Schaltern des Arbeitsamtes in Kiel werden eine Frau und ein Mann in Naheinstellungen gezeigt, deren Befindlichkeit der Sprecher im Stil des »kommentierten Stummfilms« präsentiert: »Diese Lehrerin würde jede Arbeit annehmen. Dieser Dreher wartet, wartet und wartet.« Die Menschen selber bleiben anonym, als Chiffren eines strukturellen Problems des Kapitalismus spielen individuelle Schicksale in Westdeutschland keine Rolle. Was die DDR hingegen betrifft, stellt *Der Weg nach oben* zwei Neubauern mit Namen vor und lässt sie im Originalton die Bodenreform loben, was wohl auch damals schon ge- und bestellt wirkte.

Die Situation der Studierenden in der Bundesrepublik wird ebenfalls als äußerst prekär beschrieben: Diese haben laut Kommentar »die Freiheit zu protestieren und zu hungern, Autos zu lotsen oder ... ja ... oder so ...«, wozu Einstellungen von der Großen Freiheit, Hamburgs Rotlichtviertel, mit dem Café »Taxi Girls« gezeigt werden. Der Beleg des bedeutungsschwangeren »... oder so ...« ist mehr als dürftig: Neben den Schildern des Cafés sind zwei abgefilmte Fotos zu sehen, auf denen sich relativ unspektakulär zwei Frauen mit einem Mann in einer Bar unterhalten. In diesem Kontext aktiviert der Film auch antiamerikanische und nationalistische Ressentiments, indem US-Soldaten Händchen haltend mit jungen Frauen gezeigt werden. Auch hier beschränkt sich der Kommentar auf düstere Andeutungen, wenn er vor den Gefahren eines von »Gönnern aus Übersee« finanzierten Studiums warnt, das »manchmal in den Häusern mit der roten Laterne« ende.

61 Die Zahl der Notwohnungen betrug 1950 über eine halbe Million. Inwieweit es sich hier um ein reales Problem in der Bundesrepublik handelte, belegt das von Christoph Kleßmann errechnete Gesamtdefizit von 4,8 Millionen Wohnungen im Jahr 1951. Kleßmann 1991, S. 243.



Bild 2: Den Verhältnissen im Westen wird die Förderung der Studierenden in der DDR durch ›Arbeiter- und Bauernfakultäten‹ gegenüber gestellt.

Abbildungsnachweis: BA-FA

Wesentlich ausdrucksstärker in der Bildfindung präsentiert sich der kulturkritische Diskurs. Kameraschwenks über die Auslage von Zeitungskiosken zeigen Titelblätter mit nackten Frauenkörpern. Inwieweit der Kommentar: »Körper und Geist, Liebe und Ehe, Begriffe, die in westdeutschen Schmutzblättern zu Titeln geworden sind« nicht mindestens ebenso viel über verklemmte, kleinbürgerliche Moralbegriffe des Absenders aussagen – wie im DEFA-Spielfilm *Spur der Steine* (Frank Beyer, 1966) kritisiert – sei dahingestellt. Die Musik ist düster und schwillt bedrohlich an. Der Kommentar fährt währenddessen mit zitternd-erregter Stimme fort: »Der Mensch ist entwürdigt. Der Mensch ist zur Ware geworden. Sie nennen es Kultur. Sie sagen, was kümmert euch das ungewisse Morgen. Vergesst! Denkt nicht nach! Rummel! Sensation! Amerikanisches Jahrhundert!« Dazu zeigt der Film einen ›worst of‹ westlicher Unterhaltungsindustrie: Szenen eines Schönheitswettbewerbs, bei dem die Maße genommen werden, wechseln mit wild tanzenden Paaren, einem Esswettbewerb, bei dem den übergewichtigen Teilnehmern die Nudeln aus dem Mund hängen und catchenden Frauen, die in Nahaufnahme sich mit schmerzverzerrtem Gesicht an den Haaren ziehen und in die Fußzehen beißen. Die verschiedenen Motive sind

rhythmisch geschickt zu einem frenetischen Spektakel geschnitten, das das *Neue Deutschland* empört kommentierte: »Dem Mann im Zuschauerraum schüttelt es, Scham steigt empor und wird zum Hass. Unsere Mädchen, da taumeln sie zu irrer Musik im Dauertanz, da wälzen sie sich vor klebrigen Blicken auf der Ringmatte, da verkaufen sie sich als Taxigirl, als Fotomodell – um leben zu können.«⁶² Am Ende der Sequenz runden Wahrsager-Buden das Bild des Rückfalls der bundesrepublikanischen Gesellschaft ins Vorzivilisatorische ab.

Der gesamtdeutsche Anspruch: »... über Deutschland scheint!«

Das dramaturgische Prinzip der direkten Gegenüberstellung von Missständen in der Bundesrepublik und deren Überwindung in der DDR legitimiert als strukturelles Prinzip den gesamtdeutschen Führungsanspruch der DDR. Explizit wird dieser auf der visuellen Ebene über Parolen auf Plakaten und Spruchbändern transportiert. Beispielsweise in der Sequenz zur DDR-Gründung führen Jugendliche beim Fackelzug Transparente mit, auf denen die Forderungen zu lesen sind: »Deutsche Einheit und einen gerechten Frieden«, »Weg mit der Regierung von Bonn, für die deutsche Regierung in Berlin« und »Weg mit der Bonner Militärregierung«. Das letzte, gut lesbare Transparent verkündet: »FDJ der Westzonen grüßt die deutsche Regierung«, womit der gesamtdeutsche Anspruch der DDR nicht nur per Sichtpropaganda demonstriert, sondern auch von Repräsentanten aus dem anderen Teil Deutschlands plebisziert wird.⁶³ Musikalisch wird die Sequenz von der DDR-Nationalhymne begleitet, deren letzte Zeilen »... dass die Sonne schön wie nie über Deutschland scheint« von einer Reihe gesamtdeutscher Motive visuell begleitet werden: Auf den Kölner Dom folgen ein Elbraddampfer, ein wogendes Kornfeld, eine Rheinburg, eine mittelalterliche Altstadt, ein Markt, eine romantische Bahnstrecke und eine Altstadt aus der Vogelperspektive. Der Gedanke an die nationale Einheit wird mit konsensfähigen »Postkarten-Bildern« aus ganz Deutschland vermittelt. Die konkrete Politik bleibt auch hier außen vor. Der explizit politische Diskurs bewegt sich im Appell-Bereich allgemeinverbindlicher SED-Slogans wie der Forderung nach Einheit und Frieden. Es sind die Bildinhalte und deren Montage, welche – die Möglichkeiten des Mediums nutzend – den Führungs- und Alleinvertretungsanspruch der DDR transportieren.

Die Darstellung der Deutschen im anderen Teil gliedert sich in drei Kategorien:

1) Industrielle und Politiker – »die Vasallen der USA«, 2) deren hilflose Opfer – »die Betrogenen« und 3) diejenigen, die sich den Ersten widersetzen – »die Friedenskämp-

62 Rosemarie Rehahn in: ND 10.10.1950.

63 Bei dieser Sequenz handelt es sich um einen gezielten Einsatz der Inhalte der Sichttagitation, die indirekt den Führungsanspruch der SED artikulieren: »Die Wiedergabe solcher Motive aus Untersicht, je nach Größe des Gegenstandes halbnahe oder nah, oder auch das Abfahren im Kamearaschwenk, bei Parolen zum Mitlesen, sind die gängigen Verfahren.« Opgenoorth 1984, S. 108.

fer<. Exemplarisch für Letztere und deren Vereinnahmung durch die DDR steht die Sequenz einer Friedensdemonstration in Westdeutschland: Während die ersten Einstellungen zu leichter, hoffnungsfroher Musik ungeordnet laufende Menschen in Zivil zeigen, dominieren in deren Folge Aufnahmen von FDJ-Mitgliedern.⁶⁴ Die Selbstinszenierung der FDJ trägt mit uniformer Einheitskleidung, Fahnen und dem Marschieren nach einer festen, vorgegebenen Ordnung militaristische Züge.⁶⁵ In dieser Repräsentation des Menschen als Material der Masse legt der Film einen ›stalinistischen Blick‹ an den Tag und offenbart das Friedens-Pathos als rein rhetorische Größe.⁶⁶ Die Fokussierung auf die FDJ-Demonstranten reduziert den in der Bundesrepublik breiten Protest gegen Korea-Krieg und Remilitarisierung auf die kommunistische Opposition. Bezeichnenderweise wird als Redner nur der damalige KPD-Vorsitzende und Bundestagsabgeordnete Max Reimann gezeigt.

Die Konstruktion der westlichen Besatzungszonen bzw. der Bundesrepublik in *Der Weg nach oben* basiert auf einem fest umrissenen Themenspektrum mit einem begrenzten Bilderreservoir, das spezifischen Repräsentationsstrategien unterliegt. Im Gegensatz zur D.F.U.-Produktion *Zwei Städte*, die mit der anderen Weltanschauung ein abstraktes, nur geografisch lokalisiertes Feindbild entwirft, materialisiert sich das Feindbild ›Bonner Separatstaat‹ in *Der Weg nach oben* konkret in der Gestalt westdeutscher Politiker. Zu deren Diffamierung bedient sich Thorndike sonst eher spärlich verwendeter filmtechnischer Mittel, wie das Beispiel Schumacher (Überblendung, Bildwiederholung, Freeze frame) verdeutlicht. Ein weiteres, ebenfalls klar definiertes Feindbild stellt die amerikanische Populär- und Unterhaltungs-Kultur dar. Den durch diese bedingten ›Verfall‹ der westlichen Kultur zeichnet der Film als Horrorszenario. Dabei handelt es sich um einen Cocktail aus Zivilisationskritik, kleinbürgerlichen Ängsten, Antiamerikanismus und moralinsaurer Verklemmtheit vor dem Hintergrund eines am klassischen Bildungsbürger-Ideal orientierten Kulturbegriffs. Inwieweit der Abschreckungs-Effekt wirksam war und die spektakuläre Darstellung nicht auch dysfunktional Faszination geweckt hat – nicht zuletzt durch den voyeuristischen Kamerablick im kompilierten Material – bleibt fraglich. Vor allem vor dem Hintergrund des ›politisch korrekten‹, drögen Aufbaupathos, welches das DDR-Selbstbild in *Der Weg nach oben* kennzeichnet, mag die Darstellung des ›ver-

64 Die westdeutsche FDJ, deren Mitgliederzahl nicht über 50.000 lag, konnte in der Bundesrepublik nie eine eigenständige politische Relevanz erlangen. 1956 wurde sie mit der KPD verboten. Vgl. Mählert/Stephan 1996, S. 35f.

65 Vgl. Merta 1996, zur FDJ-Kleidung S. 183f.

66 Ernst Opgenoorh beschreibt die filmästhetische Umsetzung stalinistischen Politikverständnisses in der Darstellung der Menschen »als Bestandteile einer nach vorgefaßtem Plan handelnden, homogenen, womöglich sogar im äußeren Bild uniformen Masse, für deren Wirkung es auf die Aktivität des Einzelnen nicht ankommt«. Opgenoorh 1984, S. 102.

derbten Westens« im sinnlichen Medium Film ein Eigentor in der Systemauseinandersetzung gewesen sein.

Die holzschnittartige Kategorisierung der westdeutschen Bevölkerung in ›Täter‹, ›Opfer‹ und ›Friedenskämpfer‹ schafft ein klares Freund-Feind-Schema. Diese Konstruktion, in der das elitäre Denken einer sich als politische Avantgarde verstehenden Partei zum Ausdruck kommt, lässt die Bevölkerung unkonturiert. Was Subjekt der Geschichte sein soll, bleibt in *Der Weg nach oben* visuell und konzeptionell Objekt. Die Westdeutschen bleiben ebenso fremd wie deren Probleme (Arbeitslosigkeit, Wohnungsnot, Armut), die es nach Thorndike in der DDR nicht gibt. Es obliegt dem Kommentar, pathetisch Gefühle zu beschwören, die die Bilder nicht zu wecken vermögen.

Im Rückblick urteilte das ostdeutsche ›Standardwerk‹ über die Filme der Aufbauphase, dass »nur ein Illustrieren gesellschaftlicher Zielvorstellungen gelang. Es häuften sich Filme mit einer zu idealisierten Wirklichkeitssicht, die an den realen Entwicklungsproblemen und -prozessen vorbeiging. Die Berichte gingen in die Breite statt in die Tiefe, die Bilder wurden – in Bezug auf den Gegenstand des Films – fragmentarischer, der Kommentar wurde thesenhafter.«⁶⁷ In westdeutscher Diktion lautete das Urteil über *Der Weg nach oben*: »Die Montage und erst recht der eingesprochene Begleittext [...] bewiesen eigentlich weniger über die unterschiedlichen Entwicklungen der beiden deutschen Staaten als über die Willfähigkeit des Bildmaterials, das einem reichlich pauschalen ideologischen Raster unterworfen wurde. Vielleicht wurde damals eine große Chance versäumt: Kritisch-analytische Dokumentarfilme über die Bundesrepublik, die im Westen ohnehin nicht produziert wurden, würden heute auch dem Historiker dienlich sein, gleichsam als archäologische Fundgrube. Doch im Dienste einer schwarz-weiß malenden Ideologie hat der Dokumentarfilm in der DDR damals die Wirklichkeit verzeichnet.«⁶⁸ Diese gerade auch im Hinblick auf die Lücke in der westdeutschen Produktion mit Bedauern gemischte Kritik verweist auf eine charakteristische deutsch-deutsche Abwesenheit. Als typisches Produkt des Kalten Krieges ist *Der Weg nach oben* zwar keine »archäologische Fundgrube«, aber als erste ausführliche Auseinandersetzung mit dem anderen deutschen Staat im Medium des Dokumentarfilms entwickelt er Strategien zur filmästhetischen Umsetzung eines begrenzten Spektrums von Themen und Motiven, an denen sich die Entwicklung messen lässt.

67 Rüllicke-Weiler 1979, S. 147.

68 Pflaum/Prinzler 1992, S. 179f.

1.4 Abwesenheit der DDR im westdeutschen Dokumentar-/Kulturfilm

Die Bundesrepublik hatte den Dokumentarfilmen der DEFA zunächst nicht viel entgegenzusetzen. Noch waren die Radiowellen das massenwirksamste Medium und der Berliner RIAS (Rundfunksender im amerikanischen Sektor) die schlagkräftigste Waffe im Kalten Krieg.⁶⁹ Neben den praktischen Hemmnissen waren vor dem Hintergrund der apolitischen Kulturfilm-Kultur und erzwungener politischer Enthaltsamkeit unter amerikanischer Besatzung die Grundlagen für Dokumentarfilme zu dem heiklen Thema SBZ/DDR denkbar ungünstig.

Die einzige Ausnahme stellt das Thema ›Berlin‹ dar, dessen politische und wirtschaftliche Situation in zahlreichen Filmen zur Sprache kam. Bereits die D.F.U.-Dokumentarfilme der amerikanischen Besatzungsbehörde hatten auf dem Mythos der Luftbrücke aufbauend die Stadt zum Symbol der freien Welt erhoben. Die D.F.U.-Produktion *Zwischen Ost und West* »will laut Untertitel des Films triumphierend als Widmung und Huldigung an die ›Männer, Frauen und Kinder von Berlin‹ verstanden werden, die sich den Verführungen und Angriffen der sowjetischen, kommunistischen Seite erfolgreich widersetzt haben. [...] Die Darstellung erfolgt aus der Perspektive der (West-)Berliner, die laut Film ihre freie Entscheidung und in überwältigender Mehrheit ihr standhaftes Bekenntnis für das westliche System dokumentiert haben.«⁷⁰ In die Tradition dieses Bekenntnisses schreiben sich die westdeutschen, d. h. in erster Linie West-Berliner Filme ein. Die Auseinandersetzung mit der DDR erfolgt durch Abgrenzung mittels positiver Selbstdarstellung. Das Hauptargument und Leitmotiv ist der Aufschwung der West-Berliner Wirtschaft, der die Selbstständigkeit und Überlebensfähigkeit der Enklave sichert. Bereits die Titel von Filmen wie *Berlin produziert* (Hanno Jahn, 1950, 17 Min.) – über die Berliner Industrie – oder *Berlin kommt wieder* (H.F. Köllner, 1951, 15 Min.) – über den Wiederaufbau dank Marshall-Plan-Hilfe – unterstreichen dies. Viele der Produktionen entstanden im Auftrag oder mit Unterstützung öffentlicher Stellen, wie z. B. *Kennen Sie Berlin?* (Wolfgang Kaskeline, 1950, LF: 37 Min./KF: 15 Min.), der im Auftrag verschiedener Abteilungen des Berliner Magistrats und der Berliner Industrie- und Handelskammer Berlin-Werbung betrieb.

Mit der Fluchtbewegung rückte Berlin als ›Tor zur Freiheit‹ in den Mittelpunkt. Von 1949 bis 1953 hatten mehr als eine Million DDR-Bürger in der Bundesrepublik einen Antrag auf Notaufnahme gestellt. Die ›Abstimmung mit den Füßen‹ war ein Hauptargument gegen die ›Zone‹ und alimentierte den antikommunistischen Grundkonsens der westdeutschen Gesellschaft, stellte aber auch die Bundesrepublik vor er-

69 Vgl. Rogasch 1992; Manfred Rexin: »Feindsender« RIAS. In: Riedel 1993, S. 38-42; zum aktuellen Forschungsstand die »Einführung« in: Galle/Schuster 2000.

70 Hahn 1997, S. 343f.

hebliche Probleme. In diesem Kontext entstanden zahlreiche Filme über Flüchtlingschicksale und Eingliederungsmaßnahmen. Die narrative Modellierung erfolgte zu- meist in der Form der Tragödie, wofür der im Auftrag von HICOG entstandene Flüchtlingsbericht *Laßt uns auch leben* (1953, 20 Min.) ein anschauliches Beispiel ist: »Ein Seelsorger, der die weinenden und erzählenden Flüchtlinge tröstet, ist die eigentliche Zentralfigur dieses sehr wehmütigen, von Heimatliedern durchklungenen, auf amerikanische Herzen und Portemonnaies abzielenden Films.«⁷¹ Das Problem des Bildermangels bei der Darstellung der Flucht einer Bauernfamilie aus der DDR löste *Berlin, Tor zur Freiheit* (Johannes Häußler, 1953) mit den Mitteln der Inszenierung, indem die »beängstigenden Szenen auf ostdeutschem Boden« gestellt wurden, wobei das Lagerelend »umso authentischer« aussah.⁷² Gerade in Auseinandersetzung mit der Flüchtlingsproblematik entstanden Filme, die kein glänzendes Selbstbild wie *Zwei Städte* zeichnen. Die NDW-Produktion *Das neue Kapitel* (Helmut Groll, 1954, 13 Min.) zeigt die Massenflucht aus der DDR und die Hilfs- und Eingliederungsmaßnahmen von westdeutscher Seite. Selbstkritisch verweist der Kommentar dabei auch auf gravierende Probleme: So bleibe jede Hilfe zunächst provisorisch, da »noch heute – 1954 – mehr Flüchtlinge kommen als eingegliedert werden können.«⁷³

»Überall, in Magdeburg und in Frankfurt an der Oder, in Rostock und in Dresden, in Greifswald und in Leipzig, in Schwerin und Görlitz herrscht Diktatur. [...] In die Freiheit führt nur noch ein Weg: Der Weg auf die Insel Westberlin.« So beschreibt *Berlin, Insel der Hoffnung* (Hanno Jahn, 1953, 15 Min.), der im Auftrag der Berliner Landesbildstelle entstand, die besondere Stellung der Stadt zwischen Ost und West. Den »Weg in die Freiheit« gehen tausende von Flüchtlingen, die im West-Berliner Notaufnahmelager die Gründe ihrer Flucht erklären und das westdeutsche Bild vom »Völkergefängnis DDR« bestätigen. Der Film thematisiert auch die Tatsache, dass schon damals so genannte »Wirtschaftsflüchtlinge« keine Anerkennung erhielten, die Flüchtlingen vorbehalten blieb, deren »Leib und Leben« bedroht war. Die Schlusssequenz zeigt sehr emotional einen »Zonenflüchtling ohne Anerkennung« (ZOA), der vereinsamt durch die Stadt streicht.⁷⁴ Auf Grund »der besonderen Notwendigkeit des Themas und der besonders würdigen und eindrucksvollen Gestaltung dieses Filmes, der geeignet ist, weite Schichten Westdeutschlands energisch aufzurütteln«, verlieh die FBW das Prädikat »besonders wertvoll«.⁷⁵ Problemorientierte Darstellungen wie die letztgenannten, in denen auch die Schattenseiten der »Wirtschaftswunder-Gesellschaft« durchschienen, blieben auf das Flüchtlingsthema beschränkt. Gerade was Berlin betraf, dominierten »harmlose« Sujets über den Berliner Alltag, wie z. B. *Das ist*

71 Der Spiegel, Nr.29/1953, S. 32.

72 Ebd.

73 Zit. nach Textliste, HHStAW, Abt. 548, Prüfungsnr. 1509.

74 Heimann 2000 b, S. 90f.

75 HHStAW, Abt. 548, Prüfungsnr. 992. Vgl. Der Spiegel, Nr.29/1953, S. 33.

die *Berliner Luft* (1950) oder die Stadtgeschichte im Stil von *Die Brunnen von Berlin* (1951) oder Wirtschaftswerbung. Nicht untypisch dafür ist, dass der Film der Deutschen Wochenschau *Mit Herz und Hand (Berlin 1954)* (Heinz Wiers, 12 Min.) von der FBW gar nicht erst zur Bewertung zugelassen wurde, »weil er zum größten Teil Wochenschauaufnahmen und solche werbenden Charakters« enthält.⁷⁶

Charakteristisch für die Darstellung der DDR im Dokumentarfilm ist deren Abwesenheit sowohl im Bild als auch generell als thematischer Gegenstand der Betrachtung. Nur in Bereichen konkreter Auswirkungen durch deren Existenz (Berlin, Flüchtlingsproblematik) setzte man sich mit ihr über »Stellvertreterbilder« auseinander. In dieser Hinsicht ist der 1952 realisierte Film *Deutscher Katholikentag 1952 Berlin* ein zeittypisches Dokument für die westdeutsche Produktion mit der sie dominierenden Kulturfilm-Ästhetik.⁷⁷ Die Untersuchung wendet dem zunächst abseitig scheinenden Kirchentagsfilm auch deswegen besondere Beachtung zu, da formale und inhaltliche Gemeinsamkeiten mit DEFA-Filmen bestehen, in denen diskursive Verflechtungen vor dem Hintergrund gemeinsamer historischer Erfahrung zum Ausdruck kommen.

1.4.1 *Deutscher Katholikentag 1952 Berlin: Zwischen den Fronten*

Der Prospekt der Landesfilm Dienste präsentiert unter dem Titel *Deutscher Katholikentag 1952 Berlin* einen »hervorragend gestaltete[n] Dokumentarfilm über den 75. Katholikentag 1952, der viele zehntausende aus Mittel- und Westdeutschland vereinte.«⁷⁸ Insgesamt kamen ca. 120.000 Besucher zum 75. gesamtdeutschen Katholikentag am 19. August 1952 in Berlin, der einzigen Stadt, in der eine solche Begegnung noch möglich war, nachdem die DDR im Mai 1952 mit der Einrichtung des Sperrgebietes die innerdeutsche Grenze abgeriegelt hatte. Teilung und Verschärfung der SED-Kirchenpolitik nach der 2. Parteikonferenz warfen ihren Schatten auf den Kirchentag und haben auch dem Film über das gesamtdeutsche Ereignis ihren Stempel aufgedrückt.⁷⁹

76 HHStAW, Abt. 548, Prüfungsnr. 1694.

77 Für die Kontinuität zur Ufa-Ästhetik standen sowohl Produzent Hanno Jahn, der 1936 *Vom deutschen Heldentum* gedreht hatte, als auch Regisseur Roger von Norman, dessen Film *Himmelhunde* (1941/42) über HJ-Segelflieger ebenfalls von der alliierten Militärregierung verboten worden war.

78 *Geteiltes Deutschland 1964*, S. 15. Teilweise wird der Film auch unter den Titeln *Berliner Katholikentag 1952* oder *Gott lebt* geführt. DIF 1953, S. 109.

79 Besonders betroffen vom »Kirchenkampf« war die Evangelische Kirche, der 80% der DDR-Bevölkerung angehörten. Es kam zu Verhaftungen von Priestern und Laien, der Religionsunterricht wurde behindert und schließlich verboten sowie die Kirchensteuer nicht mehr eingezogen. Ähnlichen Schikanen sah sich auch die katholische Kirche ausgesetzt, deren Mitglieder nur 10% der Bevölkerung ausmachten. Allerdings scheute die SED-Führung vor einer direkten Auseinandersetzung zurück, um einen Konflikt mit dem Vatikan zu vermeiden.

Vor diesem politischen Hintergrund mag es abwegig, wenn nicht zynisch erscheinen, den Film im Anschluss an *Der Weg nach oben* zu behandeln und Parallelen in beiden auszumachen. Trotz grundsätzlicher ideologischer Unvereinbarkeit bestehen Gemeinsamkeiten von der Motivwahl über Darstellungsstrategien bis hin zu partiellen diskursiven Übereinstimmungen. Ähnlich wie der DEFA-Film von Andrew Thorndike ist auch *Deutscher Katholikentag 1952* durch Gegensätze strukturiert, nur dass hier nicht dialektisch das Neue gegen das Überkommene ausgespielt wird, sondern dem oberflächlichen Neuen das bewährte Alte, Traditionelle entgegengesetzt wird: hektischer, dekadenter Zeitgeist versus wahren Glauben und Besinnung. Kulturelle Bedrohung und spirituelle Verarmung kommen in der Einleitung zum Ausdruck, was in der Frage gipfelt, ob die Menschen Gott noch bräuchten. Eine Frage, die sich durch den Erfolg des Kirchentags, den der Hauptteil demonstriert, als rhetorische erweist und damit hinfällig wird.

Struktur:

Einleitung: brauchen wir Gott?	(Einstellung: I-54, TC: 00:00-04:02)
1) Gesucht: Luxus und schöner Schein	(01-09, 00:00-00:47)
2) Luxus und schöner Schein versus Kriegsfolgen	(10-31, 00:47-02:06)
3) Luxus und schöner Schein versus vermisste Kinder	(32-40, 02:06-02:50)
4) Brauchen wir Gott und den Katholikentag in Berlin?	(41-54, 02:50-04:02)
Hauptteil: Kirchentag	(55-171, 04:02-15:54)
1) ankommende Menschenmassen	(55-63, 04:02-04:48)
2) Eröffnung, Ausschnitte aus Reden	(64-82, 04:48-07:58)
3) Messe mit andächtigen Kindern	(83-117, 07:58-10:41)
4) Olympiastadion: Einmarsch, Reden	(118-126, 10:41-11:38)
5) Martyrologium, Reden, Kreuze in Plötzensee	(127-140, 11:38-12:59)
6) Zug mit Fahnenträgern, Zuschauertribünen, Schlusswort	(141-158, 12:59-14:55)
Schluss: Glockenläuten	(159-171, 14:55-15:54)

Angaben nach einer Video-Kopie ohne TC

Der Film bedient sich einer Vielzahl narrativer und formaler Mittel, mit deren Hilfe er das unspektakuläre Sujet ansprechend vermittelt. *Deutscher Katholikentag 1952* verzichtet auf einen paternalistischen ›Voice of God‹-Kommentar. Stattdessen erfolgt die Einleitung in Form eines Voice-over gesprochenen Dialogs zwischen einem Zweifler und einem zynischen Atheisten, in dem gezielt rhetorische Mittel wie Ironie und Untertreibung eingesetzt werden. Die Inhalte der Kirchentags-Veranstaltungen werden ausschließlich durch Ausschnitte aus Reden im Originalton vermittelt. Dabei beschränkt sich der Film auf einige wenige Sätze der Redner mit der Kernaussage.

Die Kameraarbeit zeichnet sich durch dramatisierende Effekte (extreme Kamerawinkel, Lichtreflexe, starke Kontraste) aus, worin die Einflüsse des Ufa- und Kulturfilm-Stils zum Ausdruck kommen. So schaffen zum Beispiel die Gegenlicht-Aufnahmen des Kreuzes im Olympiastadion aus extremer Untersicht eine mystische Aura.

Kulturkritik und historischer Diskurs: »Gesucht Gott«

Schon mit der ersten Einstellung wird deutlich, dass es sich um mehr als einen bloßen Bericht über eine kirchliche Veranstaltung im Wochenschau-Stil handelt. Zu Trommelwirbeln dreht sich rasant eine Litfasssäule und lässt nach dem Anhalten unterschiedliche Bekanntmachungen und Anzeigen in Naheinstellung erkennen. Dazu liest eine der beiden männlichen Kommentarstimmen die Titel vor: »Gesucht: Brillanten. Gold- und Silberwaren. Gesucht: Käufer, Interessenten. Gesucht: der mühevolle Gewinn. Gesucht: das große Glück im Spiel. Gesucht: ein Raubmörder. Gesucht: die schönste Frau im ganzen Land.« Der Ankündigung auf dem jeweiligen Plakat folgen maximal zwei Einstellungen mit Bildern realer Ereignisse (Versteigerung, Spielcasino, Schönheitswettbewerb). Auf die Gegenfrage: »Und Gott? Sucht niemand Gott?«, folgen zunächst weitere Spektakel-Bilder (Tanzturnier, Fahrradrennen, Catchen, Boxkampf, Wechselstube, Fußballspiel). Den schnell geschnittenen Aufnahmen oberflächlichen Amüsements setzt der Kirchentagsfilm zeitgenössische Probleme entgegen: Eine Einstellung zeigt ein Plakat mit der Frage: »...und Deine vermissten Kameraden«, auf die Bilder von kriegsgefangenen Soldaten und von Kindern, die in den Kriegswirren ihre Eltern verloren haben, folgen.

Die meisten kulturkritischen Motive in *Deutscher Katholikentag 1952* tauchen ähnlich präsentiert auch in *Der Weg nach oben* zur Kritik westlicher Unterhaltungskultur auf. Die Parallelen reichen bis zum moralisierenden Argumentationsschema, das Verdrängung und Vergnügungssucht die Folgen des Krieges und soziale Probleme entgegensetzt. In *Deutscher Katholikentag 1952* fehlt der dezidiert anti-US-amerikanische Reflex, aber er teilt mit der kommunistischen Argumentation die ausdrückliche Verweigerung des in *Zwei Städte* entworfenen individualistischen, konsumorientierten Modells. Neben der Kulturkritik bestehen weitere Parallelen zum DEFA-Film in der Auseinandersetzung mit der jüngsten Vergangenheit und deren Aneignung. Der »Gesucht wird«-Eingangssequenz folgen mit Flötenmusik unterlegte Spielszenen, in denen dem Rattenfänger von Hameln Kinder in historischen Kostümen hinterherlaufen. Die Melodie wird in der folgenden Einstellung von einem Orchester als Marschmusik aufgenommen. Dazu marschiert Hitler-Jugend in Reih und Glied durch eine Hakenkreuz-geschmückte Straße. /Schnitt/ Wehrmacht marschiert. /Schnitt/ Kreuze auf einem Soldatenfriedhof. In kurzer Schnittfolge konstruiert der Film auf visueller Ebene die Erklärung für den Krieg elliptisch als Montageeffekt, der die Manipulation junger Menschen und die daraus resultierenden Konsequenzen demonstriert: von der HJ ins Soldatengrab. Die Verführungs-Metapher wird anhand

von NS-Archivmaterial zur Metonymie geschichtlicher Erfahrung. Eine Konkretisierung, die vor dem zeitgenössischen Hintergrund des Amüsieren- und Vergessen-Wollens zu bedrohlicher Aktualität stilisiert wird.

Damit folgt *Deutscher Katholikentag 1952* nicht einer gängigen Erklärung des Nationalsozialismus im Deutschland der Fünfzigerjahre, nach der die Alleinschuld bei Adolf Hitler und der ›Nazi-Clique‹ lag. Auf dieser die Bevölkerung exkulpierenden Deutung rekurriert unter anderem auch *Der Weg nach oben*, indem allein den Angeklagten des Nürnberger Prozesses die Verantwortung für den Krieg vorgeworfen wird.⁸⁰ Im Gegensatz dazu stellt der Kirchentagsfilm mit der Verführungs-Metapher indirekt die Frage nach der Mitverantwortung des einfachen Soldaten. Den Grund für die Verführbarkeit sieht der Film in weltlicher Ablenkung, Vergnügungssucht, menschlicher Hybris, kurz: der Abkehr von Gott. Das ›Dritte Reich‹ erscheint so als Konsequenz einer entfremdeten, säkularisierten Moderne, in der die Menschen auf Grund geistesgeschichtlicher Fehlentwicklung dem ›Rattenfänger Hitler‹ verfallen konnten. Als Ausweg und Lehre aus der Vergangenheit bleibt nur die Rückwendung zu Gott, womit sich die schmerzliche Frage nach individueller Verantwortung in den höheren Sphären des metaphysischen Deutungsmusters auflöst. Darüber hinaus klammert dieser in den Fünfzigerjahren weit verbreitete konservative Diskurs Fragen zur sozialen, politischen und ökonomischen Dimension der NS-Zeit von vornherein aus.⁸¹

Dient die jüngere Geschichte im Einleitungsteil des Films als negative Abgrenzung, so erfolgt im Hauptteil deren positive Aneignung. In einer Messe vor der Strafanstalt Plötzensee wird das Märtyrologium, das Verzeichnis der in den Ortskirchen verehrten Heiligen und Seligen, verlesen. Zwischen die Redebeiträge sind Aufnahmen von Kreuzen mit den Namen katholischer Oppositioneller (Bernhard Lichtenberg, Erich Klausener, Alfred Delp) und vom Gefängnis geschnitten. Mit der Referenz auf katholische Märtyrer im ›Dritten Reich‹ idealisiert der Film die Rolle der Institution Katholische Kirche während der NS-Diktatur und legitimiert sie als moralische Instanz im historischen Diskurs.⁸² Die Beanspruchung der Geschichte zur moralischen Legitimation geschieht ähnlich ausschnitthaft wie im antifaschistischen Diskurs der DDR mit dessen Reduzierung des Widerstandes auf Arbeiter und Kommunisten. Dass *Deutscher Katholikentag 1952* dabei auf die Zeit vor 1945 zurückgreift und den Krieg ähnlich den DEFA-Dokumentarfilmen als negatives Bezugssystem verwendet, liegt in der gemeinsamen Basis moralischer Argumentation begründet. In letzter Konsequenz aber resultiert aus dem konservativen zivilisationskriti-

80 Dementsprechend war der Thorndike-Film *Du und mancher Kamerad* (1956), in dem die Bevölkerung bzw. die Arbeiter als Täter und Opfer beschrieben werden, ein Tabubruch (vgl. Kap. 2.2.1).

81 Vgl. Schildt 1998, S. 215. Zu ähnlich argumentierenden Filmen im bundesdeutschen Fernsehen: Classen 1999, S. 127ff.

82 Vgl. Norden 1994.

sehen Diskurs des Kirchentagsfilms eine Enthistorisierung, die zugleich – historisch bedingte – ideologische und geografische Grenzen zurückweist und die Aufrechterhaltung des gesamtdeutschen Anspruchs ermöglicht.

Gesamtdeutscher Anspruch: »Ostdeutsche Diaspora«

Der Hauptteil des Films thematisiert wiederholt den gesamtdeutschen Aspekt, in dessen Kontext dem Kommunismus mehr oder weniger deutliche Absagen im Originalton erteilt werden. Der Berliner Bischof erwähnt in seinen Begrüßungsworten ganz allgemein die »überwundenen wirklichen und psychologischen Hindernisse« auf dem Weg zum Kirchentag in Berlin. Konkreter wird der Redebeitrag von Hedwig Klausener, in dem all derer gedacht wird, »die fern von uns sind, besonders der Brüder und Schwestern in der ostdeutschen Diaspora«. Als Katholik »aus dem Osten unseres gemeinsamen Vaterlandes« ergreift Franz Jensch das Wort und bürgt mit seiner Präsenz für die praktische Umsetzung gesamtdeutschen Denkens. Gleiches gilt für einen nicht namentlich genannten Redner im Olympiastadion, dessen Worte die ausführlichste Zustandsbeschreibung und Kritik an der DDR im Film sind: »Wir im Osten müssen auf viele Gebiete verzichten, weil wir uns nicht eingliedern können in eine Einheitsfront, die letzten Endes sich gegen Gott stellt und damit gegen den Menschen. Wir wollen frei sein.«

Aufnahmen von dem Brandenburger Tor und sich öffnenden Grenzschränken, die Jugendliche jubelnd passieren, visualisieren mit wenigen Symbolbildern den gesamtdeutschen Anspruch. Ansonsten beschränkt sich der Hauptteil des Films auf Kirchentags-interne Bildinhalte. In diesem Kontext dominieren zwei Motive, die zwischen die Aufnahmen der Redner geschnitten sind und indirekt den nationalen Diskurs stützen. Das Erste zeigt die zahlreich aus allen Himmelsrichtungen zur Veranstaltung Pilgernden, das Zweite das bis zum letzten Rang gefüllte Olympiastadion. Die so in Szene gesetzten Kirchentagsbesucher verifizieren durch ihre große Zahl und den Akt der »Abstimmung mit den Füßen« die Aussagen der Redner, »als Anschauungsunterricht [...] wie das deutsche Volk wirklich denkt«. So wird der filmische Beleg für die These einer Diskrepanz zwischen Machthabern und Bevölkerung auf beiden Seiten der Zonengrenze geführt.⁸³ In der Vereinnahmung des Volkes in seiner Totalität und im Anspruch für dieses zu sprechen – im Namen des Glaubens, der Freiheit, des Antifaschismus – treffen sich die Diskurse aus Ost und West.

Die Schlussequenz visualisiert nachdrücklich den gesamtdeutschen Anspruch bei gleichzeitiger »transnationaler Verankerung«⁸⁴: Eingeleitet durch Bilder läuten-

83 Der *NDW*-Beitrag (Nr.135, 26.8.52) zielt mit ähnlichen Bildern in die gleiche Richtung. Zur Kirchentags-Darstellung in der Wochenschau vgl. Schwarz 2002, S. 208-213.

84 Die Katholiken in der DDR bestimmten ihre Identität in der Diasporasituation »wesentlich« durch ihr Selbstverständnis als Teil der römischen Weltkirche. Diese transnationale Verankerung ermöglichte es, dem staatlichen Druck gerade in den fünfziger Jahren zu widerstehen. Zander 1988, S. 29.

der Glocken, über denen die Deutschland-Fahne weht, werden elf Einstellungen mit katholischen Kirchen aus (ganz) Deutschland und Europa gezeigt, an deren Ende der Petersdom steht. Von der Bildfindung bis zur Tonspur wird die gleiche Strategie verwendet, mit der Andrew Thorndike in *Der Weg nach oben* gesamtdeutsches Pathos unter DDR-Vorzeichen stellt: Konsensuelle Postkartenbilder – Landschafts- und Städtebilder im DEFA-Film, Kirchen im Kirchentagsfilm – werden von der jeweiligen Hymne – ›Auferstanden aus Ruinen‹, Glockengeläut – begleitet.

Der Film über den Kirchentag vermittelt ein dualistisches Weltbild, das klare Feindbilder kennt, auch wenn diese nicht beim Namen genannt werden: Kapitalismus bzw. Konsumismus und Kommunismus. Der Redebeitrag des Theologen und Religionsphilosophen Romano Guardini bringt die Frontstellung auf den Punkt: »Und es wird sich zeigen, dass durch die Wirrnisse der verschiedenen politischen, wirtschaftlichen, kulturellen Gegensätze hindurch, die die Welt erfüllen, zwei große Fronten gehen, auf denen die eigentlichen Dinge entschieden werden: Die des Menschen, der den Anspruch erhebt, sein Dasein und sein Werk aus ihm selber heraus zu verstehen und die des Menschen, der seinen Namen immerfort auf den Namen Gottes und seinen Auftrag von dem empfängt, der wirklich der Herr ist.« Die die Welt in Ost und West einteilende Truman-Doktrin erlebt hierin eine theologische Frontverschiebung, die insofern von Bedeutung ist, dass sie die Absage an den »großen Konsumverein«⁸⁵ mit der Ablehnung des atheistischen Systems der DDR koppelt. Darin scheint auch die Suche nach einem dritten Weg jenseits politischer Vereinnahmung durch.

Die unterschiedliche Auseinandersetzung im Film mit den antagonistischen Systemen ist dem Dispositiv der deutschen Teilung geschuldet. Politische Rücksichtnahme – der Berliner Kardinal v. Preysin hatte seinem Klerus 1947 die Abgabe politischer Erklärungen verboten – geht einher mit der visuellen Absenz der DDR. Deren Repräsentation erfolgt rein verbal, authentisiert durch Originalton und Herkunft von Rednern aus ›Mitteldeutschland‹. Im Gegensatz zur ›Gesichtslosigkeit‹ des Ostens wird der Westen mit einem wahren Bildüberschuss der Kritik unterzogen. Dazu greift *Deutscher Katholikentag 1952* ähnlich wie *Der Weg nach oben* beispielsweise mit der Polemik gegen angloamerikanische Musik und Tänze auf Motive zurück, die bereits die NS-Propaganda etabliert hatte. Vor dem Hintergrund gemeinsamer Feindbilder mit dem Nationalsozialismus als Referenz erklären sich die Parallelen von *Deutscher Katholikentag 1952* zu DEFA-Filmen. Diese sind insofern struktureller Natur, dass im Nachkriegs-Deutschland weltanschauliche Indifferenz und politische Apathie nach der Erfahrung des »Risiko politischen Engagements« in der Entnazifizierung ein weit verbreitetes gesellschaftliches Phänomen waren.⁸⁶ Glaubenssystemen, die auf aktive Mitarbeit und Engagement angewiesen sind, ent-

85 Glaser 1991, S. 189ff.

86 Kleßmann 1997, S. 298. Vgl. Hochstein 1984.

zog der Rückzug ins Private die Basis. Insofern fanden sich Katholizismus und Kommunismus mit ähnlichen Problemen konfrontiert, die im Dokumentarfilm mit ähnlichen Darstellungsstrategien attackiert wurden.

1.5 Etablierte Feindbilder aus stalinisierter DEFA-Produktion

Die Einführung der Formel vom ›politischen Dokumentarfilm‹ in demonstrativem Gegensatz zur Idee vom ›künstlerischen Dokumentarfilm‹ im Frühjahr 1950 bedeutete für das DEFA-Dokumentarfilmstudio die Durchsetzung der Politik der ›Partei neuen Typus‹, kurz: Stalinisierung und In-Dienst-Stellung des Dokumentarfilms unter die SED-Politik.⁸⁷ Die Produktion bis zum ›Neuen Kurs‹ infolge des Aufstands am 17. Juni 1953 steht dementsprechend unter der Überschrift »Graue Masse«, bei der es sich von wenigen Ausnahmen abgesehen um »schlichte Propaganda« handelt.⁸⁸ Unter dieser Etikettierung lassen sich die meisten der DEFA-Filme, die sich mit dem Westen auseinandersetzen, fassen. Thematischer Mittelpunkt sind der Protest gegen Aufrüstung, atomare Bedrohung und anglo-amerikanische Militärpräsenz sowie die Forderung nach einem Friedensvertrag, nationaler Einheit und dem Appell ›Deutsche an einen Tisch‹.

Helgoland den Frieden (Peter Peer, 1951, 16 Min.) zeigt die Aktionen westdeutscher ›Friedensfreunde‹ gegen die Benutzung der Insel als englischen Bombenabwurfplatz. Wohl am programmatischsten bringt der Titel *Ami go home* (Ella Ensink/Karl Gass, 1952, 35 Min.) die Botschaft des Films sowie zum Ausdruck. Der Arbeitstitel versprach »Die Wahrheit über Westdeutschland«, die dem in *Der Weg nach oben* gezeichneten Bild entspricht: Aktualisiert um den Korea-Krieg und die Auseinandersetzung um den Generalvertrag, zeigt *Ami go home* Proteste der westdeutschen Friedensbewegung, denen britische und amerikanische Panzer auf deutschem Boden sowie die »Kriegsvorbereitungen der Adenauer-Regierung« gegenübergestellt werden.⁸⁹ *Ami go home* greift ebenfalls auf die aus *Der Weg nach oben* bekannten Motive kultureller Überfremdungsphobie (Boogie-Woogie, Jazz-Musik, Frauen-Ringkampf) zurück und bedient anti-US-amerikanische Ressentiments.

Bruno Kleberg⁹⁰ war wohl der produktivste Regisseur im ›westliche Kriegshet-

87 Vgl. Jordan 1996 b, S. 34.

88 Ebd., S. 43.

89 Hampicke u.a. 1989, S. 62f.

90 Bruno Kleberg war von Haus aus Cutter und stellte über 50 Dokumentarfilme her, von denen jedoch keiner aus der Masse der Produktion herausragte. Die große Zahl erklärt sich dadurch, »daß man offenbar immer dann auf ihn zurückgegriffen hat, wenn ein Thema vorwiegend oder größtenteils unter Benutzung bereits verfügbarer ›Augenzeugen‹-Aufnahmen gestaltet werden konnte.« Opgenoorth 1984, S. 55. Da Kleberg die Veröffentlichung persönlicher Daten untersagt hat, sind außer der Filmografie keine weiteren Informationen zu finden. Filmmuseum 1996, S. 409f.

zer und Imperialisten-Genre: *Heimat wir schützen dich* (1952, 26 Min.) transportiert die Polemik gegen westdeutsche Rüstungspläne im Bericht vom IV. FDJ-Parlament der Jugend. *Gefahr über Deutschland* (1952, 15 Min.) schildert die Bundesrepublik als Marionetten-Staat des kriegslüsternden amerikanischen Finanzkapitals. Auffällig ist, dass sich *Gefahr über Deutschland* aller DDR-Selbstbilder enthält, um mit der Forderung nach Abschluss des Friedensvertrags als kleinsten gemeinsamen Nenner ein möglichst breites Publikum zu mobilisieren. Mit *Die Partei hielt ihr Wort* (1954, 16 Min.) stellt Kleberg dem Aufbau in der DDR die Aufrüstung in Westdeutschland gegenüber. In die gleiche Richtung zielen die im Team mit Walter Merthen 1954 produzierten Filme *Sie haben den Verstand verloren* (o.A.), *Generale, Paraden, Manöver* (29 Min.) und *Ernst ist die Stunde* (21 Min.), die gegen »Remilitarisierung und Refaschisierung« in Westdeutschland als Stützpunkt der USA polemisieren.⁹¹ Das ästhetische und argumentative Strickmuster dieser Filme gehorcht einem auf Eindeutigkeit und Verständlichkeit zielenden Schema: Kompiliertes Wochenschaumaterial illustriert in schneller Schnittfolge die Thesen, die der Voice-over-Kommentar vorträgt.⁹² Die Sprecherstimme bedient sich unterschiedlicher Mittel der Akzentuierung auf der Tonleiter der Emphase: Diese reicht von sarkastischen Bemerkungen über erboste Entrüstung und beschwörendem Warnen bis hin zum erschreckten Aufschrei, unterstützt von metaphorisch dramatisierender Musik. Die Bildebene hat zumeist illustrative Funktion und zeichnet sich durch relative Beliebigkeit aus, wie sie am Beispiel von *Der Weg nach oben* beschrieben wurde. Folgende Sequenz könnte als »gelungene« Bild-Ton-Verschränkung, die zugleich typisch für Diskurs und Machart der Filme ist, bezeichnet werden: Der Kommentar prangert in *Gefahr über Deutschland* amerikanische Präsenz und Überheblichkeit mit den Worten an: »Sie sitzen auf hohem Ross und wollen sich dauerhaft einrichten [hassverzerrt] – auf deutschem Boden!«, wozu im Bild zwei amerikanische Soldaten zu Pferde vorbeireiten. Die Betonung des deutschen Bodens verweist auf deutschtümelnende Schlenker als wiederholt auftauchendes Merkmal im anti-US-amerikanischen und im nationalen Diskurs. Die Polemik gegen »Hitler-Offiziere« und potenziellen »Brudermord« durch westdeutsche Soldaten durchzieht die Filme leitmotivisch. Abgesehen von zeithistorischen Details entsprechen die Motive und filmischen Strategien zur Konstruktion der Feind- und Selbstbilder dem ausführlich besprochenen Thorndike-Film aus dem Jahr 1950.

Die Programmatik und Funktion dieser Streifen bringt die Projektbeschreibung eines anderen Films unter dem Arbeitstitel »Gefahr über Deutschland« auf den Punkt: »Ein Film über die Gefahren, die Adenauers USA gesteuerte Aufrüstungs-

91 Staatliches Filmarchiv 1969, S. 60.

92 Z. B. enthält *Gefahr über Deutschland* 139 Einstellungen bei einer Länge von achteinhalb Minuten, womit ein Bild im Durchschnitt weniger als vier Sekunden steht, zahlreiche Einstellungen sind kaum länger als eine Sekunde zu sehen.

Kriegs-Politik für den Fortbestand der deutschen Nation mit sich bringt. Hauptaufgabe dieses Films ist die Entfaltung eines gesunden Hasses gegen die angloamerikanischen Okkupanten und ihre deutschen Marionetten, die unsere westdeutsche Heimat in ein Heerlager verwandeln.«⁹³ Aussagen über Einfluss und Wirkung dieser »besonders saftigen Beispiele« des Kalten Krieges zu treffen ist schwierig.⁹⁴ Im Widerspruch zur hohen theoretischen Einschätzung und propagandistischen Funktionszuschreibung liefen diese – wie die meisten DEFA-Dokumentarfilme – nur als obligatorischer Vorfilm im Beiprogramm. Die Tatsache, dass sie weder in der allgemeinen DDR-Presse noch in Filmzeitschriften Erwähnung fanden, verweist auf ihre operationelle Rolle tagespolitisch orientierter Propaganda im Kalten Krieg.

Die DEFA unterstützte auch Werbefilme der KPD wie *Friedliche Heimat* (1953, 31 Min.), *Generale, Paraden, Manöver* (1954) und *Gesehen, Gehört, Gedreht: In Bayern* (1954), an dessen Gestaltung Karl Gass beteiligt war und für den er den Kommentar verfasste. Neben kompilierten ost- und westdeutschen Wochenschaubildern steuerte die KPD zu diesen Filmen selbst gedrehtes Material von Friedensdemonstrationen und anderen Veranstaltungen bei. So alimentierten die Wahlfilme den DEFA-Bilderfundus über die Bundesrepublik, auch wenn sie wie *Gesehen, Gehört, Gedreht: In Bayern* in der DDR nicht eingesetzt wurden.⁹⁵ Über Resonanz und Publikumswirkung dieser bisher kaum beachteten Filme lassen sich kaum Aussagen treffen.⁹⁶

Daneben war die Bundesrepublik in vielen DEFA-Dokumentarfilmen mit kurzen Sequenzen oder zumindest in Form von polemischen Seitenhieben im Kommentar präsent. *Immer bereit* (Kurt Maetzig/Feodor Pappe 1950, 68 Min.), der erste abendfüllende DEFA-Dokumentarfilm in Farbe, demonstriert anschaulich die zentrale Rolle des Westens im selbstlegitimatorischen Diskurs: Der Film über das erste Deutschlandtreffen der FDJ in Berlin feiert das geschmückte Ost-Berlin in bunten Farben, während der Westteil grau und verlassen, von misstrauischen Polizisten bewacht, daliegt. Eingangs kritisiert *Immer bereit* die Einreise-Behinderung für westdeutsche Teilnehmer mit Aufnahmen von Jugendlichen beim heimlichen Grenzübertritt, wie sie (Grenz-?)Zäune einreißend von ostdeutschen Gleichgesinnten jubelnd empfangen werden. Die Präsentation der westdeutschen Teilnehmer entspricht der in *Der Weg nach oben* angewandten Strategie, einen Teil – hier: westdeutsche FDJ-Mitglieder – stellvertretend für das Ganze – hier: die Jugend – zu erklären. Die affirmative Haltung bundesdeutscher Jugendlicher zur DDR wird im gesamtdeutschen Diskurs zum Plebiszit für den ›Arbeiter- und Bauern-Staat‹. Dass nicht allein die

93 Entwurf eines Produktionsplanes für das Jahr 1954, BA DR 1 MfK-HV Film: 4200.

94 Gerhard Quack in der Anmoderation zur TV-Ausstrahlung von *Gefahr über Deutschland* in der Reihe *Vor 40 Jahren* auf N3 (21.11.92).

95 Vgl. Hampicke u.a. 1989, S. 75f.

96 Vgl. Hogenkamp 2000, S. 284.

Bundesrepublik auf die ›Brüder und Schwestern‹-Formel abonniert war, belegt der Kommentar: »Einheit, mit diesem Ruf kamen unsere Schwestern und Brüder aus West-Deutschland.« Auf 30.000 beziffert *Immer bereit* die Teilnehmer am Demonstrationszug, »die in dem Teil unserer Heimat leben, wo der Friede demontiert und der Krieg aufgebaut wird«. Die visuelle Ebene stützt den Sprechertext durch das Zeigen von Plakaten und Banderolen, deren Inhalte die Defilierenden als Westdeutsche ausweisen und gegen die USA, Rüstungspläne und die Bonner Regierung polemisieren.

Ähnlich in Aufbau und Tonlage gestaltet sich auch der Bericht über die III. Weltfestspiele der Jugend *Freundschaft siegt* (Iwan Pyrjew/Joris Ivens, 1952, 100 Min.). Am Rande des Festivals kommt es zu Konflikten mit der West-Berliner Polizei und Protesten der Teilnehmer dagegen, sodass der Film die Bundesrepublik als jugendfeindlich und rückständig vorführen und damit die These von deren aggressiv-kriegerischem Charakter visualisieren kann.

Der 17. Juni 1953 war für das junge und publizistisch noch unbedeutende Medium Fernsehen rundfunkhistorisch wichtig: Der NWDR sendete erstmals tagesaktuelle Sondersendungen und das DDR-Fernsehen reagierte »für seine Verhältnisse ebenfalls ungewöhnlich schnell auf die Ereignisse«. ⁹⁷ Die NDW produzierte einen ›Sonderdienst‹, d. h. einen ausführlichen aktuellen Beitrag, der an die reguläre Wochenschau-Ausgabe angehängt wurde (Nr.177, *Berlin, 17. Juni 1953. Dokument eines Aufstandes*, 11 Min.). Auf Basis von kompiliertem Schmalfilmmaterial ohne Originalton entstanden im gleichen Jahr vom NWDR-Hamburg *Berlin, Aufstand 17. Juni 1953* (24 Min.) und *Der 17. Juni in Berlin* von Deutsche Reportagefilm (14 Min.). ⁹⁸

Nach den Unruhen in der DDR fand in den beiden deutschen Staaten eine gegensätzliche Entwicklung der Repräsentation des anderen Teils statt. Die Bundesrepublik hatte den Beweis des Versagens des SED-Regimes und dessen Abhängigkeit von der Sowjetunion vor Augen und konnte das mit aktuellen, eindringlichen Bildern vorführen. Die DDR hingegen reagierte mit der Zurücknahme extrem feindseliger Äußerungen in Richtung Bundesrepublik. So forderte z. B. DEFA-Studiodirektor Günter Klein: »Bei der Gegenüberstellung der Verhältnisse in Westdeutschland und in der Deutschen Demokratischen Republik ist jede Schwarz-Weiß-Malerei zu vermeiden. [...] Die Autoren werden beauftragt, unnötige Schärfe, Kontraste und Härten zu beseitigen.« ⁹⁹

97 Rüden 2002, S. 9. Vgl. Wagenführ 1953. Zur Rolle des 17. Juni als »Rehabilitierung der deutschen Nation« in der Bundesrepublik: Wolfrum 1998, S. 15.

98 Zum 17. Juni wurden in regelmäßigen Abständen aktualisierte Dokumentationen hergestellt: 1983 produzierte Multimedia »...und Freiheit vor allen Dingen« (Jürgen Haese, 28 Min.), zu dem das GI für die politische Bildung ausführliches Begleitmaterial erstellte. Manuskript S-481, [Bonn 1983]. Die IWF-Edition *Film-, Foto- und Tonquellen zum 17. Juni 1953 in Berlin* (1992) versucht eine möglichst genaue Rekonstruktion des Geschehens. Vgl. Hagen 1990.

Dieser ›neue Kurs‹ gegenüber der Bundesrepublik kommt in *Ein Strom fließt durch Deutschland* (Joachim Kunert, 1954, 31 Min.) über den Grenzfluss Elbe und *Unsere Heimat* (Bruno Kleberg, 1954, 7 Min.) zum Ausdruck. Anhand von Motiven deutscher Kultur und Naturschönheit heben diese DEFA-Produktionen Gemeinsames in beiden Teilen hervor.

Um der außenpolitischen Isolierung entgegenzuwirken, hatte der Leiter der HV-Film Anton Ackermann die DEFA aufgerufen, internationale Kontakte zu Künstlern und Intellektuellen aufzufrischen und auszubauen. Die Parole ›Deutsche an einen Tisch‹ sollte mit neuem Leben gefüllt und in die Tat umgesetzt werden. Deutlicher als in *Brüder unter dem Kreuz* (Gerhard Klüh, 1954, 12 Min.) hätte dies nicht zum Ausdruck kommen können. Dieser Sonderfilm des *Augenzeugen* über den 6. Evangelischen Kirchentag in Leipzig entstand in deutsch-deutscher Zusammenarbeit, bei der die ostdeutsche Wochenschau Technik und Produktion stellte und die westdeutsche *Blick in die Welt* Buch und Regie übernahm. Augenfällig ist das Bemühen, Parität walten zu lassen und typische Elemente der DDR-Sichtagitation zu vermeiden.¹⁰⁰

Im Bemühen, das Vertrauen der Bevölkerung (zurück)zugewinnen, wurden auch Tabu-Themen wie das der Republikflucht angesprochen. *Neuer Kurs auf freiem Land* (Kurt Stanke, 1954, 19 Min.) zeigt die Rückkehr einer zuvor in die Bundesrepublik geflohenen Bäuerin, die ihr Eigentum zurückerhält und zudem eine Eingliederungshilfe bekommt. Der Film versichert, dass die Rückkehr straffrei sei. Nur der RIAS – laut SED einer der Hauptverantwortlichen für den ›Putsch‹ am 17. Juni –, der die Menschen mit falschen Versprechungen verführe, wird vom Kommentar heftig angegriffen. Bei diesem Film handelt es sich um einen der Ersten, der das andere Deutschland aus der ›Betroffenen-Perspektive‹ darstellt, d. h. ein persönliches Schicksal und dessen individuelle Erfahrung mit der Bundesrepublik zur Grundlage der Argumentation erhebt. Nach den Erfahrungen von DDR-Bürgern in der Bundesrepublik ist das logische Gegenstück, Bundesbürger in den ›Arbeiter- und Bauern-Staat‹ einzuladen. In *Schaffendes Handwerk* (Karl-Heinz Bohm, 1954, 20 Min.) besucht ein Schlossermeister aus Hamburg einen Tischler in der DDR, bei dem er erfährt, dass Handwerkerkredite im Osten wesentlich vorteilhafter seien als in der Bundesrepublik. Statt anklägerisch mit den Bildern westdeutscher Politiker oder alliierter Soldaten die Kriegsgefahr zu beschwören, versucht der Film, die Friedfertigkeit der DDR unter Beweis zu stellen, indem er stellvertretend für die eigene Spielzeugproduktion Sonneberger Spielpuppen westdeutschen »Atom-Blechrobotern« gegenüberstellt.¹⁰¹

99 Klein an Sepp Schwab, 8.6.1953, zit. nach Heimann 1996, S. 51.

100 Opgenoorth 1984, S. 261.

101 Heimann 2000 b, S. 88.

Auf der gleichen Grundidee wie *Schaffendes Handwerk* basierte auch das ambitionierteste Projekt, das unter dem Zeichen der ›Deutsche an einen Tisch‹-Kampagne realisiert wurde: *Die Sieben vom Rhein* schildert den Besuch westdeutscher Arbeiter in einem ostdeutschen Stahlwerk. Die Analyse wendet sich dem Film ausführlich zu, da er ästhetisch und rhetorisch neue Wege zu gehen versuchte, und dabei laut Rundfunk-Chefkommentator Karl-Eduard von Schnitzler als »hervorragendes Wahl-Agitations-Material« verwendbar war.¹⁰² Im Vergleich zur bisherigen Produktion kommen neue persuasive Strategien zur Anwendung und auch oder gerade deren Fehlschlag ist vor dem Hintergrund des ›Dispositivs der deutschen Teilung‹ signifikant.

1.5.1 *Die Sieben vom Rhein* (1954): Deutschland aus Arbeitersicht in DEFA-Optik

Der DEFA-Film *Die Sieben vom Rhein* von Annelie und Andrew Thorndike ist, ähnlich wie *Deutscher Katholikentag 1952*, ein Votum für die Einheit, freilich weniger unter den Vorzeichen der Glaubens- als denen der Klassengemeinschaft. Dabei ist Letzteres durch die Mystifizierung der Arbeiter und des Systems von ersterem nicht so weit entfernt, wie es zunächst scheint, was auch im Arbeitstitel *Mit brüderlichen Augen gesehen* anklingt.

Die Sieben vom Rhein sucht offensiv Vorurteile sowie gegen die DDR gerichtete ›Propaganda‹ zu widerlegen. Das Progress-Werbematerial betonte: »Der Film ›Sieben vom Rhein‹ behandelt eins der entscheidenden Probleme auf dem Wege zur Einheit Deutschlands: die Verständigung der Deutschen untereinander. Verständigung kommt von Verstehen. Das größte Hindernis für dieses Verständnis füreinander ist der angebliche ›Eiserne Vorgang‹, den eine einheits- und volksfeindliche Propaganda zwischen den Deutschen in Ost und West herunterlassen will.«¹⁰³ Unter der aufklärerischen Parole des ›Verstehens‹ werden die Verhältnisse in den beiden deutschen Staaten gegenübergestellt. Im Unterschied zum Thorndike-Film *Der Weg nach oben* obliegt die Gegenüberstellung nicht mehr allein dem – jetzt nicht nur von Karl-Eduard v. Schnitzler verfassten, sondern auch von ihm gesprochenen – Kommentar: Die Leitfunktion sollen westdeutsche Arbeiter übernehmen, deren Besuch in der DDR von der Kamera festgehalten wird.

Als erstem DEFA-Dokumentarfilm kam in die *Die Sieben vom Rhein* Originalton durchgängig als gestaltendes Prinzip zum Einsatz. Die Verleihwerbung sah damit den Dokumentarfilm in seine »legitimen Rechte« eintreten sowie »durch die dramaturgisch-dokumentarische Bewältigung des Stoffes [...] die falsche, aber landläufige Vorstellung von der Vorrangigkeit des Spielfilms und der künstlerischen emo-

102 Nach der Fertigstellung übernahmen die »Ausschüsse der nationalen Front« die Patenschaft über den Film. Aktennotiz gez. Schnitzler, BA, DY 6/2880.

103 Progress-Werbehefter [1954], Filmmappe BA-FA *Die Sieben ...* 15482.

tionellen Begrenztheit des Dokumentarfilms« berichtet.¹⁰⁴ Auch ideologisch ist dies von entscheidender Bedeutung, da es sich um Arbeiter aus dem Rheinland, d. h. Westdeutsche handelt und Soziolekt und dialektale Einfärbung den Authentizitätseffekt steigern. Zur fotografischen Abbildqualität des Films gesellt sich damit die lip-pensynchron und damit ›direkt‹ und ›unverfälscht‹ zum Ausdruck gebrachte Meinung der West-Bürger. Der am Ende des Vorspanns eingeblendete Titel: »Unser Film ist ein Dokumentarfilm. Alle Personen, Namen, Daten und Geschehnisse sind dem wirklichen Leben entnommen«, unterstreicht den Dokumentarcharakter. Als Augenzeuge können sich die Westdeutschen in eigenen Worten artikulieren, die ihnen nicht mehr wie im Verfahren des ›kommentierten Stummfilms‹ ein Sprecher zuschreibt. Die Abnahmekommission des Staatlichen Komitees für Filmwesen lobte dann auch in ihrem Gutachten: »Dieser Film hinterlässt eine grosse Wirkung, weil in ihm die 7 selbst sprechen, weil er der Wirklichkeit, die jeder täglich erlebt, entspricht, weil er künstlerisch gut ist und an's Herz geht.«¹⁰⁵

Gehemmt wurde die Innovation durch die schwerfällige Technik mit 35-mm-Ateliertonmühlen, die spontane Aufnahmen nahezu unmöglich machte. Das technische Dispositiv genügte nicht den selbstgesetzten Ansprüchen der Dokumentaristen und hatte z. T. dem angestrebten Realismus diametral entgegengesetzte Effekte zur Folge (Laienschauspiel). Darüber hinaus konstruiert der Film eine DDR, die sich nicht mit der Alltagserfahrung vieler ostdeutscher Arbeiter deckte, sodass diese den Abschluss eines ›dokumentarischen Wahrnehmungsvertrags‹ verweigerten. Der Betreiber des Vaterland-Theaters in Zwickau brachte die Diskrepanz in einem internen Bericht an Berlin folgendermaßen auf den Punkt: »Wenn man so einen Mist sieht, stehen einem die Haare zu Berge. Mit dem Film könnt Ihr Euch nicht viel Freunde erwerben. Das schreit ja zum Himmel, was sie uns da vorsetzen, mein Vater und meine Brüder sind in der Partei, wir sind bestimmt nicht gegen die Sache, aber man soll uns doch nicht für Idioten halten. Ich werde darüber einen Artikel in die Zeitung bringen. Der Film ist zum Quieken.«¹⁰⁶ Zudem wurde *Die Sieben vom Rhein* als Vorfilm eingesetzt und war mit 85 Minuten dafür viel zu lang. Selbst eine um 20 Minuten gekürzte Fassung wurde vom Publikum mit Unruhe gegen Ende des Films quittiert, wenn es nicht gleich im Foyer auf den Hauptfilm wartete.¹⁰⁷

Im Rückblick musste selbst die DDR-Kritik feststellen: »Deklarative Züge der Sprache, Wiederholungen von Ankündigungen und Aussagen, allzu glatte Übereinkunft in der rhetorischen Diktion, problemschwangere Fragen in unpassenden Situ-

104 Ebd. Theoretische Überlegungen zur Funktion des Originaltons am Beispiel von *Die Sieben vom Rhein* in: Bohm 1955. Vgl. Herlinghaus 1982, S. 104f. Erste Erfahrungen mit Synchronon hatten die Thorndikes in *Die Prüfung* (1952, 31 Min.) gesammelt.

105 Zulassung 3.7.1954, BA DR 1 MfK-HV Film: 4111.

106 BA Abt. Kultur des Nationalrates der Nationalen Front, DY 6/2880.

107 Bericht des Lichtspielhaus' Ludwigslust. Ebd.

ationen, geschauspielerte Dialoge waren nicht beweiskräftig im Sinne der demonstrierten Methode, welche die absolute Authentizität der Reaktionen zur Vorbedingung machte und jedes Arrangement mit dem Vorwand des Künstlichen und Gewollten belastete.«¹⁰⁸ Ernst Opgenoorth sieht in dem Film »ein Beispiel für den misslungenen Einsatz von Originaldialogen«, »Industrieromantik« sowie »dürftiges Laienschauspiel« am Werk und verleiht ihm das Prädikat »stalinistische Traumfabrik!«¹⁰⁹ Dementsprechend schnell verschwand *Die Sieben vom Rhein* vom Spielplan. Bereits 1956 wurde er aus dem Verleih genommen, und in Folge erhielten selbst Anforderungen auf Sondererlaubnis zur Aufführung in geschlossener Gesellschaft einen abschlägigen Bescheid.¹¹⁰ Annelie Thorndike erklärt den Misserfolg neben den technischen Unzulänglichkeiten damit, dass die Parole ›Deutsche an einen Tisch‹ beim Erscheinen des Films mit dem sich abzeichnenden Beitritt der beiden deutschen Staaten in das jeweilige militärische Bündnissystem nicht mehr aktuell war.¹¹¹ Trotz allem erhielten die an den Dreharbeiten Beteiligten eine Prämie von 8.000 Mark, wovon auf die Thorndikes jeweils 1.250 Mark und auf die Beleuchter je 100 Mark entfielen.¹¹²

DDR und Bundesrepublik aus westdeutscher Sicht

Bei den Sieben vom Rhein handelt es sich um eine Arbeiterdelegation aus dem Ruhrgebiet, die nach Kontakten mit der DEFA auf der Leipziger Messe ausgewählt wurde. Während den sechswöchigen, im Voraus detailliert geplanten Dreharbeiten lernen die Westdeutschen das Stahlwerk in Risa und den ›Alltag‹ in der DDR kennen.¹¹³ Verständlicherweise handelt es sich bei der Gruppe um keine Fundamentalopposition: Von den Sieben sind drei in der Arbeiterbewegung aktiv: Johann Jürgens (KPD-Mitglied), Hans Haberle (SPD-Mitglied) und Jakob Schardt (Aktivist im Ruhestand). Leo Tolksdorf äußert sich pazifistisch und gesamtdeutsch bewegt. Die anderen drei sind eher ›unpolitisch‹ und stehen der DDR auf Grund ihrer sozialen Situation aufgeschlossen gegenüber: Heinz Quack findet nach einem schweren Betriebsunfall keine Anstellung mehr, auch Walter Ullf ist arbeitslos und sein Kollege Hans Kohldorf wurde entlassen, weil er das Amateurboxen nicht aufgeben wollte.¹¹⁴

Die Erfahrungen der Sieben vor Ort strukturieren den Film, dessen narratives Grundmuster am Modell des Bildungsromans orientiert ist.¹¹⁵ Im Laufe des Aufent-

108 Herlinghaus 1969, S. 27.

109 Opgenoorth 1982, S. 400f.

110 Abt. Lichtspielwesen an das Heimatmuseum Risa, 30.10.1969, BA DR 1 MfK-HV Film: 4111.

111 Telefoninterview mit Annelie Thorndike, 11.11.1998.

112 BA DR 1 MfK-HV Film: 4200.

113 Heimann 1996, S. 52ff. Für die Untersuchung wurde eine gekürzte Fassung des Films im BA-FA von 67.30 Min. herangezogen.

114 Die DDR-Literatur nennt einen Sozialdemokraten, einen Kommunisten, ein FDJ-Mitglied und vier Parteilose. Herlinghaus 1969, S. 26.

haltes erreichen die Zweifler auf Grund der individuellen Erfahrung eine neue Bewusstseinsstufe und reihen sich am Ende in die Harmonie der Einheitsfront ein. Das Bild der DDR, das den Sieben vorgeführt wird, ist denkbar ›rosig‹ – von einigen wenigen Ausnahmen abgesehen und einem Tabu-Brech, auf den weiter unten eingegangen wird: In der Werkskantine wird das Essen auf Grund einer Regierungsverordnung am Tisch serviert. Der Nachwuchs ist vorbildlich untergebracht, was eine mustergültige Säuglingsstation und glückliche Kinderaugen belegen. Die Betriebsklinik ist modern eingerichtet. Ein Bauarbeiter ist stolz, am Bau von Schulen für Arbeiterkinder mitzuwirken, für die der Staat acht Millionen Mark ausgibt. Die Trainingsmöglichkeiten für Amateursportler sind hervorragend und der Bau des Walzwerkes wird termingerecht zum IV. SED-Parteitag fertig.

Struktur:

- I. Exposition und Präsentation der Sieben:
 - Westdeutsche Besucher in der DDR: Thüringisches Dorf, Hochzeit in Mengersgereut, Wartburg, Kirchweih in Rauenstein, Stralsund, Großzössen, Stalin-Allee, Sportler, Geschäftsleute in Berlin, Staatsoper in Dresden, Goethe-Haus in Weimar
 - Begrüßung der Sieben durch den Werksdirektor, Vorstellung

- II. Die Sieben entdecken die DDR:
 - Zerstörtes und wieder aufgebautes Werk, Führung durch den Direktor
 - Kantine, Ulf inspiziert die Stullen
 - Schardt besucht die Kinderkrippe
 - Jürgens und Kohldorf diskutieren mit einer Umsiedlerin
 - Produktionsberatung: Kritik der Stahlarbeiter
 - Ulf diskutiert mit Arbeitern, Haberle hat noch Fragen
 - Bau einer Schule für Arbeiterkinder in Risa
 - Kaffeetrinken: Frage nach SED-Mitgliedschaft
 - Sonderschicht, Ulf redet ostdeutschem Kollegen Fluchtgedanken aus
 - zu Besuch beim Minister für Schwerindustrie Fritz Seldner
 - Quack wird durch die Betriebspolyklinik geführt
 - Ulf und Kohldorf beim Boxtraining, DDR-Kollegen berichtet von negativen Erfahrungen im Westen
 - Röntgenbild vom kranken Quack, Beerdigung von Kumpeln im Rheinland

115 Der Bildungsgang führt meist als naturgesetzlicher Prozess über die drei Stufen jugendlicher Subjektivität, Klärung des Bewusstseins durch Erfahrung, Bewusstwerden der harmonischen Vollenkung zur Einordnung in die Welt und Sozialisation. Vgl. Gero von Wilpert: Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart ⁷1989, S. 103.

III. Überzeugt und verbrüdet:

- Rede des Direktors zur Inbetriebnahme der neuen Anlage, Rede Jürgens, die Anlage in Aktion
- Spaziergang an der Elbe, Jürgens und Ulf philosophieren über die Heimat/Deutschland; bedrohliche Lage in der Bundesrepublik, breiter Widerstand aller Schichten
- Reden: Ulf berichtet von seinen widerlegten Vorurteilen, Veteran Otto Buchwitz hält ein Plädoyer für die Aktionseinheit, die Westdeutschen reichen die Hand zur Einheit; Chor mit Einheitshymne
- Volkstanz-Vorführung, Feier, Koldorf lobpreist die DDR-Errungenschaften; Abreise

Die Sieben vom Rhein beschränkt sich nicht auf Selbstlob und die Delegitimation der Bundesrepublik, der Film geht auch auf westdeutsche Vorurteile und Sprachregelungen ein und dementiert bzw. ridiculisiert diese. Zum Beispiel wird wiederholt die Metapher des ›Eisernen Vorhangs‹ mit der Bemerkung, dass davon nichts zu sehen sei, vergegenständlicht und ins Lächerliche gezogen. Ein Resümee westdeutscher Ängste und DDR-Klischees zieht Walter Ulf in seiner Abschlussrede. Zur Erheiterung der ostdeutschen Zuhörer berichtet er, vor seiner Abfahrt aus Angst 50 Mark in die Jacke eingenäht zu haben, um »im Falle einer Gefahr, etwa die Verfolgung der Russen, wie man bei uns so schön sagt, schnell das Weite suchen« zu können. Am Ende ist er überzeugt, »dass tatsächlich von dem, was unsere Propaganda rauschreit, kein wahres Wort wahr ist.« Der unfreiwillige Widerspruch in dieser Aussage verweist auf die Schwierigkeit von rhetorisch nicht Geschulten, sich vor der Kamera medienwirksam auszudrücken, was im Film oft den Eindruck mittelmäßigen Laienschauspiels erweckt.

Die Vorstellung der westdeutschen Arbeiter beim Empfang durch den Fabrikdirektor ist zugleich eine (Selbst-)Darstellung der Bundesrepublik. Um einen langen Tisch im Konferenzzimmer versammelt legen die Besucher ihre Motivation und ihr spezifisches Interesse dar. Durch ihre selbstkritischen Berichte über Westdeutschland wird dies a priori zur Negativmatrize, vor deren Hintergrund die DDR beurteilt wird. Walter Ulf will in erster Linie wissen, wie es um den Amateursport in der DDR bestellt ist, denn: »Bei uns ist es so, dass gerade der Amateursport sehr vernachlässigt wird. Und zum anderen möchten wir auch mal sehen und erleben, wie die Stahlwerker leben und ob es hier bei euch so viele Erwerbslose gibt wie bei uns«. Worauf eine Stimme aus dem Off antwortet: »Bei uns gibt es gar keine Arbeitslosen.« Leo Tolksdorf will sehen, »was die Jugend hier tut, was ihr treibt. Bei uns in Westdeutschland lebt die Jugend unter katastrophalen Verhältnissen«, was so weit gehe, dass sie »jetzt den Soldatenrock anziehen soll«. Deutlicher noch wird Johann Jürgens: »Heute, wo in Westdeutschland ein neuer faschistischer Kurs gesteuert wird, fühle ich mich verpflichtet, unsere Bevölkerung aufzuklären gegen Lüge, Verleumdung und Verhetzung, wie es bei uns in Westdeutschland üblich ist.« Damit

werden die Thesen von der Bundesrepublik als Staat sozialer Ungerechtigkeit, kulturellen Verfalls und faschistischer Kontinuität von Äußerungsinstanzen vorgebracht, die das System aus eigener Anschauung und eigenem Erleben kennen. Im Folgenden bestätigt der Film das negative Bild am individuellen Schicksal der Besucher und stellt diesem das ›kollektive Glück‹ der DDR-Bevölkerung gegenüber.

Das Problem der Arbeitslosigkeit in der Bundesrepublik wird in verschiedenen Zusammenhängen angesprochen: Als ›schlagendes Argument‹ dient es in der Sonderschicht-Sequenz, in der Walter Ullf einem ostdeutschen Kollegen Fluchtgedanken ausredet. Dabei handelt es sich um einen Tabu-Bruch, der im Kontext des ›Neuen Kurses‹ möglich war. Auf die Frage des ostdeutschen Arbeiters, ob sie nicht tauschen wollen, antwortet Ullf mit der Gegenfrage, wie viel er denn verdiene. Dem ostdeutschen Monatsverdienst von 320 Mark hält der im Westen Arbeitslose seine 33 Mark und 30 Pfennig pro Woche entgegen. Die Szene wirkt auf Grund eines sich in seiner Rolle sichtlich unwohl fühlenden ›Fluchtwilligen‹ gestellt. Auch die filmische Qualität mit korrekt ausgeleuchteten und stabilen Bildern im klassischen Schnitt-Gegenschnitt lässt die Situation inszeniert wirken. Bricht das Gespräch ohne Lösung ab, so findet es an späterer Stelle Echo und Antwort in der Erzählung eines ostdeutschen Arbeiters, der in seinen Worten »selbst die Dummheit gemacht [hat], vor zwei Jahren rüber zu machen«. Nachdem er in verschiedenen Städten keine Beschäftigung gefunden hätte, sei er in die DDR zurückgekehrt, wo er nach eigener Aussage wieder »gutes Geld« verdiene.

Neben der Arbeitslosigkeit steht das soziale System im Kreuzfeuer der Kritik, dessen Unzulänglichkeit am Schicksal von Hans Quack vorgeführt wird. Bei einer Besichtigung der Betriebspolyklinik erzählt der knapp 30-jährige den Ärzten seine Krankengeschichte: Nach einem schweren Betriebsunfall und Verlust der Arbeit finde er keine mehr, denn »da wird jetzt jesacht: Du bist sowieso kaputt, hau mal ab.« Um dem Bericht Nachdruck zu verleihen und Quacks Schicksal als repräsentativ vorzuführen, greift der Film an dieser Stelle auf Aufnahmen aus West-Deutschland zurück, die Bilder einer Beerdigung von Bergleuten mit weinenden Frauen im Wochenschau-Stil zeigen. Dazu beziffert der Voice-over-Kommentar die Zahl der auf Grund der Interessen der »Ruhr-Herren, für die Profit vor Sicherheit geht« tödlich verunglückten Kumpel auf jährlich 2.000. Im Gegensatz dazu signalisiert der Film die Wertschätzung der Arbeiter in der DDR bereits durch die Tatsache, dass die Westdeutschen vom Direktor empfangen werden. Der Kommentar betont dies als »ganz ungewöhnlich für sie«, denn »welcher westdeutsche Direktor spricht mit Arbeitern«. ¹¹⁶ In der Diskussion mit ostdeutschen Kollegen betont SPD-Mitglied Haberle sein Erstaunen über den direkten Kontakt der DDR-Kollegen zur Leitung wie z. B. in den Produktionsberatungen, für westdeutsche Arbeiter sei der Betriebschef dagegen überhaupt nicht zu erreichen. Sie hätten nicht nur kein Mitspracherecht, sondern würden darüber hinaus auch in ihrer Meinungsfreiheit unterdrückt. Haberle



Bild 3: Der westdeutsche Besucher von ostdeutschen Kollegen umringt.

Abbildungsnachweis: DEFA-Studio für Dokumentarfilme

verdeutlicht die Einschränkung elementarer Grundrechte am Beispiel eines Aufrufs des Gewerkschaftsbundes für die Wahl eines besseren Bundestags, den zu verbreiten in seinem Betrieb unter Androhung der Entlassung verboten wurde. Die ostdeutschen Kollegen lauschen mit ernstem Gesicht diesen Geschichten aus einer anderen Welt oder nicken stumm im Zwischenschnitt. Fragen an die Westdeutschen, aus denen ein echtes Interesse am Menschen oder an deren Situation herauszuhören wäre, stellt von ihnen im ganzen Film keiner. Die Risaer Stahlwerker bleiben Statisten oder bestenfalls Stichwortgeber einer Dramaturgie, die sie nicht nachvollziehen können. »Und wieder ist das ästhetische Dilemma ein politisches.«¹¹⁷

116 Die Diskrepanz zwischen Anspruch und Realität der immer wieder betonten Selbstbestimmung im ›Arbeiter- und Bauern-Staat‹ verdeutlicht Ernst Opgenoorth, indem er die verbale gegen die visuelle Aussage ausspielt. Dabei zeigt sich, dass »das Bild erstaunlich deutlich den hierarchischen und autoritären Charakter der bestehenden Ordnung und der Rolle der SED erkennen« lässt, was vor allem in der Figur des Direktors zum Ausdruck kommt: Bereits seine bürgerlich korrekte Kleidung hebt ihn heraus, im Kontakt mit den Arbeitern ist er der aktive, sprechende Teil und bei der Feier sitzt er am Prominententisch. Opgenoorth 1984, S. 90f.

Heimat und historischer Horizont

Als eine Ursache für die hohe Arbeitslosigkeit im Westen wird die Unterbindung des Ost-West-Handels genannt: »Ja, in dieser riesigen Halle hätten viele westdeutsche Maschinen Platz finden können. Für lange Zeit hätten tausende westdeutsche Arbeiter Arbeit und Brot haben können. Aber dann kam ein Befehl, ein amerikanischer Befehl, der der Bonner Regierung die Auslieferung verbot. Und Adenauer gehorchte nur zu gern.« Diese Kommentarpassage zu Bildern einer Fabrikhalle ist beispielhaft für das Argumentations-Schema, das sich der Klischees der Bundesrepublik als Vasall der USA und Adenauer als personifiziertem Erfüllungsgehilfen bedient.¹¹⁸ *Die Sieben vom Rhein* entwirft dazu die DDR als Gegenmodell, das den Frieden verteidigt und die Interessen aller Deutschen vertritt. Diesen gesamtdeutschen Diskurs verdeutlichen zwei Schlüsselszenen, die Heimatgefühle wecken sollen. Bei der Ersten handelt es sich um die Eingangssequenz, die deutsch-deutsche Begegnungen 1954 in der DDR zeigt. In seiner Einleitung zeigt sich der Film sichtlich bemüht, einen möglichst toleranten, weltoffenen und undogmatischen Eindruck vom System zu vermitteln. Als Motive dienen dafür Bilder einer Taufe mit priesterlichem (!) Segen, eine kirchliche (!) Hochzeit und eine Kirchweih. Der Kommentar nennt die Orte und insistiert auf den Namen der bundesdeutschen Besucher als Beispiele für den »Strom der Westdeutschen«, die in die DDR kommen, um sich selbst ein Bild zu machen. Damit etabliert der Film seine Hauptstrategie, Einzelne als repräsentativ für den Volkswillen vorzuführen. Zwischen der Wartburg und anderen Ikonen »unteilbarer deutscher Kultur« wie dem Goethe-Haus in Weimar und der Staatsoper in Dresden wird auch die Stalin-Allee als Attraktion für westdeutsche Besucher platziert.

Die Strategie, den gesamtdeutschen Diskurs über Kulturdenkmäler zu besetzen, wenden die Thorndikes ähnlich in der zweiten Schlüsselszene mit Naturlandschaften an: Diese zeigt einen Spaziergang der westdeutschen Arbeiter durch das Elbsandsteingebirge. Zu harmonischen, langen Schwenks über die Flusslandschaft, begleitet von elegischer Musik, stellt Walter Ullf im Gespräch mit Johann Jürgens fest, dass es auch der Rhein sein könnte. Visuelle Ähnlichkeit und landschaftliche Schönheit fungieren als Auslöser für ein Gespräch über die Heimat: Emotional und leicht pathetisch fordert Jürgens den Jüngeren auf, über Deutschland nachzudenken, um ihm in diesem Kontext die atomare Bedrohung als Ergebnis der »Adenauerpolitik« vor Augen zu halten. Die folgende Sequenz über den Widerstand gegen die Bonner Rüstungspolitik steht im schroffen Kontrast zur einträchtig daliegenden Elblandschaft. Dabei handelt es sich um typische Wochenschaubilder aus West-Deutschland in rasanter Schnittfolge (49 Einstellungen in weniger als zwei Minuten). Sie zeigen Demonstrationen für den Frieden und gegen Adenauer bzw. den Generalvertrag, an de-

117 Jordan 1995, S. 62.

118 Zu Adenauer als personifiziertem Feindbild: Lemke 1995, S. 65f.

nen sich laut Kommentar »Kämpfer« aus allen Schichten beteiligen: ein Düsseldorfer Theater-Intendant, Altreichskanzler Dr. Josef Wirth¹¹⁹, Ärzte, Unternehmer des Verkehrsgewerbes und Frauen, die ihre streikenden Männer unterstützen. Als Letzter in der Reihe der »Friedenskämpfer« steht – wie in *Der Weg nach oben* – »einer der besten Söhne der Arbeiterklasse«: der DKP-Bundestagsabgeordnete Max Reimann. Die Auswahl der illustrierenden Bilder erfolgte nach ähnlichen Kriterien wie im Thorndike-Film aus dem Jahr 1950. Auch hier wurde besonderer Wert auf Transparente und Plakate gelegt, deren Forderungen leicht entzifferbar sind und z. T. in den Kommentar eingearbeitet wurden. Die Sequenz schließt mit einem Stadtrat der CDU, der »Adenauer zum Trotz« Schutt heranfähre, um amerikanische Sprengschächte zuzuschütten als Beleg des Sprecherresümeees: »So breit ist die Front!« Bei dem Entwurf eines breiten Bündnisses vom nationalen Bürgertum bis zur KPD handelt es sich um eine taktische Konstruktion, wie der Film als solcher belegt. Ging es Andrew Thorndike doch darum, »dass die nationale Frage als Klassenfrage erkannt wurde.«¹²⁰ Entsprechend dieser eindimensionalen Logik ist jeder Erfolg in der DDR auch ein Erfolg der westdeutschen Arbeiter, wie Schnitzlers Kommentar zur gemeinsamen Sonderschicht mit Nachdruck unterstreicht. Als aktive Zusammenarbeit zwischen ost- und westdeutschen Arbeitern symbolisiert die Sonderschicht im Film Realisierbarkeit und dokumentarfilmisch belegte Realisierung der ideologischen Prämisse. Dabei verweist die gekonnte Ausleuchtung und Fotografie der Szene auf die profilmische Inszenierung und enthüllt sie als »reine Industrieromantik«.¹²¹

Die Einheits-Rhetorik, die, auch wenn sie Deutsche sagt, Arbeiter meint, gipfelt in der Verbrüderungs-Sequenz am Filmende. Auf der Abschlussfeier berichten die Sieben von ihren Erfahrungen in der DDR und den Konsequenzen, die sie daraus ziehen: Das SPD-Mitglied Haberle ist bereit, mit den Genossen »die Aktionseinheit zu schmieden« und auch die anfangs unpolitischen Ullf und Kohldorf reichen nach harter Kritik an den »Bonner Kriegstreibern« die Hand. Als Apotheose singt ein Chor eine feierliche Hymne zu bewegtem Händeschütteln und Umarmen, während Jakob Schardt in Großaufnahme eine Träne über die Backe rinnt. Die Reden auf der Abschlussfeier leitet der Arbeiterveteran und Alterspräsident der Volkskammer Otto Buchwitz ein. Seine mahnende Erinnerung an die gemeinsame Gefängnishaft von Kommunisten und Sozialdemokraten, deren Einheit den Terror des »Dritten Reichs« verhindert hätte, legitimiert den forcierten Zusammenschluss von KPD und SPD 1946 zur SED.¹²² Der mit der historischen Erfahrung begründete Appell für die Einheitsfront fixiert den Faschismus als Referenz des geschichtlichen Horizontes. Rück-

119 Joseph Wirth (1879-1956) lehnte die Westintegration der Bundesrepublik ab und setzte sich für eine Verständigung mit der UdSSR ein. Als Hoffnungsträger der SED traf er sich 1951 mit Pieck, Grothwohl und Ulbricht. Wilke 1996, S. 20.

120 Herlinghaus 1982, S. 105.

121 Opgenoorth 1982, S. 400.



Bild 4: Das SPD-Mitglied Haberle reicht dem SED-Funktionär Buchwitz die Hand zur Aktionseinheit.

Abbildungsnachweis: DEFA-Studio für Dokumentarfilme

blickend beschreibt Andrew Thorndike die Buchwitz-Szene als »so erschütternd, weil die Einheit von Vergangenheit und Gegenwart in ihr lebte. [...] Hier waren die Zuschauer am meisten betroffen. Das zeigte, dass die Menschen Antworten auf die Erfahrungen in der leidvollen Vergangenheit brauchten.«¹²³ Die dialektische damals-heute-Opposition, auf welcher *Der Weg nach oben* aufbaut, spielt in *Die Sieben vom Rhein* nur eine untergeordnete Rolle. Der Vergleich auf der Zeitebene taucht meist in Nebensätzen auf, wenn der Kommentar etwa zum Kantinen-Besuch erwähnt, dass die Frauen »zu Flicks Zeiten« noch den Blechnapf durch den Zaun reichten. Die einzige Sequenz, die den Vergleich zwischen damals und heute mit Bildmaterial in Szene setzt, ist die Demonstration der Wiederaufbauleistungen am Filmanfang: Der Werksdirektor zeigt den Gästen Fotos, die bildfüllend eingeblendet wer-

122 Otto Buchwitz (1879-1964) war von 1940-45 inhaftiert. 1960 widmete ihm die DEFA ein Porträt: In *Otto Buchwitz – ein Arbeiterleben* (Dagobert Loewenberg, 18 Min.) zieht er parteikonform die Lehren aus der Geschichte mit der Aufforderung an die Arbeiter Westdeutschlands zur Aktionseinheit.

123 Damit begründet der Regisseur die »Konsequenz beim Übergang zum historischen Dokumentarfilm« (vgl. Kap. 2.2). Herlinghaus 1969, S. 108.

den, auf denen die Ruinen des Betriebs nach Kriegsende zu sehen sind. Es folgt ein langer Schwenk über die wiedererstandene Industrieanlage im Jahr 1954, die, in Schnitzlers Worten, »blüht und gewachsen ist, weil die Arbeiter angepackt und so-wjetische Freunde mit Rat und Tat geholfen haben«. Um die Veränderung zu demonstrieren, greifen die DEFA-Dokumentaristen auf ähnliche Motive und Darstellungsstrategien zurück, mit welchen *Zwei Städte* den westdeutschen Wiederaufbau gepriesen hat. Gleichzeitig wird der unter anderem in *Zwei Städte* erhobene Vorwurf mangelnder Rekonstruktion mit dokumentarischen (Archiv-)Bildern zurückgewiesen – was für Stuttgart recht war, ist für Risa nur billig.

Die tragende persuasive Strategie des Films basiert auf kritischen Selbstbildern von Bundesbürgern. Dabei werden im Prozess einer komplexen wechselseitigen Spiegelung – Westdeutsche in der DDR vergleichen diese mit der Bundesrepublik, der DDR-Kommentar resümiert deren Erfahrungen im Spiegel des eigenen Systems – diese partiellen Selbstbilder zu allgemein gültigen Feindbildern umgemünzt. Sind die Thesen und Motive mit den stereotypen Feindbildern aus *Der Weg nach oben* weitgehend identisch, so stellen die filmtechnische und narrative Umsetzung eine Innovation dar. Gerade im ›Dispositiv der deutschen Teilung‹ mit den Schwierigkeiten, an Bilder aus dem anderen Teil zu gelangen, ermöglicht der Originalton die Authentisierung der Stellungnahmen von Westdeutschen, die in der DDR problemlos gefilmt werden konnten. Damit ist das Problem willkürlicher Bilder wie in *Der Weg nach oben* umgangen und die Thorndikes greifen dementsprechend nur zwei Mal auf Aufnahmen aus der Bundesrepublik zu Illustrationszwecken zurück (Beerdigung von Bergleuten, Proteste gegen den Generalvertrag).

Die Sieben vom Rhein verspricht in den Mittelpunkt zu stellen, was in *Der Weg nach oben* fremd und abstrakt geblieben ist: DDR-Alltag und westdeutsche Bevölkerung bzw. ein als Pars pro toto inszenierter Teil derselben. Trotz allem bekundeten Interesse sind die westdeutsche Besucher und ihre ostdeutschen Kollegen auch in diesem Film letztendlich nur Chiffren: erstere für die Missstände in der Bundesrepublik, Letztere für den Fortschritt in der DDR. Die von den Thorndikes nicht eingelöste Darstellung der ›Alltagswirklichkeit‹, wurde zu einem der heikelsten Themen des DEFA-Dokumentarfilms – und das nicht nur im Vergleich mit Westdeutschland. Spätere Filme, die sich dem Thema beispielsweise mit Methoden des Direct cinema näherten wie Karl Gass' *Feierabend* (1964, 38 Min.) oder *Asse* (1966, 75 Min.), stießen chronisch auf Schwierigkeiten mit der Zensur und nicht zuletzt mit Andrew Thorndike.¹²⁴

124 Eine Aktennotiz des SED-ZK (17.4.1964) notiert zu Thorndikes »Feldzug« gegen den Film *Feierabend*: »Es ist z.Zt. eine solche Situation, dass Thorndikes offensichtlich glauben, auf dem Gebiete des Filmes so ziemlich die einzigen zu sein, die die Kulturpolitik der Partei vertreten und mit Breitseite gegen alles schießen, was ihrer Auffassung vom Dokumentarfilm nicht entspricht. Andererseits brauchen wir sowohl die Thorndikes als Karl Gass«. BA Bestand SED-ZK, DY 30/IV A 2/902/69. Vgl. Gass 1995, S. 89ff.; H.J. Rother 1996, S. 110ff.

1.6 Die DDR aus offizieller westdeutscher Sicht

Auf westdeutscher Seite nahm erst 1952 das Bundesministerium für gesamtdeutsche Fragen (BMG) die Auseinandersetzung mit der ›Sowjetzone‹ im Dokumentarfilm auf: *Blick hinter den Eisernen Vorhang* (1952, 73 Min.) ist der erste auszumachende Film über die DDR, der das System anhand von Filmzitaten aus sowjetischen und DEFA-Spielfilmen sowie Wochenschaubeiträgen präsentiert. Das BMG übernahm die Zusammenstellung des Materials, das die »Propaganda der Diktatur« entlarvend vorführen soll, wie der Vorspann verkündet. Dabei handelt es sich um eine bunt gemischte Aneinanderreihung von Filmausschnitten, die nur durch relativ rudimentäre Zwischentitel wie z. B. »politischer Missbrauch von Kindern« und »kultureller Nationalismus« einleitend kommentiert werden. Diese Produktion des BMG blieb der ›Aufklärungsarbeit‹ vorbehalten. Der Film wurde zwar im *Katalog der deutschen Kultur- und Dokumentarfilme 1945-1952* erfasst, war aber nicht im Verleih oder zur öffentlichen Aufführung vorgesehen. Zwar reizte, so Staatssekretär Franz Thedieck, das groteske Pathos »den westlichen Kinogänger fraglos zum Lachen, aber solche Szenen wie der Aufmarsch der eineinhalb Millionen auf dem Weltjugendtreffen 1951 in Ostberlin [...] seien immerhin so beachtlich fotografiert, ›dass sie, unvorbereitet auf die Bundesrepublik losgelassen, eine gewisse Wirkung nicht verfehlen würden.«¹²⁵

Das Verfahren der Repräsentation des anderen deutschen Staates anhand von dessen Medienprodukten sollte zu einer der wichtigsten Bildquellen in der dokumentarfilmischen Auseinandersetzung werden. Nach Abriegelung der innerdeutschen Grenze erlaubte dies nicht nur Bilder ›von drüben‹ zu zeigen, sondern bot auch die Möglichkeit deren interpretativer Aneignung durch eigene Kommentierung. Vom Prinzip her handelt es sich mit *Blick hinter den Eisernen Vorhang* um einen Vorläufer von Sendungen wie Thilo Kochs *Rote Optik* oder Karl-Eduard von Schnitzlers Antwort *Der schwarze Kanal*. Letztere haben die Methode im Fernsehdispositiv technisch und strategisch perfektioniert (vgl. Kap. 2.5.4).

1953 produzierte Honesta-Film mit Unterstützung des BMG *Die Partei hat immer Recht* (1953, 52 Min.). In dieser ersten ausfindig zu machenden Gegenüberstellung von Bundesrepublik und ›Zone‹ aus westdeutscher Sicht führt der Autor von *Deutscher Katholikentag 1952* Roger von Norman die Unterschiede zwischen Demokratie und Diktatur mit ironischen Kommentaren vor.¹²⁶ Hatte die erste BMG-Produktion nur einen ›Blick hinter den eisernen Vorhang‹ anhand von Filmzitaten

125 »Blick hinter den Vorhang«, in: *Der Spiegel*, Nr.33/1952, S. 30f.

126 Die FSK hatte die Auflage erteilt, den Film mit dem Titel »Hergestellt mit Unterstützung des Bundesministeriums für gesamtdeutsche Fragen« zu versehen. Die FBW war bereit, das Prädikat »wertvoll« unter Schnittauflagen (u.a. das Entfernen von Firmenreklame) zu verleihen, dem die Filmemacher nicht nachkamen. HHStAW, Abt. 548, Prüfungsnr. 1041.

für ein eingeweihtes Publikum geboten, versprach der Folgende in bewusster Anlehnung an das dokumentarische Versprechen die Darstellung einer ›Sowjetzone ohne Zensur‹.

1.6.1 *Sowjetzone ohne Zensur* (1954): Mit der Schmalfilmkamera im Feindesland

Eine Gegenüberstellung des DEFA-Films *Die Sieben vom Rhein* mit der westdeutschen Produktion *Sowjetzone ohne Zensur* (Johannes Pfeiffer, 1954, 31 Min.) bietet sich nicht nur vor dem Hintergrund des gleichen Entstehungsjahres an. Beide Dokumentarfilme bauen auch auf der gleichen Idee auf: Westdeutsche überprüfen mit eigenen Augen die Zustände in der DDR. Zudem handelt es sich bei beiden um Ansätze, narrativ und ästhetisch neue Formen dokumentarfilmischer Darstellung des anderen Deutschlands zu entwickeln, die nicht dem Wochenschau-Muster folgen. Bei *Sowjetzone ohne Zensur* handelt es sich um die erste Darstellung des Systems jenseits der ›Zonengrenze‹ auf Grund konkreter persönlicher Erfahrungen eines sich als Bundesbürger verstehenden Autoren vor Ort.

Am konkreten Beispiel der Stadt Wittenberge und Umgebung wird die ›Sowjetzone‹ als System konstruiert, das auf den drei Säulen Mangelwirtschaft, Unterdrückung und Propaganda ruht, wobei das rhetorische Grundmuster des Films darin besteht, die Verschränkung und wechselseitige Bedingtheit der drei Bereiche zu demonstrieren. Der Ton von *Sowjetzone ohne Zensur* ist dezidiert antikommunistisch, jedoch ohne verbale Ausfälle oder extrem grobe Klischees des Kalten Krieges, in den der Film bereits sein Titel mit dem amtlichen pejorativen Sprachgebrauch für die DDR einschreibt.¹²⁷ Das handgemalte Eingangsbild, auf das der Vorspann eingeblendet wird, reflektiert die Haltung des Films: Vor nachtschwarzem Hintergrund steht ein Wachturm, dessen Scheinwerferkegel im Bildvordergrund Stacheldraht erkennen lässt und Assoziationen mit einem Gefangenenlager (heute auf Grund der Filmerfahrung vor allem mit einem KZ) weckt. Damit greift *Sowjetzone ohne Zensur* die in US-Produktionen verwendete Lichtsymbolik auf, welche den Osten als kalt, dunkel und bedrohlich zeichnet. Ähnlich der weiß-grau geteilten Landkarte in *Zwei Städte*, wird die Wahrnehmung des Zuschauers mit dem ersten Bild auf eine Sicht der DDR als der graue, finstere Teil Deutschlands festgeschrieben.

Den filmischen Reisebericht strukturieren thematische Blöcke: Anfangs folgt der Film den unterschiedlichen Stationen des Autors auf seiner Fahrt durch die DDR von der Stadt Wittenberge ins dörfliche Umland, um darauf vor dem Hintergrund der gesammelten Erfahrungen das Gesellschaftssystem zu reflektieren.

¹²⁷ Vgl. Berschin 1999, S. 221.

Struktur:

- Einführung: (Einstellung: I-50, TC: 00:00-04:48)
3 Personen in Kneipe, Zustandekommen der Filmbilder, Stalinallee, Funktion der Musik
- 1) Wittenberge und die wirtschaftliche Situation in der Stadt: (51-147, 04:49-10:51)
Leere Schaufenster der Privatläden, HO dominiert das Stadtbild, hohe Preise, Lebensmittelmarken, Schlangen vor den Geschäften.
 - 2) Bauernmarkt, Transportmittel: (148-190, 10:51-13:41)
Alte Autos, neue Kraftfahrzeuge nur für Funktionäre
 - 3) Die Situation auf dem Land: (191-228, 13:42-16:52)
Mähdrescher: Geschenk der UdSSR, zu spät geerntetes Getreide, verfallene Bauernhäuser, kaum Neubauten, Arbeitskräftemangel: Einsatz von Kindern
 - 4) Indoktrination der Kinder, Militarisierung der Gesellschaft: (229-261, 16:53-20:05)
Umzug, vormilitärische Erziehung:
Schießübung von Jungen und (!) Mädchen, die Volkspolizei
 - 5) Die Grenze: (262-278, 20:06-21:29)
Todesstreifen, Kontrolle eines Frachters auf der Elbe, Frauen beim Wachdienst
 - 6) Rolle der Frau: (279-295, 21:30-22:59)
Frauen in Männerberufen
 - 7) Propaganda omnipräsent: (296-370, 23:00-28:50)
SED-Aufklärungslokal, Stadtfunk, Propagandatafeln und Spruchbänder, Straßennamen auf Russisch, Parolen gegen Bonn, Schulung der Rathausbelegschaft, Hausaufklärerin und -buch, Kontrolle der Bevölkerung, Denunziation
 - 8) Sowjetisierung: (371-398, 28:51-30:50)
Deutsch-sowjetische Freundschaft, Kranzniederlegung auf russischem Soldatenfriedhof, verfallene deutsche Soldatengräber

Alle Angaben nach einer Videokopie ohne TC

Sowjetzone ohne Zensur setzt mit einer Dreierunde in einem rustikalen Restaurant ein. Jede der drei Personen erfüllt im Film eine kalkulierte narrative und diskursive Funktion: Der Autor, Herr Fitze, kommentiert die Bilder mit seinen Eindrücken und bürgt als Augenzeuge für deren Wahrheitsgehalt. Ein als Landrat präsentierter Mann steuert als staatlich-ideologische Autorität Fakten und Hintergrundwissen bei und eine – bezeichnenderweise nicht näher bezeichnete – Frau, die Verwandte in Thürin-

gen besuchen will, stellt erstaunt naive Fragen zu den Bildinhalten oder kommentiert diese emotional und fungiert als Stichwortgeberin für die Erklärungen der männlichen Gesprächspartner.¹²⁸

Aufklärung über die DDR: »Zeigen wie es wirklich ist«

Der Wahrheitsanspruch des Dokumentarfilms stützt sich auf die Anwesenheit des vermittelnden Erzählers in der Rahmenhandlung. Nach der dafür konstitutiven Eröffnungssequenz wird die Dreierunde nur noch drei Mal relativ kurz eingeblendet. Ihr fällt die Funktion zu, die Bilder im Wechselspiel aus dem Off zu kommentieren. Obwohl das Gespräch z. T. konstruiert wirkt, dynamisieren die dialogischen Elemente den Film und bewahren ihn vor einem Abgleiten in einen rein pädagogischen Belehr-Gestus. Schließlich ist »Aufklärung« sein Anliegen, und dass dem Not tut, verdeutlicht der folgende Dialog, der sich zu Bildern der Stalin-Allee entspannt:

Frau: »Diese Straße habe ich doch schon irgendwo einmal gesehen.«

Landrat: »Anzunehmen. Das ist nämlich die Stalinallee in Ost-Berlin.«

Frau: »Macht irgendwo Eindruck, finden Sie nicht?«

Landrat: »Das ist typisch für das ganze System. Von vorne pompös und dahinter sieht es anders aus.«

Die Reaktion der DDR-unerfahrenen Bundesbürgerin auf das Renommierprojekt Stalin-Allee ist, wenn nicht ein Indiz für gewisse propagandistische Erfolge des SED-Staates, so zumindest ein Beleg für die Angst davor auf westdeutscher Seite. In diesem Kontext spielt der Einsatz der Musik eine zentrale Rolle: Zur Vertonung der stummen Bilder versammelt *Sowjetzone ohne Zensur* eine Vielzahl von Liedern, die den Kanon des »DDR-Propaganda-sound-track« der frühen Jahre darstellen, auf den auch heute noch für historische Dokumentationen mit Vorliebe zurückgegriffen wird. Dazu zählen »Klassiker« wie das *Lied der Partei und Jugend, erwach*.¹²⁹ Die Wirkung dieser Lieder ist nicht immer aggressiv, im Gegenteil: In vielen schwingt der Enthusiasmus der Aufbaujahre mit und bei einem Gegenbild wie der eher verkümmert wirkenden Dreierunde ist der Abschreckungseffekt vor allem für jüngere Menschen nicht unbedingt gegeben. Die Autoren scheinen die Gefahr dysfunktiona-

128 Damit benutzt der Film die Technik des »appeal to authorities«, welche die Autorität prestigeträchtiger Personen auf die propagierten Inhalte überträgt. Strobel 1984, S. 30.

129 Der Deutsch-Tscheche Louis Fürnberg hatte das *Lied der Partei* mit dem bekannten Refrain: »Die Partei hat immer Recht« für den IX. KPC-Parteitag 1949 komponiert. Die Übersetzung erlebte auf dem III. SED-Parteitag (20.-24.06.1950) ihre deutsche Uraufführung. *Jugend, erwach* mit dem Refrain: »Bau auf, bau auf, bau auf, bau auf, Freie Deutsche Jugend bau auf!« stammt von Reinhold Limberg. Abgedruckt in: *Leben Singen Kämpfen. Liederbuch der deutschen Jugend*. Berlin 1958, S. 65.

ler Medienwirkung geahnt zu haben und lassen den Landrat die Frage nach dem Sinn der Lieder am Filmanfang erklären: »Die Menschen vom Gefühlsmäßigen her ansprechen. Eine flotte Melodie hört man immer gern. Mit dem Text werden dann auch die Propagandaparolen eingetrichtert.« Dem stellt der Autor das Credo seines Films gegenüber: »Zeigen wie es dort wirklich aussieht«. Dementsprechend endet die Sequenz zur Stalin-Allee mit Einstellungen von Trümmern, Ruinen, verödeten Plätzen und dem Kommentar: »So was wie hier zeigen die da drüben nicht.« *Sowjetzone ohne Zensur* nimmt Elemente der DDR-Selbstdarstellung auf, um sie neu kommentiert bzw. ›richtig‹ gedeutet gegen den Absender zu richten. Das geschieht sowohl auf der verbalen als auch auf der visuellen Ebene in direkter Auseinandersetzung mit den DDR-Selbstbildern. So wird die Szene über die Stalin-Allee aus *Die Sieben vom Rhein*, die der Thorndike-Film als Anziehungspunkt für westdeutsche Besucher präsentiert, in *Sowjetzone ohne Zensur* fortgeschrieben, indem der Blick hinter die Fassade der Prachtstrasse Trümmer enthüllt. Mit der gleichen Strategie und ähnlichen Bildern arbeitete Thorndike in *Der Weg nach oben*, der gefüllte Schaufenster in der Bundesrepublik als ›Fassade vor der Not‹ beschreibt und diesen Notbehausungen gegenüberstellt.

Neu im Kontext deutsch-deutscher Repräsentation ist die Thematisierung des Entstehungszusammenhangs der Bilder. In der Einleitung erklärt der Autor seinen beiden Gesprächspartnern, dass er über einen ganzen Stapel an Genehmigungen verfügte, auf Grund derer er offiziell in der DDR mit einer Schmalfilmkamera drehen durfte. Um aber hinter die Fassade blicken zu können, habe er auch mit versteckter Kamera gefilmt. Wie das gelang, demonstriert eine im Stil von Spionagefilmen gestellte Szene: Das Bild zeigt eine Zeitung mit Loch, hinter der eine Schmalfilmkamera versteckt ist, die sich der Anschaulichkeit halber dreht und die Tarnung überdeutlich offen legt.¹³⁰ Der Film akzentuiert den Aspekt des Heimlichen und Verbotenen zur Spannungssteigerung bei gleichzeitigem Versprechen, sonst nicht Zeigbares zu zeigen und unzensuriert die Wirklichkeit zur Anschauung zu bringen. Die Personalunion aus Regisseur, Autor und Kameramann, der sich einer damals noch als unprofessionell geltenden Filmtechnik bedient, schreibt die Filmbilder aus der DDR ästhetisch in das Amateurfilm-Genre ein, wenn es sich bei dem Endprodukt auch um einen professionell produzierten Film handelt. Entsprechend der Ästhetik des Amateurfilms ist das Bild oft instabil und mangelhaft ausgeleuchtet, schwenkt die Kamera in alle Himmelsrichtungen und entspricht eher dem Blick des entdeckenden Betrachters als dem Kameraauge im Hinblick auf eine spätere filmische Auswertung. Abgeschwenkt werden vor allem Schaufenster mit zumeist leeren Auslagen, Plakate

130 Sowohl die Praxis heimlicher Aufzeichnung als auch deren filmische Präsentation kann im Kalten Krieg auf Vorbilder blicken. Beispielsweise zeigt ein Wochenschau-Beitrag der amerikanischen *Paramount News* (Nr.74, 5/9/50) über die 1. Mai-Feiern in Berlin eine in einem Buch versteckte 16mm-Kamera, mit der heimlich die Aufnahmen im Ostteil gemacht worden sein sollen.

der Sichtagitation, um die zumeist langen Parolen zu zeigen und Fassaden, um deren maroden Zustand zu demonstrieren. Es herrscht eine ›Ästhetik des Abschwenkens‹, bei der die Kamera einen möglichst breiten Ausschnitt der Wirklichkeit einzufangen versucht. Diese ästhetische Strategie findet ihre ideologisch-didaktische Entsprechung im Versuch, einen möglichst breiten Hintergrund mit genauen Informationen und detailliertem Datenmaterial, das in die ›Konversation‹ der Dreierreunde eingeflochten ist, zu vermitteln. Die dadurch signalisierte Kompetenz ist neben dem Versprechen von Augenzeugenschaft und verbotenen Bildern ein weiterer Faktor der Authentisierung des dokumentarischen Materials. Die nach herkömmlichen Standards technischen Mängel sind die inhärente Konsequenz der Produktionsbedingungen im ›Dispositiv der deutschen Teilung‹ Mitte der Fünfzigerjahre, die *Sowjetzone ohne Zensur* in der filmischen Umsetzung produktiv nutzt.

Die qualitativen Schwächen der amateurhaft gedrehten Bilder vermitteln bereits auf den ersten Blick einen tristen DDR-Alltag, über dem ein genereller Grauschleier liegt. Verfallene Häuser, alte Autos und anachronistische Transportmittel sowie lange Schlangen vor den Läden bestimmen das Stadtbild. Ausführlich zeigt der Film Menschengruppen, die vor Geschäften anstehen, unter anderem vor einer Ross-Schlächterei. Dies kommentiert die Frau ungläubig: »Anstehen auch nach Pferdefleisch?« und demonstriert die Ungewöhnlichkeit einer solchen Szene für Bundesbürger im Jahr 1954. Das Ausmaß des generellen Mangels wird durch zwei Strategien vorgeführt: Die Erste besteht im Zeigen von Schaufenstern und Regalen, die entweder leer oder mit überteuerten Produkten gefüllt sind, wobei die Kamera auf den Preisschildern insistiert. Entdeckt die Kommentatorin Schreibmaschinen zu annehmbaren Preisen, wird dies vom Autor via Kommentar sogleich als Ausnahme relativiert. Die zweite Strategie visualisiert das, was die Bevölkerung letztendlich erhält: In einem von einer Frau gezogenen Leiterwagen befindet sich den Erklärungen des Autors zufolge die Margarinelieferung für einen ganzen Stadtbezirk. Als »Butterration für einen ganzen Monat« wird ein kleines Klümpchen Fett präsentiert, das Hände in Nahaufnahme aus Einpackpapier wickeln. Nach der Information, dass es »noch immer Lebensmittel-, Kartoffel- und Kohlenkarten in der Zone gibt«, zeigen verschiedene Einstellungen leere Regale mit Schildern wie z. B. »Margarine, Zucker, Käse, Öl ausverkauft« oder »Käse donnerstags«. ¹³¹ Als ironischer Kontrapunkt ist die Überfrachtung mit staatlicher Propaganda in den Geschäften dazwischengeschritten, auf der z. B. zu lesen ist: »Wir wollen unsere Verkaufskultur verbessern und die Hygiene und Sauberkeit erhöhen«. Auf Preisschildern und Verpackungen entdeckt der Kommentar: »Vorne Pflaumenmus – und hinten: Vorwärts zum Aufbau des Sozialismus«, »Und auf Einwickelpapier: Das deutsche Volk fordert den Frie-

131 Die Lebensmittelmarken verschwanden in der DDR erst 1958 mit einem Volkskammerbeschluss vom 28. Mai zur Abschaffung der Rationierung und Einführung einheitlicher Preise für alle Lebensmittel.

densvertrag und die Einheit Deutschlands«. ¹³² Was in der Retrospektive wie Realsatire anmutet, zitiert *Sowjetzone ohne Zensur* trotz spöttischer Untertöne als beklemmende Beweise für die ideologische Durchdringung sämtlicher Lebensbereiche. Am Beispiel der behandelten Sequenz über die Situation der Geschäfte in Wittenberge lässt sich eine zentrale persuasive Strategie des Films veranschaulichen. Über das Vorführen des Mangels und der impliziten Kritik hinaus sollen politische Hintergründe beleuchtet und der ideologische Kontext erhellt werden. So erklärt der Film, dass die Sozialisierung den privaten Groß- und Einzelhandel »abgewürgt« habe und darum die Bevölkerung in den HO-Läden einkaufen müsse. Dabei vermittelt *Sowjetzone ohne Zensur* den Eindruck, dass die Geschäfte der HO das Stadtbild erdrückend dominieren. Der Kommentar erklärt die Funktion der staatlichen Geschäfte der Handelsorganisation damit, den Staatshaushalt mitfinanzieren zu müssen. Aus diesem Grund seien die Preise so hoch – im Bild belegt durch eine Tafel Schokolade für acht Mark. Zu dieser anschaulichen Visualisierung liefern die männlichen Kommentar-Autoritäten Datenmaterial wie beispielsweise, dass 1952 die HO-Einnahmen mit vier Milliarden Mark das Dreifache des gesamten Lohnsteueraufkommens betrug, oder dass die »so genannten volkseigenen Betriebe« allein über 40% des gesamten Produktionsvolumens besitzen und 50% aller Arbeitnehmer beschäftigen. ¹³³

Der stalinistische Propagandastaat: »Ingenieure der Seele«

Dem Mangel an Waren in der DDR stellt der Film ähnlich wie *Zwei Städte* ein »Überangebot« an propagandistischen Plakaten, Banderolen und Schildern gegenüber. Die Sichttagitation scheint allgegenwärtig den öffentlichen Raum zu bestimmen – ob im Dorf, am Stadteingang oder in der Innenstadt. Inhaltlich zielen die im Film zitierten Parolen in zwei Richtungen: Erstens die bereits erwähnten DDR-intern orientierten Aufbau-Schlagworte und zweitens aggressiv nach außen, d. h. gegen die Bundesrepublik gerichtete Tiraden wie z. B.: »Jeder ehrliche Deutsche fordert Kampf gegen die entmenschte Bürgerkriegspolizei Adenauers«. Ton und Bild insistieren auf dem Inhalt der Plakate, der durch Nahaufnahme oder Abschnen der Schrift hervorgehoben wird und zusätzlich von den drei Off-Kommentatoren im Wechselspiel laut vorgelesen wird, was die Präsenz der Parolen verdoppelt und den Eindruck von deren Ubiquität verstärkt. Das gleiche Verfahren der Verdoppelung verwendet *Sowjetzone ohne Zensur* auch für Zitate eingebledeter Zeitungsschlagzeilen wie: »Adenauer verkündet sein Kriegsprogramm« (*ND*) oder »Gemeinsam gegen die westdeutschen Militaristen« (*Sächsische Zeitung*). Die »Deutsche an einen Tisch«-Kampagne

132 Unter dem Titel »Politische Sichttagitation – nicht Transparentitis« kritisierte *Neues Deutschland* (11.9.1956) das »Überhandnehmen von Losungen und Schlagworten«. Vgl. Vorsteher 1996, S. 15.

133 Die staatliche Handelsorganisation (HO) war 1948 als ein zweites Vertriebssystem gegründet worden, in dem sonst rationierte oder nicht erhältliche Waren frei verkauft wurden. Vor allem anfangs waren die Preise überteuert und lagen weit über den Kartenpreisen.

wird nur erwähnt, indem der Kommentar »gesamtdeutsche Gespräche« als sich an westdeutsche DDR-Besucher richtende politische Schulung definiert. Marx- und Stalinbüsten im Bild zeigen, wes Geistes Kind diese Initiativen sind.

Deutsch-russische Straßenschilder in lateinischer und kyrillischer Schrift, auf der Tonspur von russischer Musik begleitet, sind ein weiteres Beispiel der ideologischen Okkupation des öffentlichen Raumes in der DDR. Die so visuell belegte »Sowjetisierung« wird an späterer Stelle wieder aufgegriffen: Zu Bildern einer weihewoll inszenierten Kranzniederlegung auf einem sowjetischen Soldatenfriedhof konstatiert die Kommentatorin, dass auffallend für die deutsch-sowjetische Freundschaft Propaganda betrieben werde. Im Kontrast dazu steht die folgende Sequenz, die zu getragener Musik verfallene Kreuze auf einer Wiese als einen Friedhof deutscher Soldaten und Heimatvertriebener präsentiert. Um diesen zu erhalten, sei kein Geld da, womit der DDR neben der Übernahme der befremdlichen russischen Kultur die Vernachlässigung der eigenen vorgeworfen wird.

Stalin, der seine Agitatoren als »Ingenieure der Seele« bezeichnete, wird als Referenz des Propaganda-Systems genannt.¹³⁴ Um die Seele der Bevölkerung zu erobern, beschränke sich das DDR-System nicht auf Sichtagitation und Propaganda in den Medien. *Sowjetzone ohne Zensur* zeigt eine ideologische Schulung im Wittenbergener Rathaus. Zum Spott der Kommentatorin drückt die verhältnismäßig alte Belegschaft der Stadtverwaltung die Schulbank, unterrichtet von einer zwanzigjährigen Schulungsleiterin. Auch FdJ und GST (Gesellschaft für Sport und Technik) werden erwähnt, um deren Rolle in der vormilitärischen Erziehung anzuprangern. Auffallend wenig Raum nehmen Umzüge oder ähnliche Veranstaltungen ein. Diese sowohl für die Selbst- als auch die Fremddarstellung kommunistischer Staaten so charakteristischen Bilder tauchen nur als Zwischenschnitt auf. Die Darstellung der DDR-Propaganda in *Sowjetzone ohne Zensur* erfolgt ähnlich wie in *Zwei Städte*: Beide Filme erwecken den Eindruck allgegenwärtiger Indoktrination und versuchen die Parolen ins Lächerliche zu ziehen oder als substanzlos vorzuführen. Der entscheidende Unterschied zwischen bundesdeutschen Feind- und DDR-Selbstbildern besteht in der Inszenierung der Sichtagitation. Westliche Produktionen zeigen deren Elemente zu meist isoliert und ohne Menschen, sodass der Eindruck entsteht, die Propaganda würde vom Leben und von der Bevölkerung abgekoppelt sein. Dahingegen präsentieren DDR-Filme wie *Der Weg nach oben* die Sichtagitation immer im Kontext gesellschaftlicher Veranstaltungen mit Menschenmassen. Plakate und Spruchbänder werden als feste Bestandteile von Umzügen und Paraden von jubelnden Demonstranten getragen, womit deren Inhalt als Ausdruck des Volkswillens inszeniert wird.

134 Stalin sah im Schriftsteller »den Ingenieur der menschlichen Seele«. Walter Janka: Schwierigkeiten mit der Wahrheit. Reinbeck bei Hamburg 1989, S. 9. Kommentierung der Formulierung in LTI von Victor Klemperer: Notizbuch eines Philologen. Leipzig 1968, S. 193. Vgl. Christian Bergmann: Totalitarismus und Sprache. In: APuZ, B 38/99, S. 18-24, hier S. 21f.

Neben der Rolle als öffentliche Machtdemonstration wird der staatlichen Propaganda auch eine repressive Funktion zugeschrieben, wie die Darstellung der Situation auf dem Land belegt. Die Aufnahme einer Tafel der Gemeinde Fertlitz, auf der der Stand der Ablieferungen landwirtschaftlicher Produkte eingetragen wird, zeigt, dass diese neben der Rubrik »die besten Ablieferer« auch eine für die schlechtesten vorsieht. Der Kommentar insistiert darauf, dass »schlechte Ablieferer« angeprangert werden, bevor er den Text auf einem Schild der folgenden Einstellung vorliest: »Die Deutsche Demokratische Republik ist das Fundament der glücklichen und gesicherten Entwicklung unserer werktätigen Bauern zu einem Leben in Frieden und Wohlstand!« /Schnitt/ Auf einem Scheunentor ist die handschriftliche Denunziation zu lesen: »Die Bäuerin Ida Theiss gibt sich keine Mühe.« Vermittels dieser ironischen Montage prallen Theorie und Praxis aufeinander, mit dem impliziten Verweis auf die denunziatorische Praxis im »Dritten Reich«. Auch die Schilderung der Kollektivierung, der der Film große Aufmerksamkeit widmet, verweist indirekt auf die Zeit vor 1945 als historische Referenz: Wiederholt werden verlassene und verfallene Gehöfte sowie zu spät geerntetes Getreide als Folgen der Bauernflucht gezeigt.¹³⁵ Die tristen Aufnahmen erinnern an Kriegsbilder und der Kommentar schildert die Kollektivierung als »Kriegszug« gegen einen ganzen Berufsstand. *Sowjetzone ohne Zensur* demonstriert in diesem Kontext Unterdrückung und Mangel als par excellence aus der Ideologie resultierendes Geschwisterpaar.

Neben den negativen Auswirkungen staatlicher Willkür führt *Sowjetzone ohne Zensur* den Machtapparat wiederholt mit Bildern von Ausweiskontrollen konkret vor. Bereits am Filmanfang werden Passanten gezeigt, die nach solchen Kontrollen von Volkspolizisten abgeführt werden. Wie der Autor betont, entstanden diese Bilder mit versteckter Kamera. Ähnlich den amerikanischen Truppenübungsplätzen in *Der Weg nach oben* liegt der Wert dieser heimlich gedrehten Bilder eher im Versprechen, Verbotenes zu zeigen als im Gezeigten selber. Die unscharf-verwackelten Aufnahmen der Polizeikontrollen fungieren als Metonymie für den Überwachungsstaat, deren Wirkung durch den Montageeffekt des über den Film verteilten Zeigens ähnlicher Szenen gesteigert wird. Das System wird dabei als so mächtig beschrieben, dass der Bevölkerung nur passiver Widerstand wie Kirchgang bleibe, was dem Film einen resignativen Grundton verleiht.¹³⁶

Landrat: »18 Millionen Bewohner der Zone können nicht alle als Märtyrer auftreten.«

Frau: »Aber dass alle mitmachen müssen?«

Autor: »Geht auf die Dauer verdammt an die Nerven. [...] Sehen Sie die Kirchen, die sind immer voll und die Rundfunksendungen aus dem Westen werden trotz Ver-

135 Aufgrund der Bauernflucht lagen 1952 ca. 750.000 Hektar brach, was 13% der Anbaufläche entsprach.

136 Die fatalistische Haltung erklärt sich vor dem Hintergrund der Erfahrung des gescheiterten Aufstands am 17. Juni 1953, der im Film jedoch keine Erwähnung findet.

bot auch gehört. Wichtig ist eben, dass zwischen uns und denen da drüben kein Gras wächst wie hier an der Grenze.«

Den Appell des Autors illustrieren Landschaftsbilder, die im Hintergrund Zaun und Grenzstreifen erahnen lassen. Neben den melancholischen Schlussbildern ist dem Grenzregime nur eine relativ kurze Sequenz gewidmet. Zu Bildern von patrouillierenden Soldaten auf einem Feld, das der Kommentar als Grenze an der Oder bei Schnakenburg vorstellt, erfolgt die Erklärung des Autors, dass dies der zehn Meter breite Todesstreifen sei. Die folgende Einstellung zeigt Volkspolizisten bei der Kontrolle eines Frachtkahns in Anwesenheit russischer Soldaten, die laut Autor die Tätigkeit der DDR-Sicherheitsorgane beaufsichtigen. Damit benennt der Film den für die Situation in Deutschland letzten Endes Verantwortlichen: die Sowjetunion, ohne auf die Gründe für deren Anwesenheit einzugehen.

Implizites Selbstbild, abstraktes Feindbild, klares Fremdbild

Die Überlegenheit des eigenen Systems scheint so evident, dass es nicht der ›Sowjetzone‹ explizit als positives Gegenmodell gegenüber gestellt werden muss, wie dies in *Zwei Städte* oder unter umgekehrten Vorzeichen in *Der Weg nach oben* der Fall ist. Das Selbstbild des ›Wirtschaftswunderlandes‹ kommt im Film nur zwischen den Zeilen zum Ausdruck, wenn beispielsweise die Bilder von Menschenschlangen vor ostdeutschen Geschäften mit dem mitleidigen Kommentar belegt werden: »Kann man sich gar nicht mehr vorstellen«.

Unter dem Blickwinkel westdeutschen Selbstverständnisses ist das traditionelle Frauenbild im Film aufschlussreich, das nicht zuletzt in der Rolle der kommentierenden Frau als naiv fragendes und leicht beeindruckbares ›Dummchen‹ neben den männlichen Autoritäten seinen Niederschlag gefunden hat. Konservative Moralbegriffe der Adenauer-Ära scheinen z. B. in der erstaunten Frage der Betrachterin durch, ob bei der Schießausbildung Jungen und Mädchen immer zusammen seien, wobei der Schock über gemischte Gruppen größer ist als über den militaristischen Hintergrund.¹³⁷ Die propagierte Frauenrolle in der DDR nimmt der Film als Bedrohung war und arbeitet damit der SED-Propaganda zu: Der DDR zu attestieren, die Gleichberechtigung konsequent durchzusetzen – wenn auch am Beispiel von militärischer Ausbildung und Männerberufen bei gleichzeitigem Vorwurf, den Schutz der Frau nur auf dem Papier zu gewährleisten –, heißt auch die ostdeutsche Gleichheitsrhetorik für bare Münze zu nehmen und um des Feindbildes willen deren propagandistisches Selbstbild zu kolportieren, wogegen der Film eigentlich antritt.

137 Zur Verknüpfung von Weiblichkeit mit westlicher Demokratie im Kontext der Teilung vgl. Schwarz 2002, S. 381ff.

So präzise wie die Schilderung der Zustände in der DDR und ihre Stigmatisierung dieser sind, so unverbindlich bleibt die Analyse. Der floskelhafte Schlussappell der zukünftigen DDR-Besucherin: »Vielleicht müssen wir überhaupt einmal alle etwas mehr nachdenken«, bringt dies anschaulich zum Ausdruck. *Sowjetzone ohne Zensur* begnügt sich ähnlich wie *Zwei Städte* weitestgehend mit einer Zustandsschilderung, ohne personalisierte Feindbilder aufzubauen. Ostdeutsche Politiker werden nicht genannt und tauchen höchstens auf Fotos in Schaufensterscheiben auf. Konkrete Kritik trifft Partei-Funktionäre auf Grund ihrer Privilegien, deren Delegitimation hingegen erfolgt als Teil des Systems bzw. der Ideologie. Im Zentrum steht somit das Sowjetsystem als Feindbild und eine Konstruktion der DDR als politischer Spielball der UdSSR, dem weder Handlungsmacht noch Substanz zugeschrieben wird. Die Bewohner der ›Zone‹ bleiben ähnlich gesichtslos und fremd, wie die Menschen in *Zwei Städte* oder die Westdeutschen in *Der Weg nach oben*. Im aufklärerischen Auftrag des Films ebenso wie in seinem Zeigegestus kommt die Fremdheit des Gezeigten für das westdeutsche Publikum zum Ausdruck. Die Reaktionen der Kommentatorin wie z. B. ihr mitleidiges Erstaunen und ihre Unkenntnisse in weiten Teilen belegen dies. Sie repräsentiert als Durchschnittsbürgerin die Westdeutschen, für die die DDR trotz familiärer Bindungen bereits in weite Ferne gerückt ist.

Der Schlussappell, »zwischen uns und denen da drüben kein Gras« wachsen zu lassen, enthüllt schon in der Wortwahl die Spaltung zwischen »uns« und »denen da drüben«. Der abschließende Kommentar des Landrates: »Ich meine, dass wir uns unserer Werte bewusst sein sollten, die unser Leben hier lebenswert machen«, zielt in die gleiche Richtung. Die räumliche Spaltung von ›hier‹ und ›dort‹ geht einher mit der in ›wir‹ und ›ihr‹, zum Feindbild Kommunismus gesellt sich das Fremdbild der Ostdeutschen als Leerstelle. *Sowjetzone ohne Zensur* hebt alles DDR-Spezifische als sowjetisch hervor, ohne auf Verbindendes oder Gemeinsames einzugehen. Dementsprechend ist auch jeglicher historischer Diskurs abwesend, in dem Gründe für die Teilung zu finden wären. Der Krieg taucht nur als in der DDR noch nicht wieder aufgebaute Wohnungen oder zu pflegende Kriegsgräber auf. Erstaunlich ist die völlige Abwesenheit gesamtdeutscher Zukunftsperspektiven oder Hoffnungen – ob utopischer oder auch nur rein taktischer Natur. Deutlicher als in den letzten Einstellungen des Films, die verlassen daliegende, scheinbar ins Nichts führende Bahngleise zeigen, könnte die Aussichtslosigkeit nicht zum Ausdruck kommen. *Sowjetzone ohne Zensur* hat die Westintegration vollzogen.

2. Definitive Blockintegration (1955 – 1961)

*»Der erste englische Satz, den Pommerer lernt: Ami go home.
Mein erster englischer Satz: Have you chewing-gum?
Aus solchen Unterschieden werden noch 35 Jahre später Rüstungsetats gemacht.«¹*

Die Souveränität von DDR und Bundesrepublik – unter alliierten Vorbehaltsrechten – im Jahr 1955 sowie deren definitive Blockintegration mit Beitritt zum Warschauer Pakt respektive zur NATO besiegelte de facto die Teilung in zwei deutsche Staaten, rhetorisch aber blieb die ›deutsche Frage‹ auf beiden Seiten des Eisernen Vorhangs offen. Praktisch beschränkte sich die Deutschlandpolitik Bonns auf strikte Nichtanerkennung und Abgrenzung unter dem Primat des Alleinvertretungsanspruchs (Hallstein-Doktrin), während die operative Politik Ost-Berlins auf die Erlangung der völkerrechtlichen Anerkennung der DDR zielte. Die Rückkehr der letzten Soldaten aus sowjetischer Kriegsgefangenschaft in die Bundesrepublik zehn Jahre nach der Kapitulation fiel zusammen mit dem Aufbau einer neuen Armee. Heftige Proteste löste die 1957 von Verteidigungsminister Strauß geforderte Ausrüstung der Bundeswehr mit Atomwaffen aus. Unter Instrumentalisierung der ›Kampf dem Atomtod‹-Bewegung sowie der deutschen Frage versuchte die SED auf die westdeutsche Politik einzuwirken. Zudem nahm die DDR nach dem politisch im Grunde überflüssigen KPD-Verbot 1956 in der Bundesrepublik die Funktion einer kommunistischen Opposition ein.

Kontinuierliches Wachstum, Vollbeschäftigung, Preisstabilität und außenwirtschaftliches Gleichgewicht nährten den Mythos vom ›Wirtschaftswunder‹. Die DDR förderte die bundesdeutsche Prosperität ungewollt durch die kontinuierliche Fluchtbewegung nach Westen, die der Wirtschaft qualifizierte Arbeitskräfte zur Verfügung stellte. Die DDR-Fixierung auf den überlegenen kapitalistischen Konkurrenten verdeutlichte Ulbrichts Rede auf dem V. SED-Parteitag im Juli 1958, in der er die sozialistische Wirtschaft so zu entwickeln versprach, dass der Pro-Kopf-Verbrauch der werktätigen Bevölkerung in der DDR den der Gesamtbevölkerung in Westdeutschland einholen und übertreffen werde. Positive Wirtschaftsdaten Ende der Fünfzigerjahre gaben zu diesem Optimismus Anlass, auch die Flüchtlingszahlen waren rückläufig, schnellten aber 1960 infolge der Kollektivierung der Landwirtschaft erneut in die Höhe. Mit der Aufkündigung des Vier-Mächte-Status von Berlin durch Chruschtschow im November 1958, dessen Konzept einer entmilitarisierten ›freien Stadt‹ die Aufgabe des Einflusses der Westmächte bedeutet hätte, begann eine per-

¹ Schneider 1995, S.112.

manente Berlin-Krise, die erst der Mauerbau 1961 mit der Zementierung des Status quo beendete.

Der Kalte Krieg, in dem von nun an auch deutsche Soldaten einander gegenüber standen, wurde in den Medien heiß ausgetragen. Mit der Zunahme von Dokumentarfilmen über den jeweils anderen Teil erweist sich eine Zuordnung nach thematischen, diskursiven und produktionstechnischen Kriterien als notwendig, wobei zahlreiche Überschneidungen bestehen. Diese zweite Phase zeichnet sich durch eine ›Standardisierung‹ der Argumentations- und Repräsentationsmuster aus, die auf den Gründungsmythen der beiden deutschen Staaten (Wirtschaftswunder, Antifaschismus) aufbauen. Gleichzeitig sind erste Anzeichen zu erkennen, neue Wege der Darstellung zu gehen, wozu der sich entwickelnde TV-Journalismus beitrug.

Am Anfang des Kapitels werden Filme behandelt, die indirekt auf den ideologischen Konkurrenten eingehen: Einerseits wird der ›Andere im Eigenen‹ vorgeführt wie in DEFA-Streifen über westliche Spione und Saboteure. West-Berlin als ›Agentenzentrale‹ bzw. ›Bollwerk der Freiheit‹ war der zentrale Zankapfel, den die Bundesrepublik andererseits als das ›Eigene im Anderen‹ mit positiver Selbstdarstellung verteidigte (2.1). Dem DEFA-Großprojekt *Du und mancher Kamerad* ist als zentralem Beitrag sowohl für das DDR-Selbstbild als auch für die dokumentarfilmische Auseinandersetzung mit der Bundesrepublik ein eigener Abschnitt gewidmet (2.2). Die offizielle DDR-Interpretation der Bundesrepublik vermittelten Auftragsproduktionen des Bundesministeriums für gesamtdeutsche Fragen (BMG), die vor allem die Militarisierung der ostdeutschen Gesellschaft anprangerten (2.3). ›Enthüllungsfilme‹ der DEFA flankierten die SED-Kampagnen gegen westdeutsche Politiker und Militärs unter dem programmatischen Reihentitel *Archive sagen aus* (2.4). Deren Instrumentalisierung der Zeitgeschichte wurde im Westen mit wenigen Ausnahmen nicht direkt ›gekontert‹: Der historische Diskurs führte dort zu einer Flucht in die Vergangenheit wie im *Mitteldeutschen Tagebuch* (2.5). Ein offensives Äquivalent zu den DDR-Attacken waren auf bundesdeutscher Seite ›Zonengrenz-Filme‹, die den Totalitarismusvorwurf durch die Konstruktion der DDR als Straflager transportierten (2.6).

2.1 Zankapfel Berlin

Der besonderen Situation Berlins vor dem Mauerbau als Drehscheibe zwischen Ost und West hat Billy Wilder mit seiner Komödie *One, two, three* (1961) ein satirisches Denkmal gesetzt – eine Sicht, die im deutschen Film (noch) nicht möglich war. Je nach Perspektive war der Westteil eine ›Insel der Freiheit‹ oder ein ›Krebsgeschwür‹. West-Berlin, das sich selbst als ›Frontstadt‹ verstand, war als Schaufenster der Bundesrepublik der lebendige Beweis der Magnet-Theorie. Auf Grund der geo-

grafischen Lage im Herz der DDR war es sowohl ›Brückenkopf‹ als auch ›Achillesferse‹ des Westens im Kalten Krieg: Entsprechend heftig war die DDR-Polemik gegen West-Berlin als ›Zentrale der Schieber und Agenten‹, über dessen offene Grenze jährlich hunderttausende der DDR den Rücken kehrten; entsprechend positiv waren die West-Berliner/-deutschen Selbstbilder. In bundesdeutschen Selbstdarstellungen generell stehen ökonomischer Aufschwung und Freiheit im Mittelpunkt, wobei die DDR bzw. damals noch ›Zone‹ trotz offizieller Einheitsrhetorik kaum erwähnt wird. Umgekehrt thematisieren die DDR-Selbstdarstellungen immer wieder, zumindest als Seitenhieb, die soziale und politische Situation in der Bundesrepublik und in West-Berlin mit seinen Flüchtlingslagern.

2.1.1 DEFA: Bilder aus der BRD als Seitenhieb und ›Sabogenten-Filme‹

Zahlreiche zur Jahrzehntmitte entstandene DEFA-Produktionen, in denen der eigene Aufbau im Mittelpunkt steht, wenden sich dem anderen Teil Deutschlands am Rande zu und verdeutlichen dessen permanente Präsenz als ›Negativfolie‹. *Damals und heute* (Walter Marten, 1955, 15 Min.) führt das neue Stalinstadt mit seinen Aktivitäten als Beispiel des friedlichen Aufbaus vor. Diesem stellt der Film die westdeutsche ›Atomrüstung‹ gegenüber, die in der Bundesrepublik auf breiten Widerstand stoße, was der Film mit kompiliertem Wochenschau-Material von Demonstrationen gegen die ›Remilitarisierung‹ belegt. Für die Grundlagen einer eben solchen auf eigenem Boden wirbt *Wir tragen die Gewehre* (Karl-Heinz Bohm, 1955, 13 Min.), indem die Ausbildung eines jungen Polizisten vorgestellt wird. Als Auftrag der Kasernierten Volkspolizei (KVP) an der innerdeutschen Grenze beschreibt der Film den Kampf gegen westliche Agenten, aber die eigentliche Hauptaufgabe der Grenztruppen, die Verhinderung von ›Republikflucht‹, bleibt Tabu. Das Verhältnis zur westdeutschen Grenzbevölkerung zeichnet der Film als gutnachbarlich. Auch *Wir tragen die Gewehre* prangert die westliche Aufrüstung mit kompiliertem Material an, das Aufnahmen von Protesten in der Bundesrepublik enthält.² Auf West-Wochenschauen greift ebenfalls *Frei ward der Bauer in unserem Land* (Heinz Fischer, 1955, 32 Min.) zurück. In Abgrenzung von der Bundesrepublik feiert der Film mit einem Rückblick über das Erreichte die Bodenreform. Der Jugend wendet sich *Studenten von heute* (Heinz Fischer, 1955, 20 Min.) zu, eine Reportage über die Universität Leipzig, die mit gelegentlichen Seitenhieben gegen die Hochschulsituation in der Bundesrepublik polemisiert. Bezüglich der Repräsentation des anderen Teils im direkten Vergleich hat sich aufseiten der DEFA nicht viel getan: Diskurs und Repräsentationsmodi entsprechen ebenso wie die Bildinhalte etablierten Mustern. Vor allem die Verwendung von kompiliertem, oft beliebigem Wochenschau material bewirkt einen Déjà-vu-Effekt.

2 Opgenoorth 1984, S.267.

Der einzige Dokumentarfilm des Jahres 1955, der die ›westliche Kultur‹ zum Hauptgegenstand hat, spielt bezeichnenderweise in der DDR: *Attentat auf unsere Kinder* (Kurt Stanke, 15 Min.) prangert die so genannte ›Schmutz- und Schundliteratur‹ an, die vor allem über West-Berlin in die DDR gelange. Dabei handelt es sich um amerikanische Comics sowie bundesdeutsche Landserhfe und Glamour-Revue, die für die Verrohung der Jugend verantwortlich gemacht werden.³ Als Beweisführung, wie DDR-Kinder auf Abwege gelangen, konstruiert die Montage eine Kausalkette von der Sprechblase zur Zeitungsschlagzeile: Das Bild zeigt Gewaltdarstellungen in einem Comic, dem ein harter Schnitt die Überschrift aus dem *Neuen Deutschland* über eine Mordtat Jugendlicher gegenüber stellt. Gemäß der Nachahmungsthese etabliert der Film eine direkte Ursache-Wirkung-Relation zwischen medialer und realer Welt, worin auch das naive Medienverständnis der Verantwortlichen durchscheint. Die bewahrpädagogische Polemik ist ein festes Motiv im Repertoire antiwestlicher Kulturkritik wie in *Der Weg nach oben*, in der mangelndes Verständnis der Bedürfnisse Jugendlicher gepaart sind mit Überfremdungsphobien kleinbürgerlicher Ressentiments.⁴

1955 wurden in der DDR Jugendschutzverordnungen erlassen, die ›Einflüsse der imperialistischen Ideologie‹ abwehren sollten. Aber die Sündenbock-Funktion des antiwestlich-kulturkritischen Diskurses von *Gefahr für unsere Kinder* war nicht nur eine einfache, systemkonforme Erklärung für die Verweigerungshaltung von Jugendlichen, denen Jazz- und Beat-Musik näher waren als FDJ-Liederabende, sondern diente darüber hinaus als Deutungsschema, warum diese sich von Agenten zu feindlichen Aktionen gegen die DDR anwerben ließen. Anhand dieses Musters erläuterte bereits *Zwei Wege der Jugend* (Kollektiv des AZ, 1954), wie Jugendliche in die Fänge feindlicher Agenten geraten konnten. Zur Verführung durch ›Schmutz- und Schundliteratur‹ gesellen sich als weitere Motive amerikanische ›Verbrecherfilme‹ sowie der ›Hetzsender‹ RIAS. Sitz der ›Agentenzentralen‹ ist West-Berlin, das der Film als Tummelplatz der Spione und Hort der Unkultur beschreibt. Visuell belegt *Zwei Wege der Jugend* seine Thesen mit Aufnahmen aus Prozessen gegen Jugendliche, die ohne Originalton vom Kommentarsprecher zusammengefasst werden, was sich in den folgenden Filmen jedoch ändern sollte.

Die Angst vor imperialistischen ›Diversionsmaßnahmen‹ hatte Anfang der Fünfzigerjahre u. a. zur Beschuldigung der USA geführt, Kartoffel-Käfer über osteuropäischen Ländern abzuwerfen, um die Versorgung der Bevölkerung zu sabotieren.⁵ War dies eine der absurden Blüten des Kalten Krieges, so war der Vorwurf der Agententä-

3 Vgl. ›10 Jahre Dokumentarfilme. Ein Querschnitt‹, in: Deutsche Filmkunst, H.10/1959. Abdruck in: Kersten 1963, Bd.II, S.115-117.

4 Vgl. Dickfeldt 1979, S.134.

5 ›USA werfen Kartoffelkäfer ab‹, *Der Augenzeuge* Nr.25/50/3.

tigkeit und Einflussnahme mit dem Ziel der Beseitigung des kommunistischen Regimes nicht unbegründet. Nach Beginn des Korea-Krieges unterstützte der CIA verstärkt Widerstandsorganisationen in kommunistischen Ländern und so genannte ›covert activities‹ in der DDR waren nicht nur SED-Propaganda.⁶ Auf Grund der geografischen Lage war West-Berlin Mitte der Fünfzigerjahre zum Drehkreuz der Nachrichtendienste aller Herren Länder geworden.

Im DEFA-Spielfilm stellte *Der Fall Dr. Wagner* (Harald Mannl, 1954) den Endpunkt einer Reihe von Filmen mit Sabotage- und Agententhematik dar, von der Bevölkerung ironisch »Sabogenten-Filme« genannt.⁷ Nun übernahm der Dokumentarfilm die Auseinandersetzung mit den ›Agenten- und Sabotagezentralen‹ auf dem Gebiet der DDR, die von West-Berlin aus agierten, wie *Feinde des Friedens* (Helmut Schneider, 1954, 13 Min.) anprangert. Eine der Aktivitäten bestand in der Versendung von »Hetzschriften und Sabotageanweisungen« via Ballons vornehmlich von West-Berlin aus, was laut Kommentar von *Gefahr aus der Luft* (Bruno Kleberg/Walter Marten, 8 Min.) Menschenleben gefährde und große Sachschäden verursache.⁸ Die ›Sabogenten-Filme‹ hatten als Instrumente des Kalten Krieges eine innenpolitische wie innerdeutsche Funktion. Nach innen warben sie für die eigenen Sicherheitsorgane und sollten gleichzeitig die Bevölkerung gegen die inkriminierten Organisationen aufbringen bzw. deren Sympathisanten verunsichern. Aus der Konstruktion eines äußeren Feindes, der im Innern agiert, resultiert die Forderung unablässiger Wachsamkeit nach innen und Wehrhaftigkeit nach außen als Rechtfertigung staatlicher Kontrolle und Repression. In der westdeutschen Öffentlichkeit sollten Organisationen, die sich als »Apparate des Kalten Krieges« aktiv an diesem beteiligten und Aufklärung über sowie Kampf gegen das ›SED-Unrechtsregime‹ auf ihre Fahne geschrieben hatten, in Verruf gebracht werden.⁹ Deren wichtigste Vertreter waren die Ost-Büros der Parteien, vornehmlich das der SPD, der ›Untersuchungsausschuss freier Juristen‹ (UfJ), die ›Vereinigung politischer Ostflüchtlinge‹ und die ›Kampfgruppe gegen Unmenschlichkeit‹ (KgU). Gegen deren Mitarbeiter, die verdeckt in Ostdeutschland arbeiteten, gingen der SSD und die DDR-Justizorgane verschärft vor. Nach zahlreichen Enthüllungen und Verhaftungen kam es ab 1952 zu einer Reihe von Prozessen, die mit schweren Strafen für die Betroffenen endeten und

6 Der im Auftrag von HICOG 1950 erstellte *Carroll-Speier Report* hatte neben wirtschaftlichen Maßnahmen gegen die DDR den Aufbau einer Widerstandsbewegung empfohlen, deren Programm bis zu Sabotage und Entführungen gehen sollte. Ostermann 1996, S.118. Vgl. Merz 1987, S.157f.

7 Mückenberger 1997, S.58.

8 Propagandaballoneinflüge wurden seit 1951 regelmäßig vom Ost-Büro der SPD und anderen Organisationen unternommen. Von etwa zehn »Ballonbasen« schickte das Ost-Büro monatlich hunderte, gelegentlich auch tausende Kilogramm Papier über die Grenze. Buschfort 1991, S.106. Nach dem Mauerbau übernahmen PSK-Kompanien (Psychologische Kriegsführung) der Bundeswehr die Aufgabe, die generalstabsmäßig geplant bis 1972 durchgeführt wurde. Schindelbeck 1996, S.216.

9 Vgl. Nolte, S.358ff.

propagandistisch in den DDR-Medien ausgeschlachtet wurden. Dazu zählen Filme wie *521* von Walter Marten (1955, 13 Min.), dessen Titel der Zahl von 521 wegen Agententätigkeit Verurteilter entlehnt ist.¹⁰ Es handelt sich um einen Bericht über Prozesse gegen angebliche und tatsächliche Mitglieder westlicher Organisationen. Einer der aktivsten und aggressivsten unter ihnen, der ›Kampfgruppe gegen Unmenschlichkeit‹, deren Widerstand vor Gewalt nicht zurückschreckte, widmete die DEFA unter leichter Abwandlung des Namens einen Film.¹¹

KgU – Kampfgruppe der Unmenschlichkeit (1955)

KgU – Kampfgruppe der Unmenschlichkeit (Joachim Hadaschik, 21 Min.) wirft der in West-Berlin residierenden Organisation Sabotageakte in der DDR vor sowie die Planung von Verbrechen wie die Vergiftung von Lebensmitteln. Den narrativen und diskursiven Rahmen des Films schafft ein Stasi-Offizier, der durch eine Ausstellung des Sekretariats für Staatssicherheit führt, die Beweismittel für organisierte Agententätigkeit auf dem Gebiet der DDR zeigt. Diese Ausstellung stand bereits im Zentrum des Films *Feindeswerkzeuge* (Kurt Stanke, 1954, 13 Min.) und wie dieser präsentiert auch *KgU* Ausschnitte aus dem Prozess des Obersten Gerichts der DDR gegen den angeblichen KgU-Agenten Johann Burianek.

Während die meisten der zitierten ›Agenten-Filme‹ mit kompiliertem Material arbeiten, das bereits in der Wochenschau *Der Augenzeuge* zu sehen war, wurden für *KgU* Szenen neu gedreht und z. T. in Spielhandlung (nach)gestellt. Die hervorstechendste Sequenz ist die versuchte Sprengung einer Eisenbahnbrücke, in der die Autoren größte Klischees des Agentenfilm-Genres und Stilmittel des Film noir verwenden: Dunkle Gestalten flüchten in die Finsternis, nachdem die Polizei auf diese aufmerksam geworden ist. Es fallen Schüsse. In letzter Sekunde gelingt es darauf den Ordnungshütern, den Sprengsatz zu entschärfen. Die folgenden Einstellungen zeigen ahnungslose Zugreisende, vornehmlich Frauen und Kinder, wozu der Kommentar empört die Zuschauer in direkter Adressierung darauf hinweist, dass unter den Insassen auch sie hätten sein können. Um neben diesen emotionalisierenden Spielszenen den dokumentarischen Anspruch zu untermauern, arbeitet der Film vermehrt mit Originalton. Neben den Erklärungen des Stasi-Offiziers, der qua Amt die Funktion staatlicher Autorität ausübt und Geheim- und Herrschaftswissen re-

10 Opgenoorth 1984, S.264.

11 Die KgU wurde während der Berlin-Blockade als Nachrichtendienst gegründet, der vom CIC, dann vom CIA finanziert wurde. Die Aufgabe bestand im Sammeln von Informationen, Aufklärung, Hilfe für Verfolgte und Flüchtlinge sowie die Schaffung einer Widerstandsbewegung mit dem Ziel der ›nationalen Befreiung‹. Zunächst folgte die KgU dem Konzept des gewaltfreien Widerstands und operierte mit Unterstützung staatlicher Stellen. Im Sommer 1951 ging sie zu Sabotageaktionen über und geriet ab 1952 aufgrund von Kritik im Westen und geheimdienstlicher Gegenschläge der DDR in die Defensive. Bis zur Auflösung 1959 arbeitete die KgU gegen den erklärten politischen Willen Bonns. Vgl. Merz 1987.

präsentiert, werden die Zeugenaussagen verhafteter oder ›konvertierter‹ KGU-Agenten im O-Ton präsentiert. Das anschaulichste Beispiel stellt der Bericht des ehemaligen KGU-Mitglieds Ruprecht Wagner über eine von der KGU initiierte Briefaktion an US-Außenminister Dulles dar. In seine Erzählung sind Bilder aus *Fox Tönender Wochenschau* geschnitten, die er als falsch enthüllt, wobei die Westmedien in dem Fall selbst Opfer politischer Manipulation sind. Daneben greift der Film westdeutsche Medienprodukte auch affirmativ als Beleg der eigenen Thesen auf: Mehrere Einstellungen präsentieren kritische Zeitungsartikel der ›bürgerlichen Presse‹ über die KGU, deren Titel: »Wie lange noch sollen Jugendliche geopfert werden«, »Wo bleibt der Staatsanwalt« und »Desperados des Kalten Krieges« Wasser auf die Mühlen der DDR-Polemik sind.¹²

Von ihren Medienprodukten abgesehen ist die Bundesrepublik im Film abwesend. *KGU* subsumiert diese unter ›imperialistische Mächte‹, deren Geheimdienstzentralen ihren Sitz in West-Berlin haben, wie der Stasi-Offizier vor einer Landkarte ausführt. Als dokumentarisches Beglaubigungsmaterial zeigt der Film Aufnahmen vom Sitz der KGU in West-Berlin (seit 1. August 1949 in der Ernst-Ring-Straße 2-4 im Bezirk Zehlendorf), was Schilder mit dem Straßennamen belegen. Visuell aussagekräftiger sind die Bilder aus einem überfüllten Notaufnahmelaager, in dessen Schlafsaal, einer großen Halle, sich Matratze an Matratze in bedrückender Enge reiht. Die bekümmert guckenden Menschen, die laut Kommentar das Paradies zu finden wähten, werden als »gestrandete Existenzen« gebrandmarkt, unter denen »die imperialistischen Geheimdienste und Verbrecherzentralen« neue Agenten rekrutieren. Während der Kommentar die Flüchtlinge als unsozial abstempelt, signalisieren die Bilder wirtschaftliche Not im Westen als Grund für ein Engagement gegen die DDR. Sozioökonomische Erklärung und ideologische Abgrenzung werden so gekoppelt und reflektieren anschaulich die Herrschaftspraxis, unerbittlich jede Opposition auszugrenzen und die Gründe für eine solche außen zu suchen, da im Innern nicht sein kann, was nicht sein darf.

Der Topos des gar nicht so ›goldenen Westens‹ wird am Ende des Films mit Bildern vom Kurfürstendamm noch einmal aufgegriffen, kommentiert mit: »Das glitzernde Schaufenster West-Berlins ist die Tarnung für Verbrechen gegen die Menschlichkeit.« Da KuDamm und Gedächtniskirche ähnlich wie Dresden in *Zwei Städte* im Regen gefilmt wurden, wirken diese wenig attraktiv. Das rhetorische Muster des ›schönen Scheins vor trister Realität‹ steht hier im Gegensatz zur visuellen Strategie, die mittels unattraktiver Bilder direkt und ohne rhetorische Volten eine triste Wirklichkeit der Gegenseite vorführt. Der Bild-Ton-Widerspruch vermeidet so die dysfunktionale Wirkung wie z. B. in *Der Weg nach oben*, über die

12 Im Sommer 1955 war die KGU ins Kreuzfeuer der Kritik der westdeutschen Presse geraten. Vgl. Merz 1987, S.204ff.

Darstellung des verruchten Pflasters bei aller moralischen Empörung auch Faszination zu wecken.

Agenten im Schatten einer Partei (1957): Ost-Büro der SPD

Einem ähnlichen Muster wie der Film über die KgU folgt *Agenten im Schatten einer Partei* (1957, 16 Min.), der sich mit dem Ostbüro der SPD beschäftigt.¹³ Autor Joachim Hadaschik stellt in diesem Film die konspirativ tätige SPD-Organisation mit der KgU und den laut Kommentar über 80 Geheimdienstorganisationen, die in West-Berlin ihr Unwesen trieben, gleich. Während der Vorwurf der Sabotage nur behauptet wird, belegen die Aussagen eines Angeklagten (Martin Bitterlich) vor Gericht, dass im Auftrag des Ost-Büros Industrie- und Militärspionage betrieben werden. Als Autorität tritt auch hier mit dem schon leicht angegrauten Oberst Bormann ein Vertreter des Staatssicherheitsdienstes auf, der über Ziele und Methoden der Agenten aufklärt. Ihm bleibt der Schlusskommentar vorbehalten, in dem er droht, »Spionen und Marodeuren« des Ost-Büros auch weiterhin das Handwerk zu legen und sich einig weiß »mit den ehrlichen Mitgliedern der SPD, die den Missbrauch des Namens ihrer Partei auf das Schärfste verurteilen und im Interesse des politischen Kampfes der Arbeiterklasse und im Interesse der Wiedervereinigung Deutschlands entscheiden die Liquidierung der Agentenzentrale Ost-Büro der SPD fordern.«¹⁴

Die Enthüllungs-Strategie, die *KgU-Kampfgruppe der Unmenschlichkeit* mit dem Vorführen des Sitzes der »Agentenzentrale« in Ansätzen entwickelt, baut *Agenten im Schatten einer Partei* zu einem tragenden persuasiven Element aus. Die Angabe der genauen Adresse durch den Kommentar – z. B.: »In Berlin-Dahlem, in der Specht-Straße 17, befindet sich die so genannte Basis« – wird mit Bildern von Häusern und den entsprechenden Straßenschildern in Großaufnahme illustriert. Auf die Aufnahme des Gebäudes werden nacheinander durch Mehrfachbelichtung die Köpfe der Leiter eingeblendet, wozu der Kommentarsprecher ihre Namen und Funktionen

13 1946 auf Initiative Kurt Schumachers gegründet, bestand die Aufgabe des Ost-Büros der SPD zunächst in der Betreuung von Flüchtlingen. Nach der Zwangsvereinigung zur SED ging es darum, Kontakte zu halten, Nachrichten aus der DDR zu sammeln und Informationsmaterial in diese zu transportieren. Das Ost-Büro entwickelte sich im Kalten Krieg zu einer Organisation mit Geheimdienstcharakter, arbeitete aber nicht wie die KgU im Auftrag eines alliierten Dienstes. Es hielt den Anspruch der SPD aufrecht, eine gesamtdeutsche Partei zu sein und war als Referat direkt dem Parteivorstand unterstellt. Wie die Ost-Büros der anderen Parteien auch, finanzierte es seine Arbeit zum Großteil mit Mitteln des BMG. 1958 begann der Bedeutungsverlust, das Büro in Bonn wurde 1971 aufgelöst, in Berlin arbeitete es bis 1981 unter dem Namen »Büro für innerdeutsche Beziehungen« weiter. Vgl. Buschfort 1991; Buschfort 1992.

14 Die z. T. hysterische Reaktionen zuständiger DDR-Organe deuten auf Erfolge in der Durchdringung der DDR mit SPD-Material und -Gedankengut hin. »Freilich war diese Tätigkeit mit Tausenden von Opfern verbunden, und die Frage muß offenbleiben, ob sich das Martyrium vieler Sozialdemokraten [...] gelohnt hat.« Buschfort 1991, S.125.

nennt. Im selben Stil werden noch ein Gebäude am Hohenzollerndamm, ein Haus in Tempelhof und das so genannte »Depot« in Berlin-Zehlendorf mit den Verantwortlichen präsentiert.¹⁵ In der Nähe von Letzterem gelang es sogar, die Verschickung von Flugblättern mittels Ballons mit dem Teleobjektiv einer versteckten Kamera zu beobachten, was *KgU* nur anhand von Fotos zeigen konnte. Der visuelle Ertrag ist gering und die Bilder der »Spionagezentralen« im Grünen wirken trotz spannungsgeladener Hintergrundmusik eher friedlich. Ihre eigentliche Wirkung entfalten die Bilder als konkrete Drohgeste, wobei dem zugeschriebenen Status dokumentarischer Bilder als Wirklichkeitsrepräsentanten eine zentrale Rolle zukommt. Das heimlich aufgenommene Bild – dessen Entstehung der Film anders als *Sowjetzone ohne Zensur* nicht erklärt – verweist über die dekuvierende Sachkenntnis hinaus auf Präsenz und Wirken im Machtbereich des Gegners. Ihre außerfilmische Fortsetzung fand die Drohgebärde in Form von Verschleppungen, die keiner der Streifen thematisiert. Dieses triste Kapitel in der Geschichte des Kalten Krieges traf Deutsche aus beiden Teilen, mit unterschiedlichen Folgen: So wurde der DEFA-Regisseur Andrew Thorndike im April 1953 nach West-Berlin gelockt und dort wegen Spionageverdacht verhaftet, nach knapp drei Monaten aber wieder aus Mangel an Beweisen entlassen.¹⁶ Der Leiter des *KgU*-Labors Wolfgang Kaiser hingegen wurde nach Ost-Berlin entführt und im folgenden Prozess vom Obersten Gericht der DDR zum Tode verurteilt.¹⁷

Protokoll Westberlin (1959): Hort der Schieber und Unkultur

Das Chruschtschow-Ultimatum im Herbst 1958, das die Westmächte zum Abzug ihrer Truppen aufforderte und für Berlin den Status einer entmilitarisierten Stadt vorsah, hatte die Intensivierung der gegen West-Berlin gerichteten Propaganda zur Folge. *Protokoll Westberlin* (Helmut Schneider, 1959, 16 Min.) ist ein Appell zur Annahme der sowjetischen Vorschläge. Der Film führt ausgehend vom Potsdamer Abkommen das offiziöse »Protokoll« der Nachkriegsgeschichte West-Berlins anhand von kompilierten, zum größten Teil bekannten Aufnahmen aus Wochenschauen und DEFA-Filmen, die der Voice-over-Kommentar erklärt. Der unter dem aussagekräftigen Arbeitstitel »Krebsgeschwür Westberlin« hergestellte Film ist ein Resümee aller Feindbilder des Kalten Krieges, das die Motive der anti-westlichen Agentenrhetorik durchdekliniert: von Prozessen gegen Spione und »Diversanten«, über Flugblatt-Ballons, Sabotageaktionen, »Schmutz- und Schundliteratur«, die Verwahrlosung der Jugend bis hin zum Kulturverfall. Die Bilder eines »Fresswettbewerbs« wurden bereits in *Der Weg nach oben* verwendet und die Szene aus einem westdeutschen Notaufnahmegerät ist in gleicher Schnittfolge aus *KgU* übernommen. Angereichert ist

15 Zu Örtlichkeiten und Mitarbeitern: Buschfort 1992, S.27f.

16 Heimann 1996, S.49.

17 Merz 1987, S.168. Zu weiteren Fällen vgl.: Der Spiegel, Nr.24/1953, S.13f.; Nolte 1985, S.350f.

der Film um die Polemik gegen westdeutsche Politiker mit Willy Brandt in der Schusslinie, dem der Vorwurf gemacht wird, sich an »Spionageminister Ernst Lemmer« und den amerikanischen Außenminister Dulles verkauft zu haben. Den »landesverräterischen« westdeutschen Politikern setzt *Protokoll Westberlin* die Bevölkerung entgegen, in deren Interesse die Verständigung und Zusammenarbeit mit der DDR liege. Dabei enthält sich der Film expliziter Selbstbilder mit Ausnahme einer möglichen Lebensmittel- und Energieversorgung West-Berlins aus dem Umland. Die dazu eingesetzten grafischen Elemente sind das einzig Innovative des Films. Die Ebene der konkreten Politik bleibt auch hier ausgeblendet, stattdessen werden altbekannte Klischees mit tagespolitisch aktualisierten Forderungen kombiniert.

Die anti-westlichen Stereotype des Kultur-Verfalls, die bereits in *Der Weg nach oben* kanonisiert wurden, bemüht auch der Film *Kennziffer 391* (Heinz Fischer, 1959), indem die Montage ein besonders morbides Bild des West-Berliner Bar-Milieus schafft.¹⁸ Auch *Interview mit Berlin* (Max Jaap, 1959, 71 Min.) steht in der Tradition dieses Berlin-Bildes, unterscheidet sich jedoch durch seine atmosphärische Dichte von den anderen Filmen. Der Westteil der Stadt ist ausnahmsweise »nicht nur durch die üblichen Verweise auf amerikanische ›Unkultur‹ skizziert. Dem neu errichteten Hansa-Viertel im Bezirk Tiergarten lässt der Film trotz seiner Parteilichkeit Gerechtigkeit widerfahren. Die Zuschauer genossen sicherlich die Aufnahmen vom Konzert Bill Hailys im Sportpalast entgegen der intendierten Botschaft, wenn etwa der Cellist der Begleitcombo ritlings sein Instrument traktiert und schließlich darauf liegen bleibt.«¹⁹

Das DDR-Fernsehen institutionalisierte die gegen West-Berlin gerichtete Polemik in seiner aktuell-politischen Sendereihe *Tele-BZ* (ab 29.11.59): »Die Intention der Sendereihe bestand darin, die westlichen Stadtteile als von kriminellen Elementen, Revanchisten und Blutrictern, SS-Schergen und Profiteuren beherrscht darzustellen. [...] In großer Zahl und lockerer Form wurden den Zuschauern so genannte ›Sumpfb Blüten‹ vorgeführt.«²⁰

2.1.2 Westdeutsche ›Berlin-Filme‹

Die Bundesrepublik setzte den Sabogenten-Filmen der DEFA keine thematisch äquivalente Antwort entgegen, konterte aber die Vorwürfe gegen West-Berlin mit Filmen über und aus Berlin, deren hohe Zahl bereits die Relevanz in der dokumentarfilmischen Auseinandersetzung belegt.²¹ Die Intention der westdeutschen ›Berlin-Filme‹ ist in erster Linie Selbstvergewisserung: Betonung der Verbundenheit mit der westlichen Welt und Hervorhebung des Status quo zielen auf Existenzsicherung der

18 Vgl. Heimann 1996, S.71.

19 Heimann 1996, S.82. Vgl. Heimann 2000 b, S.94f.

20 Heil 1967, S.108.

weltpolitisch fragilen demokratischen Exklave.²² Mit der Konsolidierungstendenz in der DDR – die Flüchtlingszahlen erreichten 1959 den niedrigsten Stand seit der Staatsgründung – und der wachsenden Prosperität in der Bundesrepublik verschwand das Thema ›Flüchtlinge‹ aus westdeutschen Dokumentarfilmen, das bis Mitte der Fünfzigerjahre auch zu ungeschönten Selbstbildern Anlass gegeben hatte.

Im Zentrum standen Wiederaufbau und wiedererlangtes Selbstbewusstsein, wobei die Auseinandersetzung mit der DDR bzw. dem östlichen Teil der Stadt zumeist in Randbemerkungen erfolgte. Titel wie *Man trifft sich wieder in Berlin* (Gerhard Klüh, 1955, 14 Min.) oder *Verliebt in Berlin* (Ernst Günter Paris, 1955, 12 Min.) verweisen auf den lokalpatriotischen Inhalt. Vordergründig handelt es sich um Homagen an Berlin aus West-Berliner Perspektive, die den Scharm der Stadt und die Aufbauleistung loben. Indem sie West-Berliner Selbstverständnis, Identität und vor allem Selbsterhaltungswillen demonstrieren, sind es zugleich Zeugnisse der Abgrenzung der unabhängigen ›Insel im Meer des Kommunismus‹.

Wir sahen Berlin (1955) – d.h. wir sahen West-Berlin

Wir sahen Berlin (Servas Giesen, 1955, 24 Min.) beleuchtet die Situation der geteilten Stadt aus Bonner Perspektive, was im Gros der westdeutschen Produktion eine interessante Ausnahme darstellt. Der Film gibt vor, Bilder einer Klassenfahrt von Bonner Gymnasiasten nach Berlin zu zeigen. Scheinen die Bilder auch nicht von einem professionellen Kameramann gedreht worden zu sein, so ist deren Qualität deutlich besser als die Amateuraufnahmen in *Sowjetzone ohne Zensur*. Im Wechselspiel kommentieren ein politisch Interessierter, ein ›Unpolitischer‹ und ein Berliner die Stadt im Voice-over-Verfahren, womit drei unterschiedliche Perspektiven eröffnet werden: erstens Berlin als politisches Symbol, zweitens Berlin als Zentrum der Kultur und Unterhaltung sowie drittens Berliner Lebensalltag. Zentrales Motiv ist der Wiederaufbau, wobei die Autoren auch im Westteil der Stadt noch Trümmer finden, worauf sonst die SBZ/DDR das Monopol hatte – zumindest gemäß Filmen wie *Zwei Städte* und *Sowjetzone ohne Zensur*. Neben der positiven Darstellung West-Berlins kommt eine gewisse Distanz zum Ausdruck, die charakteristisch für das Verhältnis zwischen der Politik an Rhein und Spree war.²³ So präsentiert *Wir sahen Berlin* den Aufbau als Zuschussleistung des Marshall-Plans und des Bundes. Den Berlinern si-

21 So weit der Kartei des DRA-Frankfurt zu entnehmen ist, wurde erst 1960 mit der WDR-Produktion *Agenten in Deutschland* (Hendrik van Bergh, 25.3.60, 48 Min.) ein Film ausgestrahlt, der nach Unterlagen des Bundesamtes für Verfassungsschutz über die Arbeit östlicher Spionagedienste, unter anderem auf der Leipziger Messe, berichtet.

22 Die Bezeichnung ›Berlin-Filme‹ bezieht sich in der vorliegenden Untersuchung ausschließlich auf Dokumentarfilme über Berlin. In der Literatur wird der Begriff auch für gegenwartsbezogene DEFA-Spielfilme verwendet, die in der Tauwetter-Phase (Sommer 1956 bis Ende 1957) entstanden und in realistischer Filmsprache Alltagsprobleme thematisierten. Vgl. Heimann 1994, S.285ff.

23 Vgl. Baring 1983, S.173f.

gnalisiert der Film ihre Abhängigkeit und fordert zwischen den Zeilen eine gewisse Dankbarkeit oder zumindest die Anerkennung des politischen Führungsanspruchs von Bonn. In Richtung Westdeutsche geht die Botschaft von Berlin als Symbol der Freiheit, das aufrecht zu erhalten politisches und nicht zuletzt finanzielles Engagement erfordert.

Der Ostteil der Stadt ist nur in Form der Grenze präsent. Diese scheint im Umland am Wannensee zwar idyllisch, doch der Kommentar betont, dass bei deren Nichtbeachtung geschossen wird. Im Zentrum Berlins vermitteln DDR-Grenzpolizisten und Wachtürme ein bedrohliches Bild vom anderen Teil. Die Auseinandersetzung mit der DDR bzw. dem Kommunismus erfolgt vor allem auf visueller Ebene. Dabei ist die Darstellung typisch für einen antitotalitaristischen Zugriff, indem die Opfer von Nationalsozialismus und Stalinismus mittels Montage in eine Reihe gestellt werden: Laut Kommentar zeigen die Berliner Gedenkstätten symbolhaft »die dunkle Tragik gemordeten Freiheitswillens«. Im Bild ist dazu eine Inschrift zu sehen: »Den Opfern der Hitlerdiktatur« /Schnitt/ ein Gedenkstein gemahnt »Den Opfern des Stalinismus«.

Wir sahen Berlin zeigt exemplarisch den Symbolwert Berlins als ›Stadt der Freiheit‹ in Abgrenzung zur DDR. Der Titel des Films ist zu übersetzen mit: ›Wir sahen West-Berlin und warfen aus der Ferne einen Blick auf Ost-Berlin‹. Den Ostteil konstruiert der Film als Terra incognita, an deren Grenzen die Wächter eines diktatorischen Systems jeden Kontakt verhindern – ein Kontakt, der, wenn auch nicht offiziell mit der Filmkamera, im Berlin der Fünfzigerjahre noch möglich gewesen wäre.

Loblieder auf West-Berlin und ›Berlin-Aktion‹

Die dokumentarfilmische Praxis der bundesdeutschen West-Berlin-Darstellung zielte zunächst auf Selbstvergewisserung vor dem Hintergrund einer ungewissen Zukunft. Die West-Berliner Identität wird z. T. auf der Geschichte Berlins aufgebaut. Der im Auftrag der Landesbildstelle produzierte Film *Berlin, Schicksal einer Stadt* (Wolfgang Kiepenheuer, 1956, 24 Min.) zeichnet die Geschichte der ehemaligen Reichshauptstadt von 1833-1956 nach. Aller historischen Fährnisse und der jüngsten Katastrophe zum Trotz haben die Stadt und deren Bewohner ihre Eigenheit mit Scharm und Schnauze bewahrt, wie auch der Film *Dem Berliner ins Gesicht gesehen* (Norbert Mai, 1957, 10 Min.) verdeutlicht. Charakteristisch ist der Titel *Berlin – die Stadt, die jeder liebt* (Karl Anton, 1959, 35 Min.), der aus Berliner Perspektive die ganze Stadt meint, allerdings unter den ideologischen Prämissen der Westsektoren. Gleiches gilt für *Eine Stadt ist optimistisch* (Rudi Flatow, 1957, 10 Min.), dessen Titel die intendierte Botschaft auf den Punkt bringt. *Begrenztes Wochenende* (Hans Georg Thiemt, 1958, 10 Min.) zeigt ein Wochenende im Berliner Westsektor und ist einer der wenigen Filme, der die ›Begrenzung‹ zum Thema wählt.²⁴

Die Sonderrolle Berlins, auch und gerade im Dokumentarfilm, zeigt die Prädikatisierung von *Berlin – Hauptstadt Deutschlands* (Bodo Menck, 1958, 15 Min.), der wie so viele andere den wirtschaftlichen Aufstieg der Stadt nach dem Krieg feiert. Mit drei gegen zwei Stimmen sprach der FBW-Ausschuss dem Film das Prädikat »wertvoll« zu, allerdings nicht ohne »Bedenken« zu vermerken: Als Auftragsfilm des Bundesministeriums für wirtschaftlichen Besitz des Bundes stelle dieser einen Rechenschaftsbericht über die erfolgreiche Verwendung der ERP- und der Bundesmittel für den Wiederaufbau der Stadt dar. Für den »Sonderfall« Berlin erschien es der Ausschussmehrheit gerechtfertigt, die »positiven Seiten dieser Hilfe mit einem optimistischen Grundton« in den Vordergrund zu stellen. Die Minderheit war der Meinung, »dass ein sachlicher Bericht auch die Schwierigkeiten hätte darstellen sollen«, da so der falsche Eindruck einer glänzenden wirtschaftlichen Lage entstünde. Ausschlaggebend für das Prädikat war die filmische Gestaltung, dank derer »der optimistische Grundton nicht den unangenehmen Charakter einer schönfärbenden Propaganda annimmt«. So sei *Berlin – Hauptstadt Deutschlands* »dazu geeignet, dem deutschen Publikum eine – und zwar eine erfreuliche Seite des heutigen Berlins in einer eindrucksvollen Weise vorzustellen«. ²⁵ Aus heutiger Perspektive erfährt man trotz Werbefilmcharakter auch einiges über die Problemlage der Stadt, beispielsweise der ungewissen Zukunft jedes dritten Berliner. ²⁶

Im Diskurs über den anderen Teil Deutschlands und Berlin dominierten wirtschaftliche Argumente, die moralisch aufgeladen wurden. Die Symbolfunktion der Stadt als ›Insel im roten Meer‹ kommt vor allem in Filmen über die politische Lage zum Ausdruck mit metaphorisch eindeutigen Titeln wie z. B. *Insel der Freiheit* (E. Alexander, 1958, 14 Min.), *Brennpunkt Berlin* (Nicolas Hayer, 1959, 18 Min.), *Freie Wirtschaft, freie Menschen* (1959, 16 Min.). Diese sind zugleich Antworten auf die Attacken aus Ost-Berlin gegen die Stadt der ›Schieber und Spione‹. Inwiefern diese Filme der Sache einen Dienst erwiesen, wurde zumindest von der FBW bezweifelt: Wiesbaden verweigert den drei genannten einstimmig (5:0) ein Prädikat. Über *Insel der Freiheit* urteilte der Bewertungsausschuss: »Der Text unterstreicht die Zerfahrenheit des Bildteils: Er steckt voller Phrasen, Plattheiten und Widersprüche, ein Eindruck, der sich durch die leicht pathetische Sprechweise des Kommentators noch verstärkt. Der Kommentar behauptet Vorgänge und Tatsachen, ohne dass diese mit der entsprechenden Beweiskraft auch im Bild erschienen. Das bloße Abfotografieren von Grenzübergängen oder Warnungstafeln allein vermag das bedrohliche und schmerzliche Faktum der Teilung Berlins nicht mit dem nötigen Nachdruck kundzutun. Gerade bei diesen Bildfolgen ergeht sich der Text in schwulstigen Wen-

24 Die angeführten Filme erhielten von der FBW das Prädikat »wertvoll«. HHStAW, Abt. 548, Prüfungsnr. 3329, 3504, 3985, 4164 [alle ohne Bewertungsbogen].

25 HHStAW, Abt. 548, Prüfungsnr. 4925.

26 Heimann 2000 b, S.93.

dungen und schiefen Formulierungen, etwa wenn es heißt ›Seit Jahren zerreißt eine böse, schicksalstrchtige Grenze die Stadt‹ oder an einer anderen Stelle ›Die unselige Grenze springt jeden an. [...] Dieses fotografische Potpourri ist außer Stande, ein wirkliches und umfassendes Bild vom geistigen, wirtschaftlichen und kulturellen Status dieser Stadt zu vermitteln, ganz abgesehen davon, dass es nicht gelingt, die ›Insel der Freiheit‹ in ihrer immensen politischen Bedeutung in der erwünschten Weise zu beglaubigen.«²⁷

Die Kritik des Bewertungsausschusses verdeutlicht, dass die westdeutschen Dokumentaristen ihren ostdeutschen Kollegen im Kalten Krieg in nicht viel nachstanden. *Freie Wirtschaft, freie Menschen* wurde mit der Begründung abgelehnt, dass der Film »ein wichtiges Thema leider nach dem üblichen Propagandaklischee angefasst« habe. Schon in der Einleitung falle »die Bemühung von Damenstrmpfen zur Demonstrierung der freien Wirtschaft (= freie Menschen) unangenehm auf.«²⁸ Die Ablehnung eines Films wie *Zwischen Bonn und Berlin* (Gero Priemel, 1958, 24 Min.) erfolgte ebenso einstimmig mit dem Hinweis, dass es sich um Fremdenverkehrswerbung handele, die zudem vom bundesrepublikanischen Teil Deutschlands »lediglich die polierte Schauseite biete, hinter der die eigentliche Wirklichkeit, die ja nicht zuletzt in der Tatsache der Zweiteilung unseres Vaterlandes beruht, unbeschworen bleibt. Ein Film aber, der es nicht versteht, in diesem Sinne ein genaues und faires Bild Deutschlands zu vermitteln, hat keinen Anspruch auf ein Prädikat.«²⁹

Im Kontext der internationalen Krisen-Situation, die das Chruschtschow-Ultimatum provoziert hatte, blieb die Forderung der FBW nach einem ›genauen und fairen Bild Deutschlands‹, das sich beschnigender Selbstbilder enthielt, schwer einzulösen. Auf die bis zum Mauerbau anhaltende permanente Berlin-Krise reagierte die Bundesregierung 1959 mit einer groß angelegten ›Berlin-Kampagne‹. Im Zuge dieser Kampagne entstanden im Auftrag des Bundespresseamtes eine Reihe von Filmen, die weltweit zum Einsatz kamen. Auf einer scharf antikommunistischen Rhetorik aufbauend präsentierten diese die Position der Bundesregierung mit programmatischen Titeln wie *Berlin – Stadt der Freiheit* (A.W. Uhlig, 1959, 34 Min.) und *Attentat auf die Freiheit – Berliner Dokumente* (1959, 18 Min.). Beide Filme setzen in der Krisensituation des Jahres 1959 ein, um dann die Entwicklung im Rückblick nachzuzeichnen. Der historische Rekurs setzt bezeichnenderweise in *Berlin – Stadt der Freiheit* mit dem Ende des Krieges ein und insistiert mit bekannten Archivbildern auf den Etappen: Sektoreneinteilung, Potsdamer Konferenz, Luftbrücke, FU-Berlin, 17. Juni. *Attentat auf die Freiheit* beginnt seinen Rückblick im Jahr der Staatsgründungen 1949. Die historischen Stationen lauten auch hier Potsdamer Konferenz,

27 HHStAW, Abt. 548, Prüfungsnr. 4552.

28 Ebd., Prüfungsnr. 5529.

29 Ebd., Prüfungsnr. 4701.

Luftbrücke, 17. Juni, über die hinaus der Film mit der NVA-Gründung auf der Militarisierung der DDR insistiert und die Gefahr eines neuen Krieges beschwört. Daneben wird die DDR durch Bilder der unbelebten Sektorengrenze repräsentiert, die *Attentat auf die Freiheit* klischeehafte Aufnahmen vom geschäftigen Leben im Westteil gegenüberstellt. Handelte es sich bei der ›Berlin-Aktion‹ des Bonner Bundespresseamtes im Großen und Ganzen um »eine der erfolgreichsten westdeutschen PR-Kampagnen im Kalten Krieg«, so erwiesen sich die Filme oft als zweischneidiges Schwert.³⁰ »Fast alle Berlin-Filme litten unter ihrem scharf antikommunistischen Duktus, Rundfunk-Bänder oder ›Artikeldienste‹ waren in derselben aggressiven Tonart gestimmt. Und die wirkte – verglichen mit den eher harmlosen optischen Missverständnissen – geradezu verhängnisvoll. Mehrfach klagten die Regionalbeauftragten über ›antisowjetische Holzhammerpropaganda‹.«³¹

In diesem Kontext sind auch die ›1. Mai-Filme‹ zu erwähnen: Einem relativ einfachen aber anschaulichen Konzept folgend stellen diese die 1. Mai-Feiern in Ost- und West-Berlin gegenüber. Dabei handelt es sich um die wenigen Ausnahmen im umfangreichen Korpus von ›Berlin-Filmen‹, die auf einem Vergleich mit direkter Gegenüberstellung basieren und Bilder aus dem Ostteil zeigen. Im Auftrag des Bundesministeriums für gesamtdeutsche Fragen hergestellt, werden die ›1. Mai-Filme‹ im Folgenden im Kontext der BMG-Produktion behandelt.

Rundfahrt durch Ost-Berlin (1960, 28 Min.) von Wela-Film ist die einzige westdeutsche Produktion, die sich ausschließlich dem östlichen Teil der Stadt zuwendet. Der Film ist getragen von antikommunistischen Diskurs und der Kommentar verwendet ostentativ die westdeutsche Sprachregelung zur Bezeichnung der »so genannten DDR« und »Zonen-Regierung«. Aufhänger ist eine touristische Busrundfahrt, während der die Erinnerungen eines Ehepaares an Plätze und Straßen mit Archivbildern wieder belebt werden. Diesen stellt die Montage die triste Gegenwart mit den nunmehr verwaisten Orten gegenüber und bedient sich ähnlicher visueller Darstellungsstrategien wie *Zwei Städte*. Auch 15 Jahre nach Kriegsende entdeckt die Kamera noch Trümmerfrauen am Werk, deren Aufnahmen mit getragener Musik unterlegt sind. Wenn reges Leben wie auf dem Alexanderplatz herrscht, so wird dieser Eindruck durch dissonante Töne konterkariert und zusätzlich vom Kommentar als Ausnahme relativiert. Die Eindrücke resümiert der Sprecher folgendermaßen: »Ein Stadtteil, der zu uns gehört, aber er wird von anderen Gesetzen regiert als die der Menschenrechte und der Menschenwürde.«

30 Buchwald 1992, S.24.

31 Ebd., S.26.

2.2 DDR-Geschichtsbilder im ›historischen Kompilationsfilm‹

Mitte der Fünfzigerjahre hatte das Gros der Dokumentarfilme beiderseits der innerdeutschen Grenze weniger hehre Themen als Menschenrechte und Menschenwürde zum Gegenstand. Der DEFA-Dokumentarist Andrew Thorndike notierte zum Leipziger Festival 1956 die Feststellung eines westdeutschen Filmkritikers, dass die im Wettbewerb gezeigten Filmen fast durchweg vor den »großen zentralen Zeitereignissen« ausgewichen wären und stattdessen »ein Zuwenden zu Randfragen, ein Hang zur Idylle, Letzteres besonders bei den westdeutschen Filmen« zu beobachten war. Thorndike teilte nicht nur die Beobachtung, sondern fügte hinzu, »dass auch die entscheidenden Mängel in der künstlerischen Bewältigung [...] viel Verwandtes in Ost und West aufweisen: unzureichende ideelle Auseinandersetzung mit dem Gegenstand der Darstellung und, als Folge davon eine unzulängliche Gestaltung des Ideengehalts, schematische Behandlung des Kommentartextes, Degradierung der Musik zu einem funktionslosen Musik-Teppich« und schließlich ein Nebeneinanderhergehen, keine organische Einheit zwischen den drei Komponenten: Bild, Sprache, Musik.«³²

Der Verfasser dieser harschen Kritik hatte gerade selbst einen Film fertig gestellt, der aus der deutsch-deutschen Mittelmäßigkeit hervorstach: In Zusammenarbeit mit Karl-Eduard von Schnitzler hatte das Ehepaar Annelie und Andrew Thorndike mit *Du und mancher Kamerad* (1956) einen Dokumentarfilm geschaffen, dem in ideologischer, politischer und ästhetischer Hinsicht eine Schlüsselrolle im DEFA-Dokumentarfilm zukommt. Der Film setzte Maßstäbe im Umgang mit Geschichte bzw. deren Instrumentalisierung.³³ Er begründete die Tradition des »Archivfilms«³⁴ oder auch »historisch-politischen Kompilationsfilms«³⁵ mit stilbildendem Einfluss auf die DEFA, insbesondere die Arbeiten von Karl Gass und Heynowski & Scheumann. *Du und mancher Kamerad* diente auch europäischen Dokumentaristen als Vorlage, wie z. B. Paul Rotha und Erwin Leiser. Letzterer schuf mit *Den blodiga Tiden* (*Mein Kampf*, 1960, 122 Min.) einen der westeuropäischen Referenzfilme zum Thema Nationalsozialismus mit kompiliertem Filmmaterial aus dem ›Dritten Reich‹ unter Verwendung der von den Thorndikes aufbereiteten Quellen.³⁶

32 »Der Kurzfilm ist beliebter, als man denkt«, in: Sonntag, 18.11.1956, zit. nach: Leipziger DOK 1997, S.120. Vgl. »Als Fliegenfänger verkaufen«, in: Der Spiegel, Nr.38/1954, S.31-33.

33 Vgl. Heimann 1997, 213f.

34 Herlinghaus 1969, S.30, S.53ff. Da »Archivfilm« Andrew Thorndike an die »schaubudenkapitalistische Vergangenheit des Films« erinnerte, schlug Herlinghaus die Bezeichnung »geschichtsphilosophischer Film« vor. Herlinghaus 1982, S.107.

35 Rüllicke-Weiler 1979, S.151ff.

36 Leiser 1996, S.26. Vgl. zur NS-Darstellung im Dokumentarfilm: Roth 1982, S.119ff.

Kompilationsfilme bauen auf bereits existierendem Material – Film, Fotos, schriftliche Dokumente – auf, dessen (Neu-)Ordnung nach dramaturgischen Gesichtspunkten im Prozess der Montage dem Film die intendierte Botschaft verleiht.³⁷ Der Authentizitäts-Effekt ist auf Grund der Aura des ›Vorgefundenen‹, unabhängig vom Autor Entstandenen, besonders groß, womit Geschichte selbstevident zur Anschauung zu kommen scheint. Dem DEFA-Dokumentarismus war die Verwendung von bereits existierendem Material und dessen Kompilation nicht fremd. Durch die enge Verquickung von Wochenschau und Dokumentarfilm stellte dies in den Anfangsjahren eine gängige Praxis dar. Die Aneignung von fremdem Material, vor allem kapitalistischer Provenienz, war mangels eigener Aufnahmen ebenfalls gang und gäbe. Wahrscheinlich war den Autoren von *Du und mancher Kamerad* auch die OMGUS-Produktion *Nürnberg und seine Lehren* (Stuart Schulberg, 1948, 31 Min.) bekannt. In dem Bericht über den Nürnberger Hauptkriegsverbrecher-Prozess wurden kalkuliert nicht-filmische Elemente wie persönliche Notizen, Verträge, maschinenschriftliche Memoranden und Ähnliches gezeigt, um dem Zuschauer direkte Einsicht in die Unterlagen und Teilnahme am Prozess zu suggerieren.³⁸ Auch hatte Andrew Thorndike in *Der Weg nach oben* (1950) und in *Wilhelm Pieck – das Leben unseres Präsidenten* (1952, 76 Min.) bereits Erfahrungen mit der Kompilation gesammelt.³⁹ Neu hingegen ist in *Du und mancher Kamerad* das an den ideologischen Prämissen marxistisch-leninistischen Geschichtsverständnisses orientierte Auswahl- und Ordnungsmuster des Materials.⁴⁰ Daraus resultiert die konsequente Neuinterpretation der Quellen. Diese erfolgt größtenteils mit filmischen Mitteln und nicht mehr allein verbal über den Kommentar, wie dies in den Filmen der amerikanischen Besatzungsbehörde und den eigenen Produktionen bis dahin der Fall war.

2.2.1 *Du und mancher Kamerad* (1956): ›Poststalinistischer block-buster‹

Bisher hatten die DEFA im Besonderen und die DDR-Medien im Allgemeinen es nicht geschafft, parteioffizielle Geschichtsbilder der Bevölkerung ansprechend nahe zu bringen und eigene Leitbilder zu vermitteln.⁴¹ Hinzu kam, dass westdeutsche Dokumentarfilme wie *Beiderseits der Rollbahn* (Günther Jonas/Gert Stegmann, 1952, 102 Min.) und *Bis fünf Minuten nach zwölf* (Richard von Schenk, 1953, 75 Min.) mit historischen Filmaufnahmen ein naives bzw. verharmlosendes Bild des Nationalso-

37 Vgl. Leyda 1967, S.30.

38 Hahn 1997, S.173, 196f. Zu deutschen Kompilationsfilmen vor 1945 vgl. Kreimeier 1993, S.400.

39 Verwunderlich ist, dass die Thorndikes sich nicht auf die sowjetische Tradition beriefen. Vgl. Medwedew, 1964, S.738; romantisch überzeichnet: Leyda 1967, S.26, S.108ff.

40 Zur Kompilation als »kennzeichnendes Stilmittel« des DEFA-Dokumentarismus: Opgenoorth 1984, S.73.

41 Vgl. Heimann 1994, S.165ff.

zialismus und der Wehrmacht transportierten, dem es eine eigene ›antifaschistische‹ Interpretation entgegenzusetzen galt.⁴² Vor dem Hintergrund der Verhandlungen über die Pariser Verträge und dem NATO-Beitritt der Bundesrepublik kam *Du und mancher Kamerad* auch eine gesteigerte tagespolitische Bedeutung zu. Dementsprechend erfolgte die Entwicklung des Projekts in enger Abstimmung mit den politischen Instanzen.

Bereits 1954 erteilte der Leiter der Hauptverwaltung Film, Anton Ackermann, der DEFA den Auftrag, einen abendfüllenden Dokumentarfilm zu erarbeiten, für den »Andrew Thorndike jede erforderliche Unterstützung zu erweisen« war.⁴³ Die Entstehungsgeschichte des mit rund 900.000 DM bisher aufwändigsten DEFA-Dokumentarfilms liest sich auch heute noch wie ein Projekt der Superlative und lässt dessen Stellenwert erkennen⁴⁴: Mit Unterstützung von sechs wissenschaftlichen Instituten und dem Museum für Deutsche Geschichte arbeiteten die Autoren mit einem 40-köpfigen Team knapp zwei Jahre an *Krieg oder Frieden*, so der Arbeitstitel. – Der definitive Titel ist einem Reim entlehnt, den der Film im Kontext des Ersten Weltkrieges zitiert: »Heute noch auf stolzen Rossen, morgen durch die Brust geschossen, Du und mancher Kamerad.« – Im Laufe der Recherchen wurden über eineinhalb Millionen Meter Film gesichtet, von denen letztendlich knapp 3.000 Meter ausgewählt wurden. Über die Materialmengen verfügten die Autoren, nachdem die UdSSR Ende April 1954 umfangreiche Bestände von beschlagnahmten Filmen aus dem ›Dritten Reich‹ zurückgegeben hatten und auch der vom sowjetischen Sovexport-Verleih verwaltete Filmfundus von der DDR übernommen worden war. Hinzu kam abgeklammertes Filmmaterial aus den Archiven von Warschau, Moskau, Prag, London, Rom und Paris.⁴⁵

Du und mancher Kamerad entwirft einen großen Geschichtsbogen vom Kaiserreich über die Weimarer Republik und die NS-Diktatur, in deren Folge die DDR als Ergebnis einer historisch-gesetzmäßigen Entwicklung steht. Es handelt sich um die erste Dokumentarfilmproduktion, »die das Geschichtsverständnis aus der Sicht der SED nicht deklamatorisch, sondern in einer ausgefeilten Bild-Text-Argumentation zu visualisieren versucht.«⁴⁶ Die Verantwortlichen und ihr Team wurden dafür 1957 mit dem Nationalpreis II. Klasse belohnt. Rückblickend bescheinigte die DDR-Kritik dem Film, »zu den größten DEFA-Erfolgen innerhalb und außerhalb der Grenzen

42 Vgl. Heimann 2000 a, S.43.

43 Ackermann an Studiodirektor Klein, 29.3.1954, BA DR 1 MfK-HV Film: 4200.

44 Kalkulation vom 27.5.1955, BA RA 118 Vorl. Sign. Bü 695/Nr.34/9.

45 Heimann 1997, S.191f. In ihrer Beschreibung der Recherchearbeiten nennen die Thorndikes 6 Millionen Meter dokumentarischen Materials, das unsortiert in den DDR-Archiven vorlag. Nach einer Grobsichtung blieben 1,5 Millionen Meter »publizistisch wertvolles Material übrig«. Auf dieser Aussage resultieren unterschiedliche Angaben in der Literatur. Thorndike 1957, S.148.

46 Heimann 1997, S.187.

Bild 5: Das Filmplakat entwarf der ›Altmeister‹ satirischer Fotomontage John Heartfield.

Abbildungsnachweis: BA-FA



unserer Republik« zu zählen.⁴⁷ Westliche Kritiker waren und sind in ihrem Urteil zwiespältig. So konnte der DEFA-Spezialist Heinz Kersten nicht umhin, einen »streckenweise sehr eindrucksvolle[n] Film« zu konstatieren, auch wenn er ein »bewusst tendenziös verzerrtes Geschichtsbild« vermittele.⁴⁸ Thomas Heimann bescheinigte dem Film einerseits »stalinistisches Geschichtsverständnis«, »platte Kapitalismuskritik« in der Auseinandersetzung mit dem Holocaust und die Reproduktion von »Stereotypen des Kalten Krieges«, aber auch über weite Strecken »aufrüttelnde und erschreckende authentische Filmdokumente« zu zeigen.⁴⁹

47 »Die revolutionäre Veränderung der Welt war sein großes Thema«, in: ND, 30.8.1984.

48 Kersten 1963, Bd.I, S.180.

49 Heimann 1997, S.200.

In der DDR sahen den Film in einem halben Jahr vier Millionen Zuschauer. Das war auch der Tatsache zu verdanken, dass *Du und mancher Kamerad* als ›Schwerpunkt-film‹ im Zentrum einer breit angelegten Kampagne stand, die ihn mit organisierten Besuchen der Schulen und Betriebe zum ›poststalinistischen block-buster‹ machte.⁵⁰ Auch international erregte *Du und mancher Kamerad* Aufmerksamkeit: Unter dem Verleihtitel *The German Story* – in der Sowjetunion kam er unter *Das darf sich nicht wiederholen* in die Kinos – wurde der Film in über 50 Ländern gezeigt und in acht Sprachen übersetzt.⁵¹ Im DDR-Fernsehen lief *Du und mancher Kamerad* bis 1960 mindestens einmal jährlich⁵²; in der Bundesrepublik blieb er als ›Sperrfilm‹ von Leinwand und Bildschirm verbannt. Als die SPD eine bearbeitete Fassung des Films zur Vorbereitung der Bundestagswahlen 1957 einsetzen wollte, lehnte der für die Überprüfung von Filmen aus den Staaten des Ostblocks zuständige Interministerielle Ausschuss die Einfuhr ab.⁵³ Im Kontext einer zunehmenden Sensibilisierung des Publikums für die Geschichte des Nationalsozialismus, die sich im Fernsehen mit der Stabilisierung der Bundesrepublik Ende der Fünfziger-/Anfang der Sechzigerjahre abzeichnete⁵⁴, wurde die Zensur gerade dieses Films in der Presse bemerkt und unter gegensätzlichen Vorzeichen bemängelt: Sei es, weil »es gleichwertige westliche Filme zu diesem Thema nicht« gebe, und die brisanten Informationen nur »für politisch Zuverlässige« wären⁵⁵; sei es, weil so die Möglichkeit versagt blieb, »das ›andere Deutschland‹ in seiner ganzen Andersartigkeit zu durchschauen«, denn »trotz all dieser Ungereimtheiten« könne man »das ›volksrepublikanische‹ Geschichtsbild nicht mit einer Handbewegung abtun; es ist bitter ernst gemeint.«⁵⁶

Dass es ›bitter ernst‹ gemeint war, verdeutlicht das Pathos, mit dem *Du und mancher Kamerad* seine Vision des 20. Jahrhunderts vermittelt. »Blick dich um, Mensch! das sagt oder besser schreit dieser bittere, ehrliche Film. [...] Auf der Leinwand sind nur Dokumente zu sehen. Vor dir stehen Tatsachen.«⁵⁷ Solche Reaktionen intendiert die kompulatorische Methode von *Du und mancher Kamerad*. So kündigt bereits ein Schrifttitel im Vorspann an: »Ein Tatsachenbericht« und verspricht: »Jede Aufnahme ist ein historisch nachprüfbares Dokument«. Dabei enthält der Film

50 Auflistung der Maßnahmen in: BA DY 30/IV 2/2.026/87, pag. 18.

51 Mückenberger 2000, S.47.

52 Heimann 1997, S.187.

53 Der Interministerielle Ausschuss wurde auf Betreiben des BI im Januar 1953 ins Leben gerufen und setzte sich aus wechselnden Vertretern verschiedener Ministerien zusammen. Die dürftige Rechtsgrundlage dieser Zensurinstanz waren zunächst devisenrechtliche Bestimmungen. Vgl. Buchloh 2002, S.218ff.

54 Vgl. Classen 1999, S.154ff.

55 Gerda Zorn: »Nur für politisch Zuverlässige«, in: Die Andere Zeitung (Hamburg), 22.2.1962, Filmmappe BA-FA *Du und mancher Kamerad* 3242.

56 Albert Wucher: »DEFA zeigt: ›Deutsche Geschichte‹«, in: SZ, 9.12.1960.

57 Medwedew 1964, S.734.

zahlreiche nachinszenierte Szenen, von denen das Progress-Presseheft immerhin drei erwähnt. Im Bemühen, ein durchgängiges Geschichtspanorama zu entwerfen, hatten die Autoren wesentlich mehr nachgestellt sowie Ausschnitte aus den Spielfilmen *All Quiet On The Western Front* (*Im Westen nichts Neues*, Lewis Milston, 1930) und *Jeux interdits* (*Verbotene Spiele*, René Clément, 1952) verwendet, ohne dass diese kenntlich gemacht wurden.⁵⁸ Die Herkunft der Bilder wird nur thematisiert, wenn sie wie z. B. der NS-Film aus dem Warschauer Getto bisher nicht Gezeigtes beinhalten und damit den ›Sensationswert‹ steigern. Steht das Nachstellen von Szenen per se nicht der dokumentarischen Methode im Weg⁵⁹, so ist dem Thorndike-Film vor allem jenes vorzuwerfen, was aus politischem Kalkül weggelassen wurde. Als gravierendstes Beispiel eines solchermaßen bewusst einseitig verzerrten Geschichtsbildes sei nur der Hitler-Stalin-Pakt genannt, der, wie der Name Stalin überhaupt, im Film mit keinem Wort erwähnt wird.



Du und mancher Kamerad baut auf der Grundthese auf, dass beide Weltkriege von Interessengruppen der Wirtschaft verursacht wurden. Um neue Absatzmärkte zu erobern, bediente sich das ›Finanz- und Monopolkapital‹ der politisch und militärisch Verantwortlichen als Marionetten, was der Film durch einen Rückblick über 50 Jahre deutsche Geschichte zu belegen versucht.

Struktur:

Vorspann: Weltkugel	(00:00-01:24)
1) Kaiserreich und Erster Weltkrieg	(01:25-31:05)
2) Weimarer Republik und Zweiter Weltkrieg	(31:06-88:28)
3) DDR – BRD: Frieden – Reaktion	(88:29-98:21)
– Abschnitt 1: DDR-Idylle	(88:29-92:38)
– Abschnitt 2: BRD-Militarismus	(92:39-95:57)
– Abschnitt 3: DDR-Verteidigungsbereitschaft	(95:58-98:21)

Angaben nach einer VHS-Ansichtskassette ohne TC von Progress

58 Heimann 1997, S.197f. Vgl. Klaue/Lichtenstein 1965, S.150f.

59 Vgl. Hattendorf 1995, darin vor allem die Kapitel zu Marcel Ophuls.

»Dass die DDR der deutsche Staat war, der die Lehren aus der Geschichte gezogen hatte und die nationale Zukunft Deutschlands verkörperte – dafür wollten die Thordikes den historischen Beweis erbringen.«⁶⁰ Die folgende Analyse konzentriert sich auf den Aspekt, wie die Vergangenheit zur Legitimation der Gegenwart herangezogen wird. Von daher liegt der Fokus auf dem dritten, kürzesten Segment des Films, das die beiden deutschen Staaten antagonistisch gegenüberstellt. Die Darstellung der Bundesrepublik ist eingeklammert in das DDR-Selbstbild: Der erste Abschnitt des dritten Teils stellt die DDR unter einem idyllischen Blickwinkel als ›Friedensstaat‹ dar, dem im zweiten Abschnitt die rückwärts gewandt-militarisierte Bundesrepublik gegenübersteht und somit DDR-Betriebskampfgruppen und den Aufbau einer eigenen Armee im dritten Abschnitt rechtfertigt.

Die DDR: Gelehrige Schülerin der Geschichte

Die Darstellung des Übergangs vom Zusammenbruch 1945 zur DDR erfolgt über ein ostdeutsches Schulbuch. Bei dieser Szene handelt es sich um eine Parallele zu einer im ersten Teil präsentierten Schulfibel aus dem Kaiserreich, die das Alphabet mit kriegerischem Vokabular erklärt. Im Kontrast dazu steht der friedfertige Text der DDR-Fibel. Bereits der erste daraus zitierte Satz transportiert den gesamtdeutschen Vertretungsanspruch der DDR: »Deutschland ist unser Vaterland. Alle arbeiten, damit es ein schönes Land wird.« Das Vorlesen durch eine Kinderstimme verstärkt die emotionalisierende Wirkung und transportiert gleichzeitig den Anspruch, im Namen kommender Generationen zu sprechen.

Die Übereinstimmung von Theorie und Praxis belegt der Film mit der Überblendung von einer gezeichneten idealisierten Flusslandschaft im Schulbuch auf Bilder einer ›realen‹ ähnlich harmonischen Landschaft. Die anschließende Sequenz folgt der Darstellungsstrategie, landschaftliche Schönheit als konsensuellen Faktor einzusetzen: Aus einem Zug gefilmt ziehen beschauliche Dörfer und romantische Städtchen am Zuschauer vorbei. Die malerischen Bilder werden von nicht minder ästhetisiert in Szene gesetzten Industrieanlagen abgelöst, um in einer Fabrikhalle anzukommen. Während *Die Sieben vom Rhein* in der Elb-Sequenz eine ostdeutsche Landschaft diskursiv zur gesamtdeutschen überformt, findet in *Du und mancher Kamerad* eine gegensätzliche Bewegung statt: Unspezifische romantische Landschaftsbilder münden in der Aufnahme vom Eingang des Ernst-Thälmann-Schachts, dessen deutlich zu lesender Name die harmonische Konstruktion eindeutig unter DDR-Vorzeichen stellt. Durch die Kombination von Natur- und Industrieromantik auf visueller Ebene signalisiert der Film die Verbindung von Geborgenheit und Zukunft vor dem Hintergrund historischer Erfahrung. Der Kommentar bereitet pathetisch die Abgrenzung zur Bundesrepublik vor, indem er die Leitthese des Films formuliert: »Die

60 Herlinghaus 1969, S.29.

Zukunft fragt: Sind aus zwiefacher Irrung Lehren gezogen? Sie sind's, in einem Teil Deutschlands. Den zwei Mal Schuldigen ist hier die Macht genommen. Hier wird nie mehr ein Raubkrieg vorbereitet und gelehrt.« Den visuellen Beleg dafür führt der Film mit der ›Hände-Symbolik‹: Auf Großaufnahmen von Arbeiterhänden in der Fabrik folgt der SED-Vereinigungshändedruck von Grothwohl und Pieck im Jahr 1946, weihetvoll kommentiert mit »die goldenen Hände unseres Volkes«. ⁶¹



Bilder von jubelnden Menschen in Zivil, die ungeordnet an Wilhelm Pieck vorbeilaufen, bieten einen schroffen Kontrast zu dem, was der Kommentar als »Bilder aus westdeutschen Städten« im zweiten Abschnitt präsentiert: Schützenvereine, Soldatenvereinigungen und die von ›Nazi-Generälen‹ geführte Bundeswehr. Danach blendet der Film wieder auf die DDR zurück: Durchs Bild marschieren nun mit Gewehren ausgerüstete Betriebskampfgruppen im Gleichschritt. Bei deren Darstellung wechseln Halbtotale der marschierenden Formation mit halbnahen Einstellungen einzelner, entschlossen blickender Arbeiter, was Zustimmung des Einzelnen signalisiert. Darüber hinaus wird so durch Kameraarbeit und Montage der Widerspruch zwischen stalinistischem Politikverständnis einer uniformen Masse und dem ans individuelle Gewissen appellierenden Diskurs filmästhetisch auflöst. ⁶² Neben der aktuellen Bedrohung durch westdeutschen Revanchismus dient die historische Erfahrung als Rechtfertigung ostdeutscher Wehrbereitschaft. Die von der Arbeiterklasse erlittene Geschichte vergegenwärtigt *Du und mancher Kamerad* mittels der Montage: Im Wechselspiel ›Heute – Früher‹ sind zwischen Bilder der Betriebskampfgruppen Szenen aus den ersten beiden Filmteilen geschnitten. Diese zeigen blutig unterdrückte Streiks und Arbeiterproteste sowie die Niederschlagung der Novemberrevolution. »Und weil sie es nicht vergessen haben, schaffen sie eine Volksarmee und lassen sie schwören auf ihren Staat. Den Staat der Arbeiter und Bauern.« ⁶³ So vollzieht der Kommentar den rhetorischen Drahtseilakt, die Barbarei

61 Zum Symbol der verschlungenen Hände vgl. Glaebner 1996, S.29f.

62 Vgl. Opgenoorth 1984, S.102.

63 Am 18. Januar 1956 wurde das ›Gesetz über die Schaffung der Nationalen Volksarmee und des Ministeriums für Nationale Verteidigung‹ verabschiedet. Bis 1962 war die NVA eine Freiwilligenarmee, so dass der Propaganda nicht nur für die allgemeine Akzeptanz in der Bevölkerung, sondern auch für die Rekrutierung eine wichtige Bedeutung zukam.

zweier Weltkriege anzuklagen und vor diesem Hintergrund die Verteidigung der ersten NVA-Soldaten in der DDR zu legitimieren.

Die BRD: »Und wieder nichts hinzugelernt«

Ähnlich dem dialektischen Verfahren, in dem die Bundesrepublik als bellizistische Antithese zur friedlichen DDR dient, woraus die friedenssichernde NVA synthetisiert wird, unterliegt die Darstellung der Bundesrepublik einer auf Verschärfung kalkulierten Dramaturgie. Beginnend mit Schützen- und Traditionsvereinen wird über Soldatenverbände bis hin zur Bundeswehr die Bedrohung zugespitzt und der Beweis geführt, dass revanchistisch-kriegerischer Geist sowohl die Zivilbevölkerung als auch staatliche Institutionen beherrscht.



Die mit dissonanter Musik unterlegte Sequenz über die Bundesrepublik leitet Bilder von einem Schützenverein ein, dessen uniformierte Mitglieder in Reih und Glied stehen und auf Befehl das Gewehr schultern. Es folgt eine Reihe weiterer Aufnahmen ähnlicher Vereine, deren militaristischer Charakter mit ihren Waffen und Uniformen im Mittelpunkt steht. Daneben ist die Bildauswahl deutlich an der Strategie orientiert, das Dargestellte durch möglichst unvorteilhafte Posen der Abgebildeten lächerlich zu machen: Vornehmlich alte, dicke oder besonders martialisch erscheinende Vertreter der Schützen- und Traditionsvereine sind ins Bild gerückt.⁶⁴ Unter der rhetorischen Frage: »Und wieder nichts hinzu gelernt«, »blättert« der Film ähnlich wie in einem Buch zurück und zeigt unter der lakonischen Verkündung der Jahreszahlen 1912, 1929, 1936, 1956 jeweils eine Szene mit marschierenden Uniformierten, die bereits in den ersten beiden Teilen des Films präsentiert wurden. Den Schützenver-

64 In den Fünfzigerjahren gab es über 1.200 militärische Traditionsverbände in der Bundesrepublik. Kritisch setzten sich damit z. B. die westdeutschen TV-Reportagen *Die schönsten Jahre meines Lebens* (Matthias Walden/Peter Schultze, 1960, [Schultze 1995, S.78ff.]) und *Schützenfest in Bahnhofsnahe* (Dieter Ertel, 1961 [Hoffmann 1996, S.191ff.]) auseinander.

einen folgen Soldatenverbände und ein Treffen von ›Ehemaligen‹, auf dem die Reichskriegsflagge dominiert. Weder die Orte noch die Veranstaltung oder die Organisatoren werden benannt. Lediglich ein Redner wird vorgestellt: Kesselring⁶⁵, der laut Kommentar »auf allen Kriegsverbrecherlisten der Welt« steht und »zum dritten Mal bereit« ist. Nach der Szene, die ihn als Vortragenden in Zivil in der bundesdeutschen Gegenwart situiert, präsentiert der Film ein Foto-Dokument, das Hitler im Gespräch mit drei Militärs zeigt, von denen einer – durch einen eingeblendeten Pfeil hervorgehoben – Kesselring ist. In der folgenden Einstellung ist der »Soldat bis zum letzten Tag«, so der Titel von Kesselrings Memoiren (1953), wieder in der Gegenwart der Fünfzigerjahre zu sehen, in der er lächelnd Hände schüttelt.

Einem ähnlichen Repräsentationsmuster folgt die Darstellung der ehemaligen Wehrmachtsoffiziere Erich von Manstein, Hasso von Manteuffel, Reinhard Gehlen, Adolf Heusinger und Hans Speidel. Zur Nennung des Nachnamens fügt der Kommentar jeweils »ist wieder da« hinzu und verleiht der Aufzählung ironisch den Unterton einer anklagenden Litanei. Alte Wochenschau-Aufnahmen oder Zeichnungen zeigen die Betroffenen in Wehrmachts-Uniform und bevorzugt im Gespräch mit Hitler, wobei auch hier die Einblendung von Pfeilen für eindeutige Zuordnung sorgt wie bei Heusinger, der laut Kommentar »in Hitlers Hauptquartier die Überfälle auf Europas Länder vorbereitete« und Speidel, »der die Taktik der verbrannten Erde ausarbeitete«. /Schnitt/ Die folgende Szene zeigt sie als Bundeswehrgeneräle zusammen mit Adenauer im Standbild erneut mit Pfeilen hervorgehoben, bevor das Filmdokument abläuft und sie Soldaten der Bundeswehr abschreiten.



Speidel mit Hitler



Speidel und Heusinger mit Adenauer.

65 Albert Kesselring (1885-1960) war seit 1940 Generalfeldmarschall der Wehrmacht. 1947 verurteilte ihn ein britisches Gericht wegen der ihm zur Last gelegten Erschießung italienischer Geiseln zum Tode. Zu lebenslanger Haft begnadigt wurde er im Oktober 1952 von den Briten aus dem Gefängnis entlassen.

Die empörte Frage, wie die personelle Kontinuität möglich sei, beantwortet *Du und mancher Kamerad* mit dem Deutungsmuster der beiden Weltkriege: »Weil immer noch ein einziges Buch genügt, die Namen der Mächtigen zu nennen«, nämlich das Adressbuch: *Leitende Männer der Wirtschaft 1955*. Beim Aufschlagen des Buchs stößt der Zuschauer auf die Namen bekannter Industrieller. Der Film verleiht ihnen ein Gesicht, indem über den Buchtext im Split Screen-Verfahren ihr Porträt eingeblendet wird. Am Anfang steht Alfried Krupp von Bohlen und Halbach.⁶⁶ /Schnitt/ Ein Foto, auf dem er Göring die Hand schüttelt, zeigt seine Verstrickung in das NS-System. Dass Krupp den Profit daraus in die Bundesrepublik hinüber gerettet hat, zeigt im Anschluss lakonisch ein Schriftbild über das Kruppsche Vermögen: »1900: 187 Millionen, 1956: 2.500 Millionen«. Die Anklage gegen Friedrich Flick⁶⁷ wird mit einem bereits im Kontext der Deportationen gezeigten Dokument geführt. Es handelt sich um eine Aktennotiz, die den Profit, den sein Unternehmen aus den Zwangsarbeitern im Zweiten Weltkrieg gezogen hat, belegen soll. Während im zweiten Teil des Films das »Originaldokument« im Bild zu sehen ist, wird jetzt ein Zitat daraus über Aufnahmen von Deportationen eingeblendet. In Form von Schreibmaschinen-Schrift erscheint der Text: »Notiz für Herrn Flick. Es ist vorgesehen, pro Woche 105 Eisenbahnzüge mit je 1.000 Arbeitern aus den Ostgebieten nach dem Reich abzufertigen.« Der Kommentar insistiert: »Jener Flick, für den die Notiz bemerkte: Pro Woche 105 Züge mit je 1.000 Menschen preiswert zu kaufen«. Die Verdoppelung von Bild und Textaussage verstärkt die Wirkung, wobei gleichzeitig die erkennbare sarkastische Verformung des Zitates die moralische Entrüstung transportiert.

Der Abschnitt über die Zustände in Westdeutschland endet mit einer Trickeinstellung, die Archivaufnahmen vom wilhelminischen Kaiserlichen Presseball mit der sich drehenden Weltkugel verbindet. Durch Kombinationsaufnahme tanzen in der oberen Bildhälfte die Vertreter des »Monopolkapitals« auf der Weltkugel, die die untere Bildhälfte einnimmt. Die Traditionslinie von der Bundesrepublik über die NS-Diktatur zurück zum Kaiserreich ist gezogen.⁶⁸

66 Alfried Krupp von Bohlen und Halbach (1907-1967) übernahm 1943 als alleiniger Inhaber den Krupp-Konzern. 1948 wurde er vor dem USA-Militärgerichtshof in Nürnberg wegen »Plünderung und Sklavenarbeit« zu 12 Jahren Gefängnis verurteilt und sein gesamtes Vermögen eingezogen. Nach der Revision des Urteils und seiner Entlassung 1951 übernahm er 1953 wieder die Leitung der Verarbeitungsbetriebe. Vgl. Braunbuch 1965, S.39f.

67 Friedrich Flick (1883-1972) baute nach der Weltwirtschaftskrise die Mitteldeutschen Stahlwerke auf und erlangte während der NS-Herrschaft die Kontrolle über die Montanindustrie in den besetzten europäischen Ländern. 1947 wurde er in Nürnberg zu sieben Jahren Gefängnis verurteilt und 1950 vorzeitig entlassen. Vgl. Braunbuch 1965, S.38, 51f.

68 »Die Analogien waren unwiderlegbar.« Rüllicke-Weiler 1979, S.152.

(De-)Legitimation auf der Zeitachse

Die Anordnung des kompilierten Materials auf der Zeitachse spielt eine tragende Rolle, was besonders deutlich wird, wenn die lineare Darstellung durchbrochen wird und Rückblicke die historische Erfahrung vergegenwärtigen. Für die DDR erfolgt dies kontrastiv, indem die Montage zwischen Betriebskampfgruppen und Unterdrückung der Arbeiter alternierend hin und her blendet – die Lage hat sich radikal geändert. Für die Bundesrepublik herrscht eine kontinuierliche Darstellung von 1912 bis 1956 – es ist alles beim Alten geblieben. Die ›Geschichte‹ erfüllt dabei eine doppelte Funktion: Zum einen durch Traditionsbildung anhand des kommunistischen Widerstands das DDR-Selbstbild historisch zu legitimieren, und zum anderen durch Aufzeigen personeller Kontinuität die Bundesrepublik strukturell zu delegitimieren. Dafür wird ein klares Feindbild geschaffen: Monopolkapitalisten und deren Werkzeuge, die in der Traditionslinie Kaiserreich – ›Drittes Reich‹ – Bundesrepublik bzw. Wilhelm II. – Hitler – Adenauer stehen. Der einzige Name, der sich von Anfang des Films bis zum Ende durchzieht, lautet Krupp. Dass der in der Familien-Genealogie nicht bewanderte Zuschauer die verschiedenen Familienmitglieder von Friedrich Alfred bis Alfred kaum auseinander halten kann, verstärkt den Eindruck von Kontinuität, zeitloser Präsenz und Dominanz. Diese Konstante auf der Zeitachse unterstützt die These des Films, dass das ›Monopolkapital‹ die Politik bestimmt und sich der Politiker zur Durchsetzung seines Expansionsdranges bedient.

Du und mancher Kamerad ist ein anschauliches Beispiel für die Konstruktion von Geschichte aus der »Jetztzeit« mit ihren Interessen.⁶⁹ Vor allem die personenzentrierte Darstellung folgt den Bedürfnissen instrumentalisierter Ex-post-Geschichtsbetrachtung: Die Auswahl der meisten präsentierten Persönlichkeiten richtet sich nach ihrer Funktion in der Bundesrepublik. Ansonsten wäre kaum Adenauer im Gefolge von Krupp, Thyssen, Duisberg und Pferdmeiges im Kontext der Weimarer Republik genannt worden. Damit wird eine ›Kontaktschuld‹ konstruiert, indem der NS-Gegner Adenauer zusammen mit Industriellen, die Hitler unterstützt haben, angeführt wird. Der Kommentar: »Adenauer, nur ein Oberbürgermeister?« lässt Raum für Spekulation und Verleumdung.⁷⁰ »Das Führercorps, die alten Offiziere von Mackensen bis Gehlen, von Kesselring bis Heusinger und Speidel«, wie sie der Kommentar bezeichnet, verdanken ihre Nennung im Kontext der Weimarer Republik ebenfalls ihrer späteren Rolle in der Bundesrepublik. Das fällt umso mehr auf, da außer Hindenburg keine weiteren Militärs genannt werden. Damit zeichnet sich im Film der selektive, auf die Legitimationspolitik reduzierte Antifaschismus der SED-

69 Benjamin 1977, S.258.

70 Die Attacken der DDR gegen Adenauer stützten sich u.a. auf seine 16 Aufsichtsratsposten, die er bis 1933 wahrnahm. Als weiteres propagandistisches Mittel dienten die verwandtschaftlichen Beziehungen des Bundeskanzlers durch seine zweite Ehefrau Gussie Zinsser, zu denen der US-Kommissar John McCloy zählte. Vgl. Holzweißig 1996, S.84ff.

Führung ab, der die Kampagnenpolitik gegen westdeutsche Politiker und Militärs Ende der Fünfzigerjahre bestimmte. Als »Nazi« wurde nur angegriffen, »wer als Feind der Verhältnisse in der DDR erkannt worden ist. Die Praxis zeigte, dass ehemalige Anhänger des Nationalsozialismus in beiden deutschen Staaten, sobald sie sich ruhig verhielten bzw. für die ostdeutsche Politik eintraten, von der SED-Kritik unbehelligt blieben bzw. – traten sie für den ›nationalen‹ Kurs Ostberlins ein – unterstützt wurden.«⁷¹

Du und mancher Kamerad bezieht seine Wirkung aus den als ›historische Dokumente‹ präsentierten Bildern und deren formal geschickter, künstlerischer Integration in den Film unter die Prämissen des DDR-Herrschaftsdiskurses. Der zugeschriebene Status des Vorgefundenen soll den Bildern die Autorität des Faktischen verleihen. Damit begründen die Filmemacher ihren moralischen Kampf, den sie in bewusster Nutzung der medialen Mittel führen, wie z. B. das Kenntlichmachen der Gegner mittels Pfeilen in der Standkopierung, wodurch die Betroffenen visuell aus der Anonymität gerissen und symbolisch aufgespießt werden. Seine zentrale Bedeutung erlangt *Du und mancher Kamerad* in der Entwicklung einer auf Archivmaterial aufbauenden dokumentarfilmischen Methode, die in der Auseinandersetzung mit der eigenen Geschichte und dem ›Adenauer-Staat‹ wirksam operationalisierbar war. Die Archivbilder lieferten der Propaganda in der Auseinandersetzung mit der Bundesrepublik neue Nahrung: *Du und mancher Kamerad* war der Prolog zu einer *Archive sagen aus* betitelten Reihe von DEFA-Dokumentarfilmen, die sich gemäß dem Motto: ›Und der ist auch wieder da‹ »Adenauers braunen Socken« widmete.⁷²

Eine Reduzierung auf den propagandistischen Aspekt würde dem gerade auf Grund seines humanistischen Pathos' facettenreichen Film nicht gerecht werden. Mit der Frage nach individueller Verantwortung, die nicht wie in *Berliner Katholikentag 1952* eine moralisch-metaphysische Antwort erhält, sondern die Soldaten als Täter und Opfer zugleich sieht, rührte der Film an ein Tabu in der DDR. So provozierte bereits der Titel Streit im Politbüro. »Denn bis dahin hatte gegolten: Deutsche Soldaten gleich faschistische Verbrecher.«⁷³ Im Sinne der Autoren entschied dann Wilhelm Pieck. Der Hinweis auf die Verantwortung von Wirtschaft und bürgerlich-nationalen Kreisen an Rüstung und Krieg sowie der Machterlangung Hitlers legt den Finger auf Wunden, welche die westdeutsche Geschichtsforschung in den Fünfzigerjahren ausblendete.⁷⁴ »Vergangenheitsbewältigung in einem konstruktiven Sinn«⁷⁵

71 Lemke 1995, S.79.

72 Wolfgang Zank: »Adenauers braune Socken«, in: Die ZEIT, Nr.40/1998.

73 Schnitzler 1992, S.70.

74 Erst mit der Fischer-Kontroverse (1961-65) über die Schuld Deutschlands am Ersten Weltkrieg und die Interessenkontinuität konservativer Gesellschaftsschichten wurde das nationalapologetische Geschichtsbild der Bundesrepublik einer Revision unterzogen. Vgl. Jäger 1984.

75 Opgenoorth 1984, S.114.

stellt *Du und mancher Kamerad* allerdings erst vor dem Hintergrund seiner eigenen, ambivalenten Geschichte als historisches Dokument dar.

2.3 BMG-Produktionen: Zustandsschilderung aus einer militarisierten ›Zone‹

Die erste Hälfte der Fünfzigerjahre war geprägt von der Auseinandersetzung über einen westdeutschen ›Verteidigungsbeitrag‹ oder, wie die Gegner es nannten, die ›Remilitarisierung‹. Das halb-militärische Potenzial der DDR diente den Wehrbeitrags-Befürwortern mehr als innenpolitisches Argument, als dass es eine reale Bedrohung dargestellt hätte. 1950 wurde die Zahl der bewaffneten Volkspolizisten auf 50.-60.000 geschätzt.⁷⁶ Während die DDR den Aufbau einer Armee verdeckt vornahm, was ebenso wenig wie die Aufstellung der Nationalen Volksarmee (NVA) zum Gegenstand öffentlicher Diskussion wurde, war die Schaffung einer Armee in der Bundesrepublik von heftigen Auseinandersetzungen begleitet. Laut einer EMNID-Umfrage von 1952 sprachen sich drei Viertel der Bundesbürger gegen deutsche Soldaten aus. Zahlreiche Gegner der deutschen Wiederbewaffnung waren noch Mitte der Fünfzigerjahre entschiedene Verfechter der Einheit Deutschlands.⁷⁷ Davon zeugen nicht zuletzt zahlreiche *Augenzeugen*-Sujets und DEFA-Dokumentarfilme, die Demonstrationen und Proteste in der Bundesrepublik gegen die Pläne der Adenauer-Regierung zeigen. Kritische Töne zu diesem Thema waren in der DDR tabu, undenkbar etwa ein Dokumentarfilm wie Heinz Hubers *Die deutsche Bundeswehr* (1956, 90 Min.), in dem der SDR-Autor vor dem Hintergrund der historischen Erfahrung mit dem deutschen Militarismus kritisch-ironisch das westdeutsche Pendant zur NVA hinterfragt.⁷⁸

Während die Bundeswehr erst aufgebaut werden musste, wobei die Pläne von 500.000 Soldaten in drei Jahren sich als unrealistisch erwiesen, wandelte die DDR die Kasernierte Volkspolizei (KVP) zügig in reguläre Armeeeinheiten um. Von nun an lieferte auch die DDR mit martialischen Militärparaden Selbstbilder, die im Westen als bedrohliche Feindbilder wahrgenommen wurden. Auf diese Motive konzentrierten sich die vom Ministerium für gesamtdeutsche Fragen (BMG) ab Mitte der Fünfzigerjahre in Auftrag gegebenen Dokumentarfilme über die DDR. Rechtfertigt *Du und mancher Kamerad* den Aufbau der NVA unter Aneignung der Zeitgeschichte in einer ›großen Erzählung‹, beschränken sich die BMG-Produktionen, die sich mit dem Komplex Militarisierung beschäftigen, auf die aktuelle Situation.

76 Kleßmann 1991, S.230. Vgl. Torsten Diedrich/Rüdiger Wenzke: Die getarnte Armee. Berlin 2001.

77 Klönne 1992.

78 Der Bericht wurde in der SFB-Reihe *Im Blickpunkt: Zeitgeschehen genauer betrachtet* zum Amtsantritt des neuen Verteidigungsministers Franz-Josef Strauß ausgestrahlt (16.10.56) und provozierte heftige Reaktionen. Vgl. Zimmermann 1994, S.240f.; Hoffmann 1996, S.180ff.

2.3.1 *Bilder aus der Sowjetzone 1955/56*: Ruinen und endlose Umzüge

Bilder aus der Sowjetzone 1955/56 (1956, 33 Min.) baut auf dem gleichen Prinzip wie *Sowjetzone ohne Zensur* (1954) auf: Schmalfilm-Amateuraufnahmen sollen den Westdeutschen zeigen, wie es hinter dem ›Eisernen Vorhang‹ wirklich aussieht – und was ihnen erspart bleibt. Inwieweit die Bilder mit versteckter Kamera gedreht wurden, thematisiert der Film nicht. Dass heimlich gefilmt wurde, ist auf Grund einer Reihe von für die DDR unvorteilhaften Aufnahmen und Bildern von der Grenze anzunehmen. Ästhetisch, rhetorisch und inhaltlich folgt der Film den etablierten Kalten-Kriegs-Mustern und zeichnet die DDR als Land der Ruinen, des Mangels, des Militarismus und omnipräsenter Propaganda in der Tradition von *Zwei Städte*. Ähnlich wie in der amerikanischen Produktion scheinen die Aufnahmen bevorzugt bei Regen oder Schnee gemacht worden zu sein, zumindest sind die Bilder aus der ›Sowjetzone‹ durchgängig in ein tristes Grau getaucht. Was das Problem beliebiger, erst durch den Kommentar gedeuteter Bilder betrifft, steht *Bilder aus der Sowjetzone 1955/56* DEFA-Filmen wie *Der Weg nach oben* (1950) in nicht viel nach. Beispielsweise zeigt die westdeutsche Produktion mehrfach alte Frauen beim Arbeiten auf der Straße, was der Kommentar empört geißelt: »Rentner und Rentnerin als Straßenfeger!«. Dabei kehren die alten Menschen nicht, sondern schaufeln. Diese Spitzfindigkeit mag belanglos scheinen, aber sie verweist beispielhaft auf das Auseinanderklaffen der Bild-Text-Schere, die Methode hat.

Ähnlich wie in *Sowjetzone ohne Zensur* ist die DDR durch Ruinen geprägt, scheint »die Zeit seit Kriegsende stehen geblieben«, wie der Sprecher das Stadtbild von Frankfurt an der Oder kommentiert. Aufnahmen vom traurigen Zustand des Potsdamer Stadtschlosses belegen dies ebenfalls und transportieren zugleich den Vorwurf der Vernachlässigung deutscher Kulturgüter durch die kommunistischen Machthaber. Auch in *Bilder aus der Sowjetzone 1955/56* ist die Allgegenwart der Propaganda ein visuelles Leitmotiv. Die Inhalte der Sichtagitation unterstreicht der Kommentar, indem er sie vorliest und teilweise kommentiert. Um die Parolen als Propaganda vorzuführen, stellt der Film diesen mittels Montage die ›Realität‹ gegenüber: Beispielsweise eine Tafel mit folgendem Text: »Wir Autobahner sind bereit, den Frieden bis auf das Äußerste zu verteidigen«. /Schnitt/ Die anschließenden Einstellungen zeigen einen klapprigen Bus und einen alten LKW, zusätzlich vom sonst eher pathetisch-anklagende Sprecher ironisch kommentiert: »Angesichts der Autos nicht sehr überzeugend.« Dementsprechend werden auf der Leipziger Messe amerikanische Luxusautos dem Kommentar zufolge »wie Sendboten einer fremden Welt mit einem besseren Lebensstandard für alles« bestaunt. Ist Essen an der Würstchenbude in *Der Weg nach oben* ein Zeichen der Armut im Kapitalismus, so sind Schlangen vor diesen im Leipzig von *Bilder aus der Sowjetzone 1955/56* ein Zeichen des Mangels im Kommunismus. Deutsch-russische Straßenschilder und Denkmäler für

die Rote Armee belegen auch in diesem Film die Sowjetisierung, und Potsdam wird der Charakter einer »russischen Garnisonsstadt« attestiert.

In *Bilder aus der Sowjetzone 1955/56* dominiert ähnlich wie in *Sowjetzone ohne Zensur* eine ›Ästhetik des Abschnenkens‹: Zu langsamer, getragener Musik schwenkt die Kamera an zerstörten Kirchtürmen hinab oder entlang an den verwaist daliegenden Flügeln des Potsdamer Schlosses, Schlangen wartender Menschen und Propagandaplakaten. Eine neue Qualität erreicht die Darstellung der Militarisierung der Gesellschaft und der dafür verantwortlichen Organisationen. Ab der Filmhälfte werden ausschließlich Demonstrationzüge und Paraden in verschiedenen Städten und zu verschiedenen Anlässen gezeigt. Die Defilierenden marschieren fast ausschließlich in Reih und Glied: Sportschützen, Mitglieder der GST, Segelflieger, Fallschirmspringer, Marinesoldaten, Taucher, Vopos, Betriebskampfgruppen, FdJ, Sportler, Jura-Studenten, KVP, Junge Pioniere sowie Gewehr-tragende Frauen und Mädchen, was der Kommentar hervorhebt. Die Bilder sind mit Marschmusik unterlegt und zum Teil aus Untersicht aufgenommen, was den bedrohlichen Eindruck steigert. Im Gegensatz zur Darstellung des ›abgeschwenkten‹ Alltags herrschen zur Repräsentation der Marschkolonnen fixe Kameraeinstellungen vor. Der Kamerastandpunkt variiert kaum, häufig werden unterschiedliche Formationen vom gleichen Ort in gleicher Einstellungsgröße gezeigt. Es dominieren Totalen und Halbtotalen, welche die Marschierenden als uniformen Block präsentieren. Großaufnahmen von Gesichtern, die wie in *Du und mancher Kamerad* den Teilnehmern ansatzweise individuelle Züge verleihen, tauchen nicht auf. Gesucht wird der ›stalinistische Kamerablick‹, dem durch eintönige Wiederholung das Heroische genommen wird – eine knappe Viertelstunde Defilees und Paraden wirken ähnlich ermüdend wie die elegische Selbstglorifizierung in *Der Weg nach oben*.

Auf dieser Grundlage konstruiert *Bilder aus der Sowjetzone 1955/56* eine uniforme wie uniformierte DDR-Gesellschaft, die im Gleichschritt marschiert. Die Durchsetzung dieser Politik erklärt der Kommentar mit totalitärem Zwang und Indoktrination im Orwellschen Sinn. Politiker werden nicht genannt, das Feindbild ist das herrschende System, das die ›Sowjetzone‹ in ein Gefängnis verwandelt. Diese Sichtweise vermittelt bereits eine am Filmanfang gezeigte stilisierte Landkarte, auf der die DDR in ihren Umrissen dreidimensional hervorgehoben ist, wodurch der Eindruck des nach allen Seiten Eingemauertseins entsteht. Die grafische Darstellung verstärkt den Effekt dadurch, dass außer den Stationen des Films, die als Stadtwappen eingeblendet werden, nichts weiter auf der schwarzen Karte zu sehen ist. Der konsequent mit dem Adjektiv »so genannt« bezeichnete Staat schwebt bezugslos im ›luftleeren Raum‹. Das Einzige, was diesem Gebilde Konsistenz verleiht, ist nach Darstellung dieser BMG-Produktion die auf Zwang basierende Militarisierung der Gesellschaft, was der SED den Aufbau ihrer Armee ermögliche.

2.3.2 *Die Armee der SED* (1957): Korrektur von SED-Selbstbildern

Im Filmkatalog angekündigt als »Dokumentarbericht aus sowjetzonalen Originalfilmen, der den Aufbau der bewaffneten Streitkräfte der so genannten DDR illustriert«⁷⁹, war auch für *Die Armee der SED* (1957, 45 Min.) das BMG für die Zusammenstellung verantwortlich, worauf der Eingangstitel explizit hinweist. Mit Ausnahme einer Trick-Sequenz am Filmanfang basiert *Die Armee der SED* vollständig auf DDR-Bildmaterial, das relativ nüchtern und sachlich von einer männlichen Sprecherstimme kommentiert wird.

Wie *Bilder aus der Sowjetzone 1955/56* beginnt der Film mit einer Landkarte, auf der die Umrisse der DDR mit ihren Bezirken eingezeichnet sind. Der Kommentar präsentiert die »so genannte Deutsche Demokratische Republik, [...] die im vergangenen Jahrzehnt von Jahr zu Jahr stärkere militaristische Formen angenommen hat. [...] Heute stehen insgesamt 178.000 Mann unter Waffen. Sie sollen die Macht der SED sichern.« Die Angabe der Zahl von 20.000 Bereitschaftspolizisten visualisieren auf der Karte unzählige eingblendete weiße Punkte. Dazu gesellen sich mit Nennung der 40.000 Grenzpolizisten weiße Balken an der Grenze und mit den 8.000 Transportpolizisten von Berlin ausgehende Linien, welche die DDR überziehen. Die 110.000 Mann starke Nationale Volksarmee wird durch dicke weiße Punkte kenntlich gemacht, womit die militärische Durchdringung der DDR flächendeckend bis zur Kenntlichkeit entstellt ist. Die so im Trickbild entstandene spinnennetzartige Grafik präfiguriert die filmische Konstruktion einer DDR, die alle Gesellschaftsbe-reiche als militaristisch mit der SED verwoben darstellt.

Die Armee der SED folgt der Methode der ersten BMG-Produktion *Blick hinter den Eisernen Vorhang* (1952), die DDR anhand von Filmausschnitten aus deren eigener (Propaganda-)Produktion vorzuführen. Deren Bandbreite verdeutlicht bereits das erste Filmzitat aus *Oskar Kulicke und der Pazifist* (1952), ein Puppenspiel für Kinder der »Arbeitsgemeinschaft Film der FDJ Berlin«, in dem mit Verweis auf die »Adenauer-Armee« pazifistische Ideen verworfen werden. Das Fremdmaterial wird zusätzlich von einem westdeutschen Voice-over-Sprecher kommentiert, der Hintergrundinformationen vermittelt. Thematisch konzentriert sich *Die Armee der SED* auf den verdeckten Aufbau der NVA, dessen Geschichte chronologisch verfolgt wird. Einen zentralen Angriffspunkt stellt die DDR-Terminologie dar mit dem Ziel, Euphemismen und sprachliche Verschleierung aufzudecken. Beispielhaft demonstriert dies eine Sequenz über den verdeckten Aufbau der NVA: Zunächst läuft ein *Augenzeugen*-Beitrag, dessen Originalton zu Bildern von tanzenden Kindern und Uniformierten berichtet: »Die Kasernierte Volkspolizei in Bautzen ist zu Besuch gekommen.« Die erklärende Instanz des BMG fügt hinzu: »Der Kommentar des sowjetzo-

79 Geteiltes Deutschland 1964, S.10.

nalen Propagandastreifens sprach von Freunden der Kasernierten Volkspolizei in Bautzen. Die Freunde nannten sich 1949 ›Volkspolizei Luft‹. Später, nach dem 17. Juli 1953, ›Aero-Club Bautzen‹ und seit Januar 1956 ›Luftstreitkräfte der Nationalen Volksarmee‹.« So gelingt es dem erklärenden westdeutschen Kommentar in der Auseinandersetzung mit der Bildebene teilweise, durch Hintergrundinformation die Diskrepanz zwischen Propaganda und ›Realität‹ vorzuführen. Eine Schlüsselszene dieser Taktik stellt die Analyse der 1. Mai-Parade in Ost-Berlin dar. Zu den typischen Bildern kommunistischer Militärparaden-Choreografie erklärt der Sprecher: »Diese Parade fand, wie wir eben hörten, am 1. Mai 1956 statt, rund drei Monate nach dem Beschluss der Volkskammer zur Schaffung einer Volksarmee. Können in dieser kurzen Zeit Kasernen eingerichtet, Rekruten geworben, Soldaten und Offiziere so ausgebildet werden, dass sie zu einer exakten militärischen Parade aller Truppenteile fähig sind? Dass sie Panzer fahren und Düsenjäger fliegen können? Jeder militärische Fachmann wird diese Fragen verneinen müssen.« In dieser Sequenz kommt die Strategie, den Bildern durch ihren Status als von der DDR produziertes Selbstbild Beweiskraft zuzusprechen, voll zum Tragen. Durch das Aufzeigen der Diskrepanz innerhalb der DDR-Selbstdarstellung rechtfertigt *Die Armee der SED* das Feindbild einer militaristisch-aggressiven und verlogenen SED – und indirekt eine Politik der Stärke im Adenauerschen Sinn.

Ein Zitat aus *Es war an einem Sonnabend* (1957, 12 Min.) soll die Kriegsbereitschaft der DDR belegen. In diesem DEFA-Bericht präsentiert Bruno Kleberg eine Übung der Betriebskampfgruppen am 13. April 1957 im Zentrum von Berlin so aggressiv, dass sämtliche westdeutschen Feindbilder bestätigt werden: Die Stürmung eines Hauses beim Kampf gegen »konterrevolutionäre Gruppen« bejubelt der Sprecher-Kommentar im Stil einer Sportreportage, was aus heutiger Sicht besonders grotesk wirkt. Die Diskrepanz zwischen dem gewaltverherrlichenden Jubelton und dem, worauf die Übung verweist – Krieg bzw. Bürgerkrieg im Herzen Deutschlands – ist so groß, dass die Propaganda zur Realsatire wird und sich selbst entlarvt. Das ist in *Die Armee der SED* aber nicht immer der Fall, wenn beispielsweise die Sequenzen der Soldaten-Ausbildung nicht weiter analysiert werden und für sich stehen. Das hat zur Konsequenz, dass die Darstellung der Fliegerausbildung naive Technikbegeisterung und Abenteuerromantik transportiert, womit der propagandistische Blick der Urheber ungebrochen und durchaus werbewirksam vermittelt wird. Besonders deutlich zeigt dies die Verwendung der Musik, mit der die meisten Filmzitate zusätzlich unterlegt sind. Es handelt sich laut Vorspann um »Originalmärsche der Gesellschaft für Sport und Technik, der SED-Betriebskampfgruppen und der Nationalen Volksarmee«, die eher beschwingt als bedrohlich klingen und die westdeutsche Feindbildproduktion nicht unbedingt stützen.

Generell durchzieht den Film der Widerspruch zwischen stilisierter Bedrohung durch die NVA und Zurückhaltung gegenüber dem Prinzip des ›Militärischen‹. Vor dem Hintergrund des Aufbaus der Bundeswehr ging es verständlicher Weise nicht

um die Stärkung kritischer, antimilitaristischer Positionen, sondern um die Legitimation eigener Rüstungsanstrengungen durch den Nachweis militärischer Bedrohung seitens der DDR. Neu in diesem Dokumentarfilm über die ›Sowjetzone‹ ist, dass erstmals DDR-Politiker auftauchen. Wenn es sich dabei auch ›nur‹ um DEFA-Filmzitate handelt, so werden erstmals die Verantwortlichen mit Namen benannt (Grothwohl, Pieck, Ulbricht) und sind in ihrer Funktion im dokumentarischen Bild visuell präsent. Damit findet faktisch eine Abwendung von dem am Beispiel von *Zwei Städte* gezeigten Prinzip statt, die DDR als abstraktes kommunistisches System am Gängelband der UdSSR zu zeigen, deren politische Elite höchstens gerahmt in Schaufernstern ausgestellt ist. Die SED bekommt ein Gesicht: ein deutsches.

2.3.3 *Die 1. Sommerspartakiade 1958*: Relativierte Bedrohung

Die 1. Sommerspartakiade 1958 (1959, 12 Min.) zeigt die militärischen Sportwettkämpfe zwischen den Volksarmeen von zwölf Ostblockstaaten in Leipzig. In der BMG-Produktion überrascht der nach einer eingangs kritischen Einschätzung relativ nüchterne Ton des eher spärlichen Voice-over-Kommentars. Einerseits werden die Armeearbeitungen der Selbstinszenierung folgend im Stil entmenschlichter Paradeästhetik gezeigt, andererseits zeichnet der Film trotz des kriegerischen Charakters der Spartakiade mit Disziplinen wie Handgranaten-Zielwerfen und Wettlaufen in Uniform kein Schreckensbild ›bolschewistischer Horden‹. Dazu tragen sämtliche Ebenen der filmischen Gestaltung bei: Die Aufnahmen sind mit Militärmusik unterlegt, die leicht und beschwingt klingt und so einem aggressiven Eindruck entgegen arbeitet. Die Kamera hat wiederholt Köpfe von Soldaten in Großaufnahme eingefangen, die in der Montage zwischen die Wettkämpfe geschnitten wurden, was dem militärischen Prinzip der Uniformität und Entindividualisierung entgegengewirkt. Die aus den unterschiedlichsten Ländern stammenden Teilnehmer, vor allem Asiaten, zeigt der Film lächelnd im Gespräch mit Kindern. Auch Szenen Würstchen-essender Soldaten in der Pause tragen nicht zu einer Dämonisierung des ›Ostens‹ bei.

Die im Vergleich zu früheren BMG-Produktionen differenziertere Haltung gegenüber dem Ostblock bringt der Schlusskommentar von *Die 1. Sommerspartakiade 1958* auf den Punkt, indem die Gefährlichkeit der kommunistischen Armeen relativiert wird: »Richtig ist, dass wir die Armeen nicht unterschätzen sollten. Aber wir sollten uns auch davor hüten, sie überzubewerten.«⁸⁰ In der Folgezeit – mit dem Chruschtschow-Ultimatum im Herbst 1958 und der bis zum Mauerbau schwelenden Berlin-Krise – betonten die im Auftrag des BMG ab 1959 produzierten Filme über die 1. Mai-Feiern in West- und Ost-Berlin dann aber erneut das Bild vom aggressiven DDR-Militarismus.

80 Über die Sommerspartakiade drehte der DEFA-Regisseur Joachim Hadaschik mit Mitarbeitern des tschechischen Armeefilmstudios die Reportage *Es kämpften 12 Armeen* (1958, 66 Min.), für die bedeutende Mittel (u.a. Farbfilm) aufgewendet wurden. Vgl. Heimann 1996, S.77.

2.3.4 ›1. Mai-Filme‹: Kampftag der Arbeiterklasse in West- und Ost-Berlin

Der 1. Mai in Berlin verband den symbolischen Wert der ›Frontstadt‹ bzw. ›Hauptstadt der DDR‹ mit dem des ›Kampftags der Arbeiterklasse‹, der auf beiden Seiten zur Inszenierung der eigenen Gesellschaftskonzeption und zur Abgrenzung von der anderen genutzt wurde. Artikel 16 der DDR-Verfassung verankerte den 1. Mai als gesetzlichen Feiertag, der als offizieller Staatsfeiertag begangen wurde. Zentrum der Veranstaltung war der traditionelle Kundgebungsplatz in Berlin, der 1951 in Marx-Engels-Platz umgetaufte Lustgarten. Für das Aufmarschareal musste das Stadtschloss weichen, an dessen Stelle eine Tribüne konstruiert wurde, die 3.000 Personen Platz bot und in deren Mitte sich eine Ehrenloge für die Vertreter der Partei und andere Prominente befand. Ab 1951 wurde eine Feerroutine etabliert, die die Veranstaltung einem festen Muster unterwarf. Gleichzeitig erfolgte die zunehmende Militarisierung der 1. Mai-Demonstration, die von 1956 bis 1977 durch eine Parade der NVA eingeleitet wurde.⁸¹ Die erste Heerschau nach der NVA-Gründung dokumentiert der DEFA-Film *Maiparade* (1956, 13 Min.) von Günter Klein, der trotz Farbe eine monotone Aneinanderreihung von Bildern defilierender Truppen ist.

Bereits 1948 hatte ein Sonderdienst von *Welt im Film* die Feiern im Ost- und in den Westsektoren gegenübergestellt. Auf Grund der restriktiven Drehgenehmigungspraxis war es westlichen Kamerateams danach nicht mehr möglich, die Veranstaltung im Ostteil der Stadt offiziell zu verfolgen. Dies belegt anschaulich ein amerikanischer Wochenschau-Beitrag über die 1. Mai-Feiern im Jahr 1950 (*Paramount News*, 5/9/50), der eine in einem Buch versteckte 16mm-Kamera präsentiert, mit der angeblich die Bilder der Demonstration in Ost-Berlin heimlich gedreht wurden.

Zunächst griff das BMG auf den Film *Zum 1. Mai 1959* (1.5.59, 12 Min.) aus der SFB-Fernsehreihe *Das Mitteldeutsche Tagebuch* zurück, der den 1. Mai mit Bildern von Veranstaltungen aus der Bundesrepublik und der DDR sowie dem westlichen und östlichen Ausland zeigt.⁸² Danach übernahm Helmut W. Sontag⁸³, der bereits

81 Katja Protte: Zum Beispiel ... der 1. Mai 1951 in Ost-Berlin. In: Vorsteher 1996, S.118-135. Vgl. Braun u.a. 1991.

82 Laut Zettelkartei im DRA-Frankfurt mit der Längenangabe 20 Min. Das BA-FA führt den Film unter dem Titel *Der 1. Mai 1959* mit einer Länge von 136 m/12.28 Min. Das SFB-Archiv vermerkt ihn als 24. Beitrag der Reihe unter *1. Mai in der DDR und BRD*.

83 Helmut W. Sontag arbeitete nach dem Krieg als Journalist für *Die Neue Zeitung*. 1954 blieb er in Berlin »hängen«, wo er sich »auf gut Glück« eine 16mm-Kamera kaufte und als Autodidakt Filmberichte drehte. Laut seinen Aussagen stammen aus der Zeit 1954-61 alle nicht heimlich gedrehten Aufnahmen aus Ost-Berlin von ihm. Im Auftrag internationaler Nachrichtenagenturen wie Keystone konnte er in die DDR reisen und belieferte mit dem Material auch den NWDR/SFB sowie BMI und BMG. Interview mit Sontag, 17.11.1998. Sontag war auch »einer der frühen Film-/Fernsehkorrespondenten der DDR im Westen« und lieferte bspw. Bilder für *Mord in Lwow* (vgl. Kap. 2.5.2). Steinmetz/Prase 2002, S.27.

die Fernsehsender mit Bildmaterial belieferte, die jährliche Berichterstattung und Gestaltung der ›1. Mai-Filme‹ für die Bonner Behörde. Sontag bzw. die Kameraleute der von ihm 1959 gegründeten German Television News (GTN) gehörten zu den wenigen, die dank des Status' als unabhängige Fernseh-Nachrichtenfilm-Agentur offiziell in Ost-Berlin drehen konnten.⁸⁴ Das dies nicht unproblematisch war, erlebte Sontag 1959 am eigenen Leib, als er einen Tag in einem Stasi-Gefängnis verbringen musste, weil er ungeachtet des Verbotes einen Panzer auf der 1. Mai-Parade gefilmt hatte. Mit den ›1. Mai-Filmen‹ gelang es, »zwei Fliegen mit einer Klappe zu schlagen: Das westdeutsche Fernsehen war froh, überhaupt berichten zu können und die DDR war froh, dass berichtet wurde.«⁸⁵

»Sieht man diesen Bildbericht, dessen ›östliche Hälfte‹ mit dem Originalkommentar des Zonensprechers dargeboten wird, dann wird man gewahr, wo Freiheit für alle und soziale Sicherheit ihre wirkliche Heimstätte haben.«⁸⁶ Der so im Katalog des BMG vorgestellte Bericht *Der 1. Mai 1960 in Berlin* (1960, 16 Min.) visualisiert den Gegensatz der Systeme anschaulich in der Eingangssequenz: Im Split Screen-Verfahren sind in der linken Bildhälfte Soldaten und rollende Panzer zu sehen, während in der rechten Menschen in Zivil ungeordnet wie bei einem Feiertagsspaziergang laufen. Dazu verkündet ein männlicher Voice-over-Sprecher: »Während in West-Berlin 350.000 Menschen aus freiem Entschluss zusammenkamen, wurde die Maifeier in Ost-Berlin zu einer Demonstration militärischer Stärke.« Danach erhält der Betrachter nur noch die Information, dass der folgende Bildbericht vom »kommunistischen Rundfunk« kommentiert wird, bevor der Film dem Selbstzeugnis der Gegenseite vertraut. Dabei handelt es sich um den Livekommentar im DDR-Radio, der den Filmbildern unterlegt ist. Der Zwang zur bildlichen Beschreibung mit verbalen Mitteln eines – außer für Militärfetischisten – an sich nicht sehr sinnlichen Ereignisses trägt Züge der Realsatire. Inhaltlich kommt dies zum Ausdruck, wenn die »präzise Linkswendung« des Tambour-Majors beschrieben wird oder von den »schmucken Ausgangskäppchen« der Seestreitkräfte die Rede ist. Formal gründet der groteske Effekt in einer Tonlage, die der Sportreportage entlehnt ist. Bei der »schweren Flak der Luftverteidigung« überschlägt sich die Stimme des Radiokommentars fast vor Begeisterung. Der Transfer vom Radio zum Film hat durch die medienspezifischen Ausdrucksmittel einen ideologisch gewiss nicht ungewollten ridi-

84 Die GTN verfügte in den sechziger Jahren über ein eigenes Kopierwerk. Die Eigenwerbung Sontags, dass die Beiträge »von ungefähr 25-30 Fernseh-Stationen in aller Welt gesendet« würden, ver sah das BMG intern mit einem Fragezeichen und der Bemerkung »entsetzlich übertrieben«. Sontag an BMG, 26.1.1963, BA Kblz B 137/13551. Eine Selbstdarstellung der GTN aus dem Jahr 1971 gibt die Belieferung von durchschnittlich 46 ausländischen TV-Stationen an, womit ca. 90 Millionen Zuschauer erreicht würden. Ebd.

85 Interview mit Sontag, 17.11.1998.

86 *Geteiltes Deutschland 1964*, S.18.

külsierenden Effekt. Bei gleichzeitiger Wahrung des unverfälschten Zitats signalisiert der Film so journalistische Redlichkeit, zumal in den Bildern keine grobschlächtigen Strategien der Delegitimation auszumachen sind. Es handelt sich meist um fixe Kameraeinstellungen, die aus der Zuschauerperspektive am Straßenrand gedreht wurden. Hin und wieder sind Bilder des Publikums dazwischengeschnitten, die zeigen, dass es ein solches auch bei der SED-Veranstaltung gibt, allerdings ohne den Eindruck von Begeisterung zu vermitteln.

Die filmische Konstruktion der 1. Mai-Feier im Westteil hingegen insistiert auf den Massen, die aus allen Richtungen zum Veranstaltungsort strömen. Aus der Vogelperspektive wird der von Menschen bedeckte Platz vor dem Reichstag gezeigt und die Bilder von Männern und Frauen in Sonntagskleidung stehen im krassen Gegensatz zur militärischen Inszenierung in Ost-Berlin. Im Folgenden lässt der Film den Präsidenten des Deutschen Bundestages Egon Gerstenmaier und Bürgermeister Willy Brandt im Originalton zu Wort kommen. Am Ende der Brandt-Rede wird das Deutschlandlied gesungen, wozu ein Schwenk über die Dächer von Berlin und als Schlussbild das Transparent mit dem Motto der West-Berliner Veranstaltung: »Freiheit für alle«, die Botschaft des Films noch einmal zusammenfasst.

Der Film im folgenden Jahr, *Der 1. Mai 1961 in Berlin. Ein Dokumentarbericht aus Ost- und West-Berlin* (1961, 19 Min.) ist nach dem gleichen Muster aufgebaut, zeigt aber jetzt auf beiden Seiten die Ansprachen von Politikern (DDR-Verteidigungsminister Heinz Hoffmann und Willy Brandt).

Auch nach dem Mauerbau griff die dokumentarfilmische Repräsentation der 1. Mai-Feiern auf die erprobten Darstellungsstrategien zurück, wie die Eingangssequenz von *Der 1. Mai in Berlin 1962. Dokumentaraufnahmen diesseits und jenseits der Mauer* (1962, 26 Min.) anschaulich zeigt: Im Trickbild sind die Umrisse ganz Berlins zu sehen, dessen Stadtgrenze mit der Mauer durch die Stadt dreidimensional hervorgehoben ist und den Eindruck des Eingemauertseins grafisch verstärkt. Darauf werden wie im Bericht aus dem Jahr 1960 im Westteil der Stadt spazierende Menschen in Zivil und im Ostteil defilierendes Kriegsgerät in die jeweilige Stadthälfte der Karte eingeblendet. Das gleiche Trickbild der Stadtkarte ist am Filmende noch einmal zu sehen, nur dass in den Umrissen West-Berlins die Freiheits-Glocke läutet, während im Ost-Teil die Mauer mit Stacheldraht und einem Wachturm einen ähnlich dem Vorspann von *Sowjetzone ohne Zensur* bedrückenden Eindruck erweckt. Da auch Helmut W. Sontag nach dem Mauerbau nicht mehr in Ost-Berlin drehen konnte, musste er für den Bericht auf die Fernseh-Reportage des DFF zurückgreifen. Dementsprechend entfällt der lächerliche Effekt in der Darstellung des Ost-Berliner 1. Mai, den der Radiokommentar im Bericht von 1960 nach sich zog. Ganz schienen die Autoren aber nicht auf spöttische Untertöne verzichten zu wollen, wie die Strategie belegt, zwischen die Aufnahmen von marschierenden Soldaten und modernem Kriegsgerät immer wieder Einstellungen von verhalten winkenden Passanten und

Prominenten zu schneiden. Häufig ist dabei Honecker halbnahe im Bild, zunächst ein DDR-Fähnchen, dann Blümchen schwenkend, was vor der martialischen Kulisse einen lächerlich-makaberen Eindruck erweckt.

Der anschließende fast doppelt so lange Bericht (Ost-Berlin: 8.43 Min., West-Berlin: 15.39 Min.) über die West-Berliner Veranstaltung folgt in der Konstruktion der strömenden Massen dem in den vorherigen 1. Mai-Filmen etablierten Schema. Indem die Fahnen und Transparente der Teilnehmenden gezeigt werden, ist zu erkennen, dass neben westdeutschen Gewerkschaften auch die CDU-Jugendorganisation Junge Union vertreten ist, sodass der Bericht ein parteiübergreifendes gesamtgesellschaftliches Bündnis signalisiert. Die Konstruktion eines breit gefächerten Publikums war bereits während den Dreharbeiten intendiert, worauf die Kamerastrategie in der Bildfindung verweist, vermehrt Ausländer, vornehmlich Farbige, im Bild einzufangen. Durch wiederholte Zwischenschnitte hebt die Montage diese Zeichen internationaler Anteilnahme und Solidarität hervor. Explizit demonstriert dies die gezeigte Rede des amerikanischen Gewerkschaftsvertreters und erklärten Antikommunisten Jay Lovestone. Der Film konstruiert das Feindbild einer militaristischen, aggressiven DDR, die den freien Westen bedroht, unterstützt nicht zuletzt durch den Versuch der DDR, die West-Berliner Veranstaltung über die Mauer hinweg zu stören. Dröhnende Musik im Hintergrund erklärt ein durch das Bild laufender Fließtext: »Als der Bundespräsident seine Ansprache begann, versuchten sowjetzonale Lautsprecherwagen durch Sendung kommunistischer Marschlieder die Kundgebung zu stören. So reagierten die West-Berliner«, deren lautstarkes Pfeifen und Buhen als Votum gegen die DDR zu hören ist.

Nachdem auch GTN nicht mehr im Ostteil filmen konnte, griff die Produktion *Der 1. Mai 1963 – Kampftag der Arbeiterklasse?* (1963, 19 Min.) auf Archivbilder aus den Dreißigern mit Ernst Thälmann zurück, die nach dem erprobten Schema mit Ansprachen aus dem Jahr 1963 in Ost- und Westberlin konfrontiert wurden.⁸⁷ Auch wenn ab 1963 keine weiteren Filme nach dem dargestellten Muster ausfindig zu machen sind, blieb der 1. Mai im Augenmerk des Ministeriums: Aus den Akten geht hervor, dass dessen Filmstelle ab 1965 regelmäßig Filmdokumente über die 1. Mai-Feiern in beiden Teilen der Stadt erwarb, die scheinbar größtenteils im Archiv (ver)endeten. Neben GTN stammten diese hauptsächlich vom unabhängigen Dokumentaristen Eberhard Riske und teilweise von dem ebenfalls aus Berlin stammenden J. Hansen sowie von der in Overath-Untereschenbach sitzenden Filmproduktionsfirma Wolfgang Fellmanns.⁸⁸

Den operativen Wert der ›1. Mai-Filme‹ verdeutlicht ihr internationaler Einsatz: So wurden *Der 1. Mai 1960 in Berlin* und *Der 1. Mai 1962* in englischer und der Beitrag von 1963 in französischer sowie spanischer Sprachfassung im Ausland gezeigt. Als Reaktion auf die dispositiven Zwänge kombinieren die ›1. Mai-Filme‹ geschickt

87 Das BMG erwarb die Rechte zur nichtkommerziellen Nutzung für 15.000 DM. BA Kblz B 137/13357.

88 Riske: BA Kblz B 137/13277; Fellmann: ebd./13300.

mehrere dokumentarfilmische Strategien. Die Gegenüberstellung der beiden Systeme erfolgt am Beispiel öffentlicher Selbstinszenierung beider Seiten. Eine spärliche externe Kommentierung (Texteinblendung oder Voice-over-Sprecher) bei ausführlichen Redezitaten im Originalton suggeriert medial ›unverfälschte‹ Repräsentation. Explizite Kritik erfolgt ähnlich wie in *Berliner Katholikentag 1952* über die Inhalte der Redebeiträge, und ebenso wie im Kirchentagsfilm konstruieren die 1. Mai-Berichte die Bevölkerung als zusammenströmende Menge, deren partei- und länderübergreifende Mobilisierung eine ›Abstimmung mit den Füßen‹ gegen die DDR ist. Dabei setzen Helmut W. Sontags Filme Mittel der Tricktechnik polemisch-ironisch ein, die die ideologisch-geografische Dimension exemplarisch visualisieren: Die geteilte Leinwand und zwei im Filmbild nebeneinander ablaufende gegensätzliche Szenen transportieren mit filmspezifischen Mitteln die Wahrnehmung vom geteilten Deutschland. Durch Split Screen auf eine Filmspur gebannt, befinden sich die Bilder extremer Gegensätze in extremer Nähe bzw. sind diese aneinander gekettet, ähnlich den beiden deutschen Staaten und erst recht Berlin. Die delegitimierende Gegenüberstellung von ›westdeutschem Revanchismus‹ (Schützenvereine, Bundeswehr) und ›ostdeutscher Friedenssicherung‹ (Betriebskampfgruppen, NVA) in *Du und mancher Kamerad* beantworten die ›1. Mai-Filme‹ mit der Opposition von westdeutscher Zivilgesellschaft und militarisierter DDR-Gesellschaft.

2.4 DEFA-Methode

Archive sagen aus über eine ›renazifizierte‹ BRD

Endet *Die 1. Sommerspartakiade 1958* mit dem Appell, die Gefährlichkeit der kommunistischen Armeen ernst zu nehmen, ohne diese überzubewerten, so war die vom westlichen bzw. westdeutschen Militarismus ausgehende Bedrohung, wie die DEFA sie zeichnete, scheinbar kaum zu übertreiben. Vor dem außenpolitischen Hintergrund der Aufstände in Polen (Juni 1956) und Ungarn (Oktober 1956) sowie mit der innenpolitischen Ausschaltung der Gegner Ulbrichts war die Tauwetterphase in der DDR 1957 endgültig vorbei. Damit verschärfte sich auch der Ton gegenüber der Bundesrepublik merklich. Die im Folgenden präsentierten Filme stellten die Vorhut der ab 1959/60 groß angelegten SED-Kampagnen gegen exponierte Vertreter einer ›renazifizierten‹ Bundesrepublik dar.⁸⁹ Bestätigt vom Erfolg von *Du und mancher*

89 Vgl. Lemke 1993. Michael Lemke sieht in den Kampagnen einen stabilisierenden Faktor, der »ganz ungewollt« dazu beitrug, »das Bewußtsein der Westdeutschen für die Auseinandersetzung mit der nationalsozialistischen Vergangenheit zu schärfen, einschlägige Schwachstellen im demokratischen System aufzudecken und zu beseitigen.« Lemke 1995, S.83. Ähnlich lautet das Fazit von Detlef Siegfried, demzufolge die Bedeutung der Destabilisierungskampagnen für die Debatte in Westdeutschland als Druckfaktor »kaum überschätzt« werden kann«. Siegfried 2000, S.111.

Kamerad »galt es, diese entlarvende, enthüllende, demaskierende Funktion des dokumentarischen Beweises – nachdem ihre agitatorische Schlagkraft und ihre Bedeutung für die politisch-praktische (auch außenpolitische) Arbeit erkannt war – sofort in der ideologischen Offensive gegen Neofaschismus und Reaktion in Westdeutschland einzusetzen. Annelie und Andrew Thorndike begannen die Offensive mit ihrer Reihe ›Archive sagen aus‹.«⁹⁰

Für die Reihe *Archive sagen aus* wurde ein eigener Vorspann geschaffen, der die Funktion der Archivbilder als dekvuierendes Dokument unterstreicht und eine Aura des gehobenen ›filmischen Schatzes‹ schafft: Die erste Einstellung zeigt eine Filmdose des Reichsfilmarchivs mit Naziadler und dem Stempel »Geheim«. Es folgt eine ›tastende‹ Kamerafahrt durch einen Filmbunker, vorbei an Regalen, in denen sich Filmbüchsen stapeln. Dazu werden unterschiedliche Tonfetzen aus dem Krieg eingeblendet, die auf den Inhalt der mysteriösen Film Dosen und das, was den Zuschauer erwartet, verweisen. Bei den Originaltönen handelt es sich um Schlüsselsätze wie »Wollt ihr den totalen Krieg?!«. So transportiert der Reihen-Vorspann effekteisend das Versprechen, das audiovisuelle Gedächtnis einer Epoche zu bergen und Spektakuläres zu enthüllen, wobei das ›Archiv‹ als Garant der Authentizität inszeniert wird.⁹¹

Die Filme der Reihe werden im Folgenden summarisch behandelt mit einem besonderen Augenmerk auf ideologische Vorgaben, die sowohl das Geschichtsbild als auch das Bild der Bundesrepublik determinieren.⁹² Zentraler Gegenstand aller Filme der Reihe ist, was Karl Jaspers als »ein Grundgeborenen« der inneren Verfassung der Bundesrepublik bezeichnet hat: »Dies Fortwirken der alten Nationalsozialisten«.⁹³ Der Wahrheitsgehalt der Filme kann auch hier nicht Gegenstand der Untersuchung sein, allerdings drängt sich die Frage nach diesem vor dem Hintergrund schwerer persönlicher Anschuldigungen auf und bestimmt nicht zuletzt die heutige Wahrnehmung und die Form der Rede über die Filme. Bewusste Verzerrung im Dienste der Systemauseinandersetzung auf ostdeutscher Seite und der »halbe Wille zur Wahrheit«⁹⁴ im Umgang mit der NS-Vergangenheit auf westdeutscher Seite provozieren eine doppelte Maläse. In diesem Sinne konzidiert Amos Vogel den DDR-Filmen das Prädikat »subversiv par excellence«, stellt aber auch auf Grund deren historischer

90 Rüllicke-Weiler 1979, S.155. Der von den Thorndikes im Auftrag des ›Ausschusses für Deutsche Einheit‹ hergestellte Film *Der Fall Harzmann und andere* (1957, 31 Min.), »eine Dokumentation, die an mehreren Fällen beweist, daß ehemalige Nazirichter wieder bedeutende Positionen im bundesdeutschen Justizwesen innehaben«, ist im Gegensatz zu den im folgenden präsentierten Streifen in Vergessenheit geraten und findet in der Literatur keine Erwähnung. Staatliches Filmarchiv 1969, S.98.

91 Der Vorspann wurde nur den Thorndike-Filmen *Urlaub auf Sylt* und *Unternehmen Teutonenschwert* vorangestellt. Herlinghaus 1969, S.42, S.51. Zu allen im folgenden besprochenen Filmen vgl. die detaillierten Einstellungsprotokolle und Literaturangaben: www.cine-holocaust.de.

92 Vgl. Heimann 2000 a.

93 Jaspers 1967, S.183.

94 Ebd., S.116.



Amalgamierung und ideologischer Instrumentalisierung die Frage nach Parallelen zwischen den ostdeutschen »Gerichtsverfahren« mittels Kamera« und denen von diesen zitierten NS-Propagandafilmen: »Vielleicht klänge das Polemisieren gegen die ehemaligen Nazis in hohen Positionen der BRD weniger selbstgerecht, wenn es wenigstens einen DDR-Film gäbe, der auf die Beschäftigung früherer Nazibürokraten (oder Kernphysiker?) im Osten aufmerksam machen würde.«⁹⁵

2.4.1 *Urlaub auf Sylt* (1957): Die BRD als täuschende Idylle

Der erste Film in der *Archive sagen aus*-Reihe, *Urlaub auf Sylt* (1957, 18 Min.), enthüllt die Tätigkeit des Westerländer Bürgermeisters Heinz Reinefarth als SS-Offizier im Krieg. Die Thorndikes werfen diesem vor, als »Henker von Warschau« maßgeblich an der blutigen Unterdrückung des Aufstandes 1944 beteiligt gewesen zu sein und für die Ermordung ungezählter Zivilisten die Verantwortung zu tragen.⁹⁶ Im Abnahmeprotokoll von *Urlaub auf Sylt* kommt die innerdeutsche und innenpolitische Stoßrichtung sowie die intendierte emotionale Polarisierung des Zuschauers deutlich zum Ausdruck: So erfülle der Film »seine Aufgabe nach zwei Seiten, indem er mithilft, den Wahlkampf gegen das Adenauerregime und den Militarismus in Westdeutschland zu unterstützen, zum anderen hilft er unseren Menschen zu zeigen, wie weit die Militaristenclique, allen voran die SS, in Westdeutschland bereits wieder aktiv ist. Dieser Film zwingt den Zuschauer zur Stellungnahme für oder gegen diese Bestien.«⁹⁷ Im »kapitalistischen Ausland« trafen den Film Verbote wie beispielsweise in Großbritannien⁹⁸, und in

95 Vogel 1997, S.169.

96 Dr. jur. Heinz Reinefarth (1903-79) war als SS-Brigadeführer an der Niederschlagung des Aufstandes beteiligt. 1951 wurde er mit den Stimmen der CDU und des »Blocks der Heimatlosen und Entrechteten« zum Bürgermeister von Westerland gewählt. Daneben war Reinefarth ab 1958 Abgeordneter des Landtags Schleswig-Holstein. Auslieferungsanträge aus Polen wurden von der Bundesrepublik wiederholt abgelehnt. Vgl. Braunbuch, S.98.

97 BA DR1 MfK-HV Film: 4508+c.

98 Während *Du und mancher Kamerad* unter dem Titel *The German Story* mit zahlreichen Schnittausflagen in England gezeigt werden konnte, trafen die ersten beiden Filme der Reihe *Archive sagen aus* das Verbot der britischen Zensoren. Vgl. Shaw 2001, S.190.

der Bundesrepublik verursachte er eine juristische Auseinandersetzung unter Westdeutschen⁹⁹.

Urlaub auf Sylt beginnt wie ein Werbefilm des Fremdenverkehrsamtes für die Insel mit Strandpromenade, Nordseewellen und Urlaubsflair, begleitet von leicht dahinplätschernder Musik. Auch die sich anschließende Begegnung mit dem lächelnden Bürgermeister hat nichts Außergewöhnliches, bis der weibliche Voice-over-Kommentar von einer Männerstimme abgelöst wird: »Aber wer Herrn Reinefarth näher kennt, weiß, der Bürgermeister von Westerland ist zu Unrecht unbeachtet von der Welt. Denn nicht immer war Herr Reinefahrt Bürgermeister.« Dazu wird das Bild angehalten und über das Standbild des Kopfes aus dem Jahr 1957 wird das gezeichnete Porträt Reinefarths in SS-Uniform aus der SS-Zeitschrift *Das schwarze Korps* eingeblendet. Der Kommentar fährt dann fort: »Fast zwei Jahrzehnte seines Lebens, bis zum 8. Mai 1945, war er die SS-Nummer 56634«. Die Überblendung ist so gestaltet, dass die Porträts im Bild zur Deckung kommen. Neben dem gelungenen schnitttechnischen Anschluss visualisiert der Film so die Identität des Bürgermeisters mit dem SS-Offizier. Dass die zeitliche Ellipse mit keiner qualitativen Änderung verbunden ist, d. h., dass das Denken der abgebildeten Person sich seit 1945 nicht geändert habe, demonstriert der Film mit dem Mittel der Mehrfachbelichtung: Das Porträt Reinefarths in SS-Uniform wird zunächst schemenhaft auf Bilder von Papierdokumenten eingeblendet, die seine Funktion im ›Dritten Reich‹ belegen. Im gleichen Stil wird dann das in der Bildarretierung gezeigte aktuelle Porträt aus der Eingangssequenz wiederholt durch Mehrfachbelichtung in das belastende Archivmaterial kopiert. Das fototechnische Mittel der Mehrfachbelichtung, mit dessen Hilfe sich die Bilder der Gegenwart und Vergangenheit überlagern und im filmischen Präsens eins werden, ist die filmspezifische Strategie, mit der *Urlaub auf Sylt* die These der Identität von NS-Diktatur und Bundesrepublik am Beispiel eines Funktionsträgers transportiert. Die ›Deckungsgleichheit‹ der Systeme ist somit nicht nur eine politische These und rhetorische Metapher, sondern auch durch die visuelle Vergegenwärtigung für den Zuschauer sinnlich erfahrbar.

Der Kontrast zwischen dem ahnungslos lächelnden Bürgermeister und den grausamen Kriegsbildern schafft eine moralische Fallhöhe, die das Täuschungsmanöver der Dokumentaristen rechtfertigt. Dem dokumentarfilmischen Vorgehen kommt dabei eine doppelte Funktion zu: Erstens den Beweis politischer Aktivität des Ex-SS-Offiziers im Bild zu erbringen, und zweitens auf Grundlage eines Diskurses über die Wirklichkeit in diese einzugreifen. Die Notwendigkeit belegt der Film mit Reinefarth als personifiziertem Symptom der NS-Kontinuität in Westdeutschland, die der Film als strukturelles Phänomen darstellt. Um zu beweisen, wie laut Kommentar

99 Der Spiegel, Nr.50/1957, S.54-56. Auf einen Leserbrief von Prof. Hans Thieme im Spiegel (Nr.2/1958) verklagte Reinefarth den Absender. Vgl. Karl Raddatz: Ein DEFA-Film beunruhigt Bonn, in: Sonntag, 21/1958.



zum zweiten Mal »die Großen des Kapitals die alte Garde Hitlers ins Geschäft genommen« haben, zeigt der Film am Ende Bilder eines Treffens ehemaliger SS-Soldaten bei Würzburg im Juni 1957. Neben Aufnahmen des umjubelten Ex-SS-Generals und HIAG-Vorsitzenden Kurt Meyer alias »Panzer-Meyer« insistiert der Kommentar darauf, dass die meisten der 8.000 Teilnehmer mit dem eigenen Wagen kamen. Eine lange Kamerafahrt entlang des Rheinufer zeigt die Objekte wiedergewonnener wirtschaftlicher Macht im »motorisierten Biedermeier« (Erich Kästner). Ein auf dieser Basis aufbauender Wohlstand, wie ihn die kilometerlange Schlange geparkter Autos symbolisiert, ist moralisch verdammenswert und rechtfertigt ethisch das Ausbleiben eines ähnlichen ökonomischen Erfolgs in der DDR.

Urlaub auf Sylt entwirft ein Bild der Bundesrepublik, das zwischen falscher Idylle und offener Reaktion angesiedelt ist. Vergangenheit und Gegenwart überlagern sich und werfen einen bedrohlichen Schatten auf die Zukunft. Ähnlich der Darstellung Kurt Schumachers in *Der Weg nach oben* schließt *Urlaub auf Sylt* mit Reinefarth, der den Arm zur Verabschiedungsgeste hebt, worauf das Bild angehalten wird und die Bildarretierung eine formale Analogie zum Hitlergruß schafft. Das abschließende Schriftbild: »Menschen seid wachsam« verhinderte allerdings nicht Reinefarths Wiederwahl zum Bürgermeister und dessen Amtsausübung bis 1964. Auch sonst hatte der Film in der Bundesrepublik offiziell keine Konsequenzen, mit Ausnahme für die westdeutschen Kameraleute, die der DEFA zu diesem Coup verholten hatten. Wegen »Spionagetätigkeit« wurden sie zu sechs Monaten Gefängnis verurteilt.¹⁰⁰

Bestärkt durch das internationale Interesse an *Urlaub auf Sylt* – der Film kam auch in englischer und französischer Fassung heraus – hatten die Autoren noch viel mit ihren »Archivschatzen« vor, wie der *Sonntag* meldete. So beabsichtigten sie, »noch neun Filme in dieser Reihe fertig zu stellen. Sie sollen jeweils in Abständen von fünf bis sechs Wochen herauskommen. Die Materialsuche für alle Streifen ist vollständig abgeschlossen. [...] Es sind die Namen: Manteuffel, Gille, Milch, Heye [...]. Außerdem Speidel und Kesselring.«¹⁰¹ Unter Federführung der Thorndikes

100 Leyda 1967, S.112. Laut »Spiegel« (Nr.50/1957, S.54) reiste das Kamerateam unter dem falschen Namen »Süddeutsche Kulturfilm München-Augsburg«. Vgl. Heimann 1996, S.83; Steinmetz/Prase 2002, S.174.

101 Sonntag, [o.D., Sept. 1957], Filmmappe BA-FA *Urlaub auf Sylt* 17825.

kam dann nur noch ein Film in die Kinos: *Unternehmen Teutonenschwert*, der ebenfalls für Wirbel auf internationalem Parkett sorgte.

2.4.2 *Unternehmen Teutonenschwert* (1958): »Come-back der Nazi-Verbrecher«

Der Filmtitel *Unternehmen Teutonenschwert* (1958, 49 Min.) ist der angeblichen Tarnbezeichnung eines Attentats entlehnt, unter welcher der deutsche Geheimdienst die Ermordung des französischen Außenministers Barthou und des jugoslawischen Königs Alexander in Marseille 1934 durchgeführt haben soll. *Unternehmen Teutonenschwert* bezichtigt Hans Speidel, an der Organisation als Militärattaché der deutschen Botschaft beteiligt gewesen zu sein.¹⁰² Unter diesem Aufhänger verfolgen die Thorndikes die Karriere Speidels zunächst in der Wehrmacht und dann in der Bundeswehr bis zu seinem Aufstieg als NATO-Oberbefehlshaber 1957.¹⁰³ Neben dem Attentat von 1934 wirft der Film Speidel vor, während der Okkupation Frankreichs Erschießungen und Deportationen veranlasst zu haben und beim Rückzug der deutschen Armeen aus Russland für die Taktik der verbrannten Erde die Verantwortung zu tragen. Darüber hinaus habe er als Vertrauter von General Beck, der Rommel für die Verschwörung gegen Hitler zu gewinnen suchte, nach dem fehlgeschlagenen Attentat vom 20. Juli die Mitverschwörer verraten, um das eigene Leben zu retten.

Neben der allgemeinen Delegitimierung hoher westdeutscher Militärs unter der griffigen Formel ›Hitler-Generäle‹ hatte *Unternehmen Teutonenschwert* ebenso wie der 1959 realisierte Film *Der Fall Heusinger* (Joachim Hellwig, 1959) die Funktion, dem bundesdeutschen Versuch einer Aneignung des 20. Juli als Gründungsmythos den Boden zu entziehen. Dieser Boden war allerdings – für alle Beteiligten – ein doppelter, da mit der Themenwahl zwangsläufig der militärische Widerstand um Stauffenberg ins Blickfeld rückte, der sonst in der ostdeutschen Erinnerungskultur und Geschichtsschreibung kaum Beachtung fand. So meldete die Abnahmekommission bei *Unternehmen Teutonenschwert* zunächst Bedenken an, dass die Rolle der »militaristischen Generale« (sic) »zum Teil etwas zu mild« erscheine. Der Regisseur überzeugte aber mit der Argumentation, »dass es seiner Meinung nach ohne weiteres möglich ist, den lebenden Speidel als den Hauptangeklagten in diesem Film mit einem toten faschistischen General zu bekämpfen. Da Speidel als der Schuldige am

102 Laut Heinz Kersten handelt es sich dabei um eine Tendenzlüge, da der Mord von kroatischen Ustaschen verübt wurde, die aus Italien und Ungarn Unterstützung erhielten. Kersten 1962, S.285.

103 Hans Speidel (1897-1984) war im Krieg in hohen Stabsstellungen, bis er 1944 nach dem Attentat auf Hitler verhaftet wurde. Nach 1949 war er militärischer Berater Adenauers und führend an den Verhandlungen um die EVG und den NATO-Beitritt der Bundesrepublik beteiligt. 1955 leitete Speidel die Abteilung Gesamtstreitkräfte im Bundesverteidigungsministerium und war von 1957-63 Oberbefehlshaber aller NATO-Landstreitkräfte in Mitteleuropa.

Tode Rommels nur noch mehr belastet wird, schloss sich die Abnahmekommission dieser Auffassung an und der Film wurde einstimmig zugelassen.«¹⁰⁴

Auf internationalem Parkett sorgte *Unternehmen Teutonenschwert* für Unruhe. In Österreich wurde dessen Aufführung während der Weltjugendfestspiele verboten und in London kam es zum diplomatischen Eklat, weil die Londoner Stadtverordnetenversammlung sich gegen den Versuch der Botschaft der Bundesrepublik verwahrte, die Kinobetreiber zu einem Rückzug des Films zu veranlassen.¹⁰⁵ General Speidel klagte gegen die englische Verleihfirma Plato-Film und gewann den Prozess 1962, da die Echtheit von drei Dokumenten nicht nachgewiesen werden konnte.¹⁰⁶ Nach DDR-Angaben hatte *Unternehmen Teutonenschwert* im eigenen Land nach zwei Monaten Laufzeit ein Publikum von zwei Millionen erreicht; international sollen den Film über 40 Millionen Menschen in 46 Ländern gesehen haben.¹⁰⁷

Methode und Tonfall von *Unternehmen Teutonenschwert* entsprechen weitgehend dem ersten Film der *Archive sagen aus*-Reihe: Überblendung, Mehrfachbelichtung und Detailaufnahmen stellen die bewährten technischen Mittel zum Eingriff in das historische Material dar, um die Hauptthese der Kontinuität zwischen ›Drittem Reich‹ und Bundesrepublik filmästhetisch zu akzentuieren. Als Leitmotiv dient ein Foto von Speidel in NATO-Uniform, das wiederholt eingeblendet wird. Am Beispiel von dessen Einsatz lässt sich die geschickte Verschränkung unterschiedlicher Bild- und Textelemente demonstrieren: Den Vorwurf, Speidel trage als Chef des Generalstabs in Frankreich die Verantwortung für Sühnemaßnahmen, belegt der Film mit einem von Speidel unterzeichneten Dokument, in dem die Erschießung von Juden und Kommunisten angeordnet wird. Die Anordnungen für die Sühnemaßnahmen werden lakonisch vom Kommentar vorgelesen und laufen gleichzeitig als Lauftext über ein Foto Speidels in NATO-Uniform. Rechts und links neben das Speidel-Porträt werden die entstellten Köpfe von jeweils zwei Ermordeten eingeblendet, sodass die Doppelbelichtung als grausiges Triptychon Täter und Opfer vereint und auf der Zeitebene die ›Tätigkeit‹ des Wehrmachtsoffiziers mit der des NATO-Generals bedrohlich kurzschließt.

Thematisch wird der Film um den Komplex der Atomkriegsgefahr aktualisiert. Im April 1957 hatte sich Adenauer auf einer Pressekonferenz für die Ausrüstung der Bundeswehr mit Atomwaffen ausgesprochen. In diesem Kontext setzen die Autoren

104 DR 1 MfK-HV Film: 4503+c. Vgl. zur Aneignung von Teilen des militärischen Widerstands die zweiteilige Dokumentation *Revolution am Telefon* (R: Karl Gass, B: K.-E. von Schnitzler, 1965) über das Attentat auf Hitler, die Stauffenberg der ›progressiven Linie‹ der nationalen Geschichte zuordnet und diesen in die Nähe des Nationalkomitees Freies Deutschland rückt.

105 Heimann 1996, S.83. »›Unternehmen Teutonenschwert‹ wird in London weiter gezeigt«, in: Das Freie Wort, 11.4.1959, Filmmappe BA-FA *Unternehmen Teutonenschwert* 18087.

106 Vgl. Herlinghaus 1969, S.46; Lemke 1993, S.161.

107 Kersten 1963, Bd.I, S.182. Nach Aufhebung des Verbringungsverbots war *Unternehmen Teutonenschwert* fester Bestandteil des Unidoc-Programms. Unidoc-Verleihkatalog, 3. Aufl., S.174.



Bild 6: Eine zum Aushang in den Kinoschaukästen vorgesehene Collage

Abbildungsnachweis: BA-FA

das leitmotivisch verwendete Foto des NATO-Generals zur Schürung der Atomkriegs-Angst ein: In der Sequenz über den Russland-Feldzug zeigen Wochenschauaufnahmen brennende Häuser. In die Rauchwolke eines explodierenden Gebäudes wird zunächst das Porträt Speidels in Wehrmachtsuniform eingeblendet, wozu der Kommentar anklagend feststellt: »Das richtete Hitlers General Speidel mit konventionellen Waffen an.« Während die Sprecherstimme bedrohlich fortfährt: »Was würde der NATO-General Speidel heute anrichten mit Atomwaffen?« wird Speidels Kopf in der Rauchwolke durch sein Porträt in NATO-Uniform ersetzt.¹⁰⁸

Alle Filme der Reihe kennzeichnet ein extremes Maß an Personalisierung. Richtet sich der Kommentarsprecher in *Urlaub auf Sylt* in direkter Adressierung an Reinefarth, so gibt er in *Unternehmen Teutonenschwert* mit rhetorischer Empathie Speidels Gedanken und Intentionen wieder: »Ein Jahr zuvor war der General Speidel in dieses Land gekommen mit einem einzigen Ziel: den Sozialismus auszurotten. Jetzt, da ihn die Armeen der Sowjetunion vor sich hertrieben, beeilte er sich, Dörfer zu zerstören und Städte und Werke in die Luft zu sprengen.« Im Kommentar kommt die Pose des allwissenden Erzählers zum Ausdruck, der sein überlegenes Wissen aus

¹⁰⁸ Abdruck der Sequenz in: Kersten 1963, Bd.I, S.181.

der historischen Erfahrung ableitet. Diese erlaubt es dann auch, die Angeklagten als Pars pro toto eines allgemeinen Phänomens zu präsentieren: »Der Beweis am Einzelbeispiel charakterisiert de facto eine Massenerscheinung, das Come-back der Naziverbrecher in der Bundesrepublik.«¹⁰⁹

Diesem ›Come-back‹ wendet sich das letzte Drittel des Films zu. Leitenden Bundeswehr-Generälen wie Hans Röttiger (Heer), Friedrich Ruge (Marine) und Josef Kammhuber (Luftwaffe) wird ihre Rolle in der »faschistischen Wehrmacht« vorgeworfen. Des Weiteren wird ähnlich wie in *Du und mancher Kamerad* die Verantwortung für die ›erfolgreiche‹ Kriegswirtschaft der Industrie am Beispiel führender Industrieller hervorgehoben (Messerschmidt, Krupp, Pfeleiderer, Rohland, Frydag, Heyne, Tix, Geilenberg, Fischer). Die Methode ist die gleiche: Anhand von Film- und Fotodokumenten, welche die Implikation der Inkriminierten im ›Dritten Reich‹ belegen, wird deren ungebrochener Einfluss gestern und heute dargestellt, bevorzugt begleitet von der Nennung der Zahl der Aufsichtsratsposten in westdeutschen Unternehmen. Dabei geht es dem Film weniger um genaue Informationen über die Betroffenen, als darum, durch die Akkumulation der Namen den Eindruck eines generalisierten Phänomens zu erwecken. Am Ende stehen die Bilder des Treffens ehemaliger SS in Würzburg, die bereits in *Urlaub auf Sylt* zu sehen waren. In diesem Zusammenhang werden reaktionäre Köpfe wie der Ex-SS-General Herbert Gille, der in der Bundesrepublik nazistisches Schriftgut vertrieb oder Albert Kesselring mit Politikern wie dem Bundestagsmitglied Helmuth Heye oder den Militärs Erich von Manstein und Adolf Heusinger in einen Topf geworfen.

Die Antwort aus Ost-Berlin auf diese Ansammlung ›alter Nazis‹ ist eine große Friedensdemonstration als Schluss-Apotheose. Deren Darstellung ist ein anschauliches Beispiel, wie die DDR versuchte, sich an die Spitze der von Westdeutschland ausgehenden ›Kampf dem Atomtod‹-Bewegung zu stellen.¹¹⁰ Die Mise en scène sowohl der Demonstration als auch deren filmische Repräsentation entsprechen Darstellungsformen der ›Deutsche an einen Tisch‹-Kampagne: Um möglichst breiten Konsens zu erzeugen, wird auf typische SED-Kampffarolen zu Gunsten allgemeinverbindlicher Slogans verzichtet. Auf den Transparenten der Demonstrierenden ist z. B. zu lesen: »Wir fordern Generalstreik« (sic) oder »Werft Atomraketen samt Herrn Strauß im Bogen aus Europa raus«. In die gleiche Richtung zielt das von ei-

109 Herlinghaus 1969, S.46f.

110 Vom Versuch der DDR, die Protestbewegung zu instrumentalisieren, zeugen zahlreiche DEFA-Dokumentarfilme: *Jetzt mußt Du handeln* (Herbert Kern/Ella Ensink, 1958, 16 Min.) ist ein Appell an »alle Kräfte«, sich für eine atomwaffenfreie Zone in Europa einzusetzen. *Zehn Jahre zwischen Krieg und Frieden* (Helmut Schneider, 1958, 47 Min.) berichtet vom »Kampf der westdeutschen Bevölkerung um Frieden und gegen die Aufrüstung in Westdeutschland.« *Thema 1* (Artur Killus, 1959, 9 Min.) zeigt in Form einer Reportage Hamburger Jugendliche, die durch eine Demonstration die erste Volksbefragung gegen die Atombewaffnung einleiten. Staatliches Filmarchiv 1969, S.131, S.143.

nem Chor gesungene Lied, das die Szene musikalisch kommentiert und dessen Text in propagandistischer Redundanz gleichzeitig auf den Schildern der Demonstrierenden zu lesen ist. Der Anfang lautet: »Wir wollen Frieden / auf lange Dauer, / nieder mit Strauß, / nieder mit Adenauer!« So werden die Bundesregierung und ihre Politik in Form ihrer exponiertesten Vertreter ans Ende der Reihe von ›alten Nazis‹ gesetzt und der Zirkel von Speidel über Hitler zu Adenauer melodisch geschlossen. In Opposition dazu setzt *Unternehmen Teutonenschwert* ›das Volk‹ im Rekurs auf gesamtdeutsche Rhetorik: Visuell kommt dies in der Menschenmenge der Protestierenden zum Ausdruck, verbal im Refrain des kämpferisch intonierten Liedes mit pazifistischem Minimalkonsens: »Das ganze Deutschland / stimmt mit ein, / wir wollen frei / von Atomwaffen sein.«

2.4.3 *Ein Tagebuch für Anne Frank* (1959): Biedermänner und Bankstifter

Der Thorndike-Schüler Joachim Hellwig setzte die Reihe der ›Enthüllungsfilme‹ mit *Ein Tagebuch für Anne Frank* (1959, 19 Min.) fort.¹¹¹ Die Planung zu dem Film setzte bereits 1957 ein und die Studio-Direktoren Klein und Schneider sicherten Chefdramaturg Lehbruck und dem Autorenkollektiv Deicke/Hellwig/Möhring »für dieses wichtige Projekt [...] jede Unterstützung« zu.¹¹² Auf Bitte des Studios fragte das Büro Walter Ulbrichts bei der sowjetischen Führung nach politisch kompromittierenden Belegen über prominente Westdeutsche an, darunter Staatssekretär Hans Globke, das CDU-Bundestagsmitglied Hermann Conring und den früheren IG-Farben-Direktor Otto Ambros.¹¹³ Vom künstlerischen Anspruch des Vorhabens zeugt unter anderem die Überlegung der Autoren, für die Kommentarstimme Helene Weigel zu verpflichten.¹¹⁴

Sollte *Unternehmen Teutonenschwert* der westdeutschen Aneignung und der selbstlegitimatorischen Instrumentalisierung des 20. Juli den Boden entziehen, so verstand sich der Hellwig-Film als »Antwort auf den westlichen Anne-Frank-Kult, der, so weit es wenigstens seine staatliche Förderung betrifft, nichts anderes als eine riesige Heuchelei ist.«¹¹⁵ Die Arbeitstitel »Anne Frank und ihre Mörder« und »761

111 Joachim Hellwig (1932) arbeitete seit 1951 als Aufnahmeleiter und Regiehilfe bei der DEFA, ab 1952 als Regieassistent u.a. bei Andrew Thorndike und von 1954-91 als Autor und Regisseur im DEFA-Dokumentarfilmstudio. Nach einem Fernstudium der Literaturwissenschaft promovierte Hellwig 1975. Vgl. Rolf Liebmann: Joachim Hellwig. In: Liebmann u.a. 1969, S.75-91.

112 Aktenvermerk 22.5.1957, BA DR 118 3003.

113 Heimann 1996, S.84f.

114 Drehbuchfassung vom 10.2.1958, S.3, BA DR 118 3001.

115 Stellungnahme der Dramaturgie zum Drehbuch, 28.2.1957, BA DR 1183003. Zu Rezeption und ›Anne-Frank-Kult‹ im Westen vgl. Wolfgang Benz: Deutscher Mythos. Warum sich Anne Franks Tagebuch so besonders gut als Betroffenheitstext eignet, in: Die ZEIT, 37/1998, S.45f.; David Bar-nouw: Anne Frank. Vom Mädchen zum Mythos. München 1999.

Tage sind ein Leben« lassen ebenso wie der endgültige Titel *Ein Tagebuch für Anne Frank* vermuten, dass die Person des jüdischen Mädchens im Mittelpunkt steht.¹¹⁶ Inwieweit Anne Frank den Autoren dabei bloßes Mittel zum Zweck war, ist in einer der ersten Drehbuchfassungen mehr als deutlich überliefert:

- »a) Der Film ist ein Film über die Mörder von Anne Frank.
- b) Das Schicksal der Anne Frank interessiert nur insoweit, als es erforderlich ist, durch Liebe und Sympathie zu ihr Hass gegen ihre Mörder zu erzeugen.
- c) Die Erkenntnis beim Publikum soll sein, dass die Bundesrepublik ein Staat ist, in dem millionenfache Mörder wieder im Ansehen stehen, Einfluss haben und sich zuhause fühlen. Sie zu isolieren und ihre Ordnung der Gesellschaft von ihrem unheilvollen Einfluss zu befreien, wird eine der Vorbedingungen für die Einheit Deutschlands sein. [...]
- d) Um das System damals und heute zu treffen, muss die Konzeption die Möglichkeit bieten, im ursächlichen Zusammenhang SS-Ideologen und SS-Mörder anzuklagen, die mit dem konkreten Schicksal der Anne Frank nichts (bzw. nur indirekt) zu tun haben.«¹¹⁷

Das dies nicht so einfach zu erfüllen war, zeigt das Scheitern eines ersten Drehbuchentwurfs, der vor der Szenarienkommission aus – wörtlich – »politischen Gründen« durchfiel: Den Autoren wurde eine rückwärts gewandte Konzeption vorgeworfen, die das Stück zu einer allgemeinen »Phrase über die Humanität« mache. Es ginge nicht darum, die Menschen »human-ästhetisierend« anzusprechen, sondern »ihnen zu zeigen, dass die Mörder Anne Franks heute noch in der Bundesrepublik leben und unter den dortigen Verhältnissen als Biedermänner und unter Umständen in hohen politischen Positionen leben können. [...] Dann hätte er eine politisch richtige und aktuell kämpferische Note.«¹¹⁸ Die an Deutlichkeit kaum zu überbietenden Vorgaben, die beispielhaft die geschichtspolitische Verknüpfung von selbstlegitimatorischem Antifaschismus mit der deutschen Frage zeigen, wurden entsprechend umgesetzt: Anne Frank und die Judenverfolgung spielen im Film nur am Rande eine Rolle. Nach dem erprobten Muster »damals im NS-Staat /Schnitt/ heute in der Bundesrepublik« präsentiert der Film bedrückende Beispiele von Verantwortlichen und Profiteuren des KZ-Systems, die sich in der Bundesrepublik als »ehrbare Bürger« eingerichtet haben.

Nach den juristischen Auseinandersetzungen infolge von *Unternehmen Teutonenschwert* hatte die DEFA alle zweifelhaften Aussagen aus *Ein Tagebuch für Anne Frank* entfernt. So konnte Hellwig mit Genugtuung den SPD-Pressedienst zitieren,

116 Drehbuchfassung vom 15.2.1957, BA DR 118 3003.

117 Drehbuchfassung vom 10.2.1958, S.2, BA DR 118 3001.

118 Aktennotiz gez. Lehmbruck, 22.5.1958, BA DR 118 3003.

der die Feststellung traf, dass man die Art und Weise der Darstellung ablehnen könne, nicht jedoch die »leider unbestreitbare[n] Tatbestände«. ¹¹⁹ Die DEFA stellte englische, französische, holländische, italienische, finnische und schwedische Fassungen für das Ausland her, wo der Film auf großes Interesse stieß und durch Zensurmaßnahmen und Verbote Aufsehen erregte. ¹²⁰ So durfte der Streifen in England und Frankreich nicht gezeigt werden. Nachdem *De Waarheid* in Amsterdam bereits 14 Tage auf dem Spielplan gestanden hatte, traf den ohnehin um ein Drittel gekürzten Film ein Verbot, da die holländische zentrale Filmprüfungskommission sich an der Aussage gestört hatte, dass in der Bundesrepublik ehemalige Nazis säßen. ¹²¹ Insgesamt lief *Ein Tagebuch für Anne Frank* in 13 Ländern und hatte nach Angaben der DEFA in der DDR binnen sechs Monaten mehr als vier Millionen Zuschauer. ¹²² Eindrücke von den Erstaufführungen des Films hielten ostdeutsche Kamerateams in Berlin, Warschau und Amsterdam fest. Diese fasste Joachim Hellwig zu einem kurzen Filmbericht unter dem Titel *Es begann in Berlin* (1959, 3 Min.) zusammen und verlängerte die mediale Präsenz von *Ein Tagebuch für Anne Frank* unter Hervorhebung der internationalen Beachtung.

Das Progress-Presseheft kündigte den Film folgendermaßen an: »Die junge Darstellerin der Anne Frank [Kati Székely, M.S.] vom Deutschen Theater in Berlin geht dem Schicksal der Anne Frank nach. Sie erfährt heute die volle Wahrheit über ein Mädchen, das fast genauso alt damals war wie sie heute. Sie erfährt die volle Wahrheit, weil sie in dem Staate lebt, in dem es keinen Faschismus und keinen Rassenhass gibt. Diese Wahrheit ist belegt durch Dokumentaraufnahmen, durch authentische Fotos und Geheimschreiben der SS und der Industrie.« ¹²³ In der Präsentation kommen die beiden Säulen des Films deutlich zum Ausdruck: Auf ›materieller‹ Ebene eine den historischen Bildern und Dokumenten zugeschriebene dokumentarische Selbstevidenz und Repräsentationsfähigkeit; auf ideologischer Ebene der instrumentalisierte Antifaschismus als DDR-Gründungsmythos, dessen selbstlegitimatorische Funktion die diskursive Basis aller Filme im *Archive sagen aus*-Stil ist. ¹²⁴

119 Wochenpost, 10.11.1962, zit. nach: Klaue/Lichtenstein 1965, S.159. Vgl. Heimann 1996, S.84f.

120 Liebmann u.a. 1969, S.78. Zu den Reaktionen im Ausland vgl. die Artikelsammlung in: Filmmappe BA-FA *Ein Tagebuch für Anne Frank* 35975.

121 Hogenkamp 2000, S.78.

122 Brief des Produktionsleiters Oley an die Presse, BA DR 118 3003.

123 Progress-Presseheft, S.51, Filmmappe BA-FA *Ein Tagebuch ...* 35975.

124 Den Umgang mit den Zeugnissen des nationalsozialistischen Terrors thematisiert exemplarisch der DEFA-Dokumentarfilm *Mahnung für alle Zeiten* (Rolf Schnabel/Wolfgang Landvogt, 1958). »Während in der DDR die ehemaligen Konzentrationslager zu Gedenkstätten wurden, sind in Westdeutschland Lager wie Dachau, Neuengamme usw. verwahrlost, dienen teilweise kommerziellen Zwecken, werden in einigen Fällen sogar vom Strafvollzug benutzt. Der Film nennt diese Tatsachen symptomatisch für die Verhältnisse in Westdeutschland.« Staatliches Filmarchiv 1969, S.113.

Das erste Filmdrittel zeigt die Deportationen und Vernichtung der holländischen Juden und das Grauen der KZs mit erschütternden Fotos und Filmaufnahmen. Die emotionale Ansprache wird verstärkt durch das wiederholt in Großaufnahme eingeschnittene Gesicht Anne Franks und Toneffekte wie Hämmern an einer Tür, männliche »Aufmachen!«-Rufe und weibliche »Nein!«-Schreie. Danach wendet sich der Film mit folgender Feststellung den Tätern, seinem eigentlichen Thema, zu: »Wenige wurden gehenkt, die meisten in West-Deutschland freigelassen. In West-Deutschland kann man sie auf der Straße treffen.« Zu Archivbildern von SS-Männern am Bahnhof fährt der Kommentar fort: »Auch diesem Mann können Sie heute wieder begegnen. Das ist der Kommandant von Westerbork [holländisches Judensammellager, M.S.], SS-Obersturmführer Albert Konrad Gemmeker.« /Schnitt/ Ein Mann in Zivil läuft auf die Kamera zu, die er nicht bemerkt, wozu der Kommentar fortfährt: »Damals verschickte er die in Holland festgenommenen Juden in das Vernichtungslager Auschwitz. Heute lebt er in Düsseldorf in der Parkstraße 55 als Kaufmann.« Ähnlich verfährt der Film mit Max Baust, Oberingenieur bei IG-Farben, der in einem Schreiben von Himmler Häftlinge anforderte. Mit grimmiger Ironie vermerkt der Sprecher: »Himmler nahm Zyankali, Oberingenieur Baust nahm seine Arbeit wieder auf. Seine Adresse ist: Ludwigshafen, Rubenstrasse 32.« Dazu wird wiederum ein Mann mittleren Alters gezeigt, der, nach einem Straßenschild im Zwischenschnitt, in einer Einfahrt verschwindet. Auch mit Bausts Chef, dem ehemaligen Direktor der IG-Farben Werke Dr. Otto Ambros, verfährt der Film ähnlich: Als Beleg für Ambros ungebrochenen Einfluss in Westdeutschland dient das bekannte Motiv des Adressbuchs der Direktoren und Aufsichtsräte in der Bundesrepublik, das bereits in *Du und mancher Kamerad* Auskunft über die Verantwortlichen der Weltkriege gab.

Durch die Reihenfolge der Fallbeispiele entwickelt *Ein Tagebuch für Anne Frank* eine auf steigende Empörung abzielende Dramaturgie. Am Ende präsentiert der Film den Chef des persönlichen Stabes des Reichsführers SS, Karl Wolf, der sich auf dem Bootssteg vor seiner Villa am Sternberger See, augenscheinlich wohlgenährt, sonnt. War in *Urlaub auf Sylt* das neue Auto der ehemaligen SS-Mitglieder das Symbol obszönen Wohlstands, ist es in *Ein Tagebuch für Anne Frank* Wolfs klassizistische Villa, die im Bild mit einer Einstellung in der Totalen hervorgehoben wird. Die zentrale Authentisierungs-Strategie ist das heimlich aufgenommene Bild. Der anwaltschaftliche Anspruch des Films, im Namen der Opfer anzuklagen, dient als moralische Rechtfertigung der denunziatorischen Enthüllung von Namen und Adressen.¹²⁵ Zum Teil verwackelte und unscharfe Bilder aus der westdeutschen Gegenwart verweisen ebenso wie unprofessionelle Kadrierung auf den Entstehungskontext. Dabei verstärkt die inhaltliche ›Banalität‹ der Gegenwartsbilder den Kon-

125 Claude Lanzmann hat in seinem Film *Shoa* (1984, 566 Min.) ähnliche Strategien zur Präsentation eines SS-Lagerwächters verwendet. Eine Passage klärt den Zuschauer darüber auf, dass der Interviewte, der nur Tonaufnahmen zulassen wollte, mit einer versteckten Kamera getäuscht wurde.

trast zwischen den Zeitebenen: Der ehemalige SS-Lagerleiter Gemmeker, der in Anzug und Krawatte mit seiner Aktentasche durch den bundesrepublikanischen Alltag spaziert, ist in einer ›Normalität‹ angekommen, die moralisch nicht akzeptabel ist – von der luxuriösen See-Villa des Chefs des persönlichen Stabes Himmlers ganz zu schweigen. Neben der investigativen Strategie besteht ein nicht so spektakuläres, dafür aber persuasiv nicht minder effizientes Verfahren darin, Vorwürfe mit frei zugänglichem Quellenmaterial zu rechtfertigen. So zitiert der Film z. B. das offizielle Protokoll des niederländischen Parlaments 1952/53, das vom Einsatz der Adenauer-Regierung 1950 zur Freilassung des in Holland inhaftierten Willi Lages (als Befehlshaber der Sicherheitspolizei in Amsterdam maßgebend an der Verschleppung von Juden beteiligt) zeugt. Der offizielle Charakter solch allgemein verfügbarer Dokumente signalisiert Evidenz, wobei dem Fall nicht weiter nachgegangen wird.

Überblendung und Mehrfachbelichtung sind auch in *Ein Tagebuch für Anne Frank* die filmspezifischen Mittel, mit denen (nazistische) Vergangenheit und (bundesdeutsche) Gegenwart zur Deckung gebracht werden. Beispielsweise zeigt die Globke anklagende Sequenz einleitend den Staatssekretär im Bundeskanzleramt mit Adenauer. Das Bild wird eingefroren und nach einem harten Schnitt folgt ein Textauszug aus den 1935 von Globke kommentierten Rassegesetzen. Die daraus resultierenden Konsequenzen für die Opfer verdeutlicht die Aufnahme einer Hand, die einen Judenstern aufnäht, worüber ein aktuelles Foto von Globke eingeblendet wird. Die Schreibtischtaten der Vergangenheit werden so nicht nur visuell vergegenwärtigt, sondern auch einem gegenwärtigen Politiker als nach wie vor leitende Denk- und Handlungsmuster zugeschrieben.

Was *Ein Tagebuch für Anne Frank* von den vorherigen ›Enthüllungsfilmen‹ der DEFA unterscheidet, ist die Akribie, mit der die historisch Belasteten aufgespürt und präsentiert werden. Autor Hellwig verstand sich selbst in Personalunion als »eine Art Kriminalist, Staatsanwalt und Historiker in einem.« In *Ein Tagebuch für Anne Frank* begnügt er sich nicht mit der Angabe der genauen Adresse, sondern spürt die Angeklagten auch dort auf, um sie mit versteckter Kamera zu filmen und das Bild als verifizierende Trophäe zu präsentieren. Im Fall Gemmeker sollen sogar, nach Hellwig, KZ-Häftlinge die Bilder des SS-Kommandanten am Bahnsteig gedreht haben. »Die selben Häftlinge, von der SS zu Amateuren ausgebildet, haben dann ihren Peiniger heute gefilmt.«¹²⁶ So sprengt der Film die raumzeitlichen Parameter des westdeutschen Selbstbildes: Mit der Identifizierung der in den westdeutschen Alltag integrierten NS-Funktionsträger durchbricht der Film die (illusorische) Zeitgrenze des Jahres 1945 als ›Stunde Null‹ sowie die ideologisch-geografischen Grenzen, die viele NS-Täter im Westen vor einer Verfolgung durch osteuropäische Länder, wo die Kriegsverbrechen begangen worden waren, bewahrte. Diese Aufhebung raumzeitli-

126 Wochenpost, 10.11.1962, zit. nach Klaue/Lichtenstein 1965, S.157.

cher Beschränkungen verleiht den Dokumentaristen eine Omnipräsenz, die der moralische Auftrag mit Omnipotenz auflädt, was im Schlusskommentar zum Ausdruck kommt: »Du warst ihr Opfer Anne Frank, aber deine Mörder sind im westdeutschen Teil unserer Heimat wieder da. Für dich war das Grauen namenlos. Wir kennen ihre Namen. Wir wissen, dass sie noch einmal dasselbe tun würden, wenn wir es nicht verhindern.«

In seinem folgenden Film *Der Fall Heusinger* (1959, 23 Min.) verfolgte Hellwig die Vergangenheit des damaligen Generalinspektors der Bundeswehr, Adolf Heusinger, der mit Speidel seit 1950 den Bundeskanzler in militärischen Fragen beriet und sich für die atomare Ausrüstung der Bundeswehr aussprach. Auf der Grundlage eines von Hitler in Auftrag gegebenen Films über den Prozess von Freislers Volksgerichtshof gegen die Verschwörer des 20. Juli konstatiert *Der Fall Heusinger*, dass alle Beteiligten hingerichtet wurden und nur Heusinger verschont blieb. Zwar wurde er von Freisler als Zeuge vernommen, sonst aber nicht weiter belangt. Nach dem Attentat verfasste Heusinger eine Denkschrift für Hitler und blieb, laut Hellwig, »seinem Führer« treu.¹²⁷ Der Film ist ein anschauliches Beispiel für funktionalisierte Geschichtsaneignung, dem unter anderem eine kommunistische Würdigung des national-konservativen Widerstands zu verdanken ist, wie man sie kaum in den Spalten des *Neuen Deutschlands* vermuten würde. So setze *Der Fall Heusinger* »den wahren Helden des Sprengstoffattentats auf Hitler, der kleinen Gruppe Offiziere um Oberst von Stauffenberg, ein bleibendes Denkmal. Sie meinten, mit dem Tod Hitlers für das deutsche Volk den Weg zu einem demokratischen Frieden mit allen Staaten der Antihitlerkoalition freigelegt zu haben.«¹²⁸ Nach der Methode des »Früher-Heute«-Analogieschlusses wird Heusinger – wie Speidel in *Unternehmen Teutonenschwert* – als »Hitler-General« und als General der NATO gezeigt. Die rhetorische Kommentarfrage, was er mit Atomwaffen machen werde, beantwortet die Montage unzweideutig mit einem Katastrophenszenario, indem zwischen die Aufnahmen einer Strauß-Rede über den »Fall Rot« eine Atombomben-Explosion geschnitten ist.

Hellwigs letzter Film nach dem *Archive sagen aus*-Prinzip war *So macht man Kanzler* (1961), zu dem der Schriftsteller Franz Fühmann den polemischen Text verfasste. *So macht man Kanzler* konstruiert Parallelen zwischen der Kanzlerschaft von Hitler und Adenauer. Auch hier wird mittels Analogieschlüssen Wesensgleichheit konstruiert. Auf der Bildebene findet Hellwig sogar Übereinstimmungen im Privatleben bzw. der fotografischen Inszenierung von »Freizeit mit Frau«: Zunächst werden

127 *Der Spiegel* sprach Heusinger von den DDR-Vorwürfen frei, wie z. B. in seiner – nicht erhaltenen – Denkschrift für Hitler Verschwörer-Namen genannt zu haben. Daneben konstatierte er aber, dass das Dokument dem »operativen Genie des Westens« nicht gerade zum Ruhme gereichte. »Bittgang zur Gestapo«, in: *Der Spiegel*, Nr.22/1959, S.18-21.

128 »DEFA-Film entlarvt Heusinger«, in: ND, 23.7.1959.

Hitler und Eva Braun vor Berchtesgadener Bergkulisse gezeigt /Schnitt/ das Ehepaar Adenauer sitzt im Grünen auf einer Wiese.¹²⁹ Die zeitgenössische DDR-Kritik bemängelte unter anderem die satirischen Trickgrafiken. Alfred Krautz erklärt dies im Rückblick damit, dass die Tendenz zur Satire nicht erkannt wurde, da man »das schon Gewohnte« erwartete.¹³⁰

›Hitler wird zum Westdeutschen‹

Die Analyse ist auf die unter der Ägide der Thorndikes entwickelten ›nazistischen Enthüllungsfilme‹ ausführlicher eingegangen, da diese ausgehend von *Du und mancher Kamerad* stilbildend dokumentarfilmische Repräsentationsmuster und Darstellungsstrategien für die Auseinandersetzung mit der Bundesrepublik im historischen Diskurs definiert haben. Die Darstellung baut mit der Konstruktion einer Bundesrepublik, die in ideeller und personeller Kontinuität zum Nazismus steht, auf einem klaren Feindbild auf: Die ›Monopolherren von gestern‹ steuern erneut kriegslüsterne Politiker, die im Schulterchluss mit revanchistischen ›Hitler-Generälen‹ die faschistische Remilitarisierung und Atombewaffnung betreiben. Das Grundprinzip ist dabei der Rückschluss vom Einzelnen aufs Ganze, wozu mit extremer Personalisierung gearbeitet wird. Neben der stereotypen Wiederholung einiger weniger zentraler Namen der Kampagnen-Politik wie Speidel, Heusinger, Globke, die sich einprägen, steht die unübersichtliche Aufzählung zahlreicher weiterer Personen und Fälle. Die Akkumulation steht in der Logik des verallgemeinerten Einzelbeispiels und soll den Eindruck eines generalisierten Zustands erwecken, wobei die Detailfülle den Zuschauer eher überfährt als eine Auseinandersetzung mit den Fakten erlaubt. Es handelt sich um das konzeptualisierte Nebeneinander von Detailgenauigkeit und grober Verallgemeinerung.

Das Verfahren, Beschuldigungen gegen westdeutsche Militärs und Politiker anhand von Dokumenten zu beweisen, das ansatzweise in *Du und mancher Kamerad* entworfen wurde, entwickeln die Filme zur dramaturgischen Methode: Zeitschriftenausschnitte, Briefe, fotokopierte und handschriftliche Dokumente werden als Belege der Thesen zitiert und durch Großaufnahme von einzelnen Passagen und Unterschriften, dem Unterstreichen zentraler Textstellen oder als über das Bild laufender Fließtext hervorgehoben. Die Integration filmfremder Elemente erfolgt technisch geschickt und ästhetisch innovativ, mit Gespür für den filmischen Rhythmus. Der Zuschauer muss nicht nur der Authentizität des ausgebreiteten Materials vertrauen, darüber hinaus sind genaue zeitgeschichtliche Kenntnisse nötig, um die Aussagekraft der Belege einschätzen zu können. Trotz des aufklärerischen Habitus geht es den Filmen weniger um die Vermittlung von kritischem Wissen als um die Schaffung einer

129 Abbildungen in: Heimann 1996, S.86. Der gleichen Argumentation folgt der DEFA-Film *Ich singe für den Frieden* (Götz Ölschlägel, 1961). Vgl. Hampicke u.a. 1989, S.90.

130 Liebmann u.a. 1969, S.81f.

geföhlsbedingten anti-westdeutschen Grundhaltung. Die visuelle und verbale Rhetorik zielt mit starker emotionaler Lenkung auf Überrumpelung.

Die zentrale Strategie der Authentisierung ist neben dem Einsatz von Archivbildern und aktuellen Wochenschau-Aufnahmen das ›image volée‹, das heimlich gefilmte Bild. Ansatzweise werden dafür Methoden des investigativen Journalismus¹³¹ entwickelt, wie z. B. die Taktik der Verstellung (*Urlaub auf Sylt*) oder die heimliche Aufnahme mit dem Teleobjektiv (*Ein Tagebuch für Anne Frank*). Die ideologische Grundthese der Deckungsgleichheit von ›Drittem Reich‹ und Bundesrepublik wird mit filmspezifischen Mitteln der Tricktechnik veranschaulicht (Überblendung, Mehrfachbelichtung, Zeitlupe, Freeze frame). Bei aller Eindimensionalität des Blicks auf die Bundesrepublik muss den Filmen konzediert werden, dass die nazistische Propagandaoptik im Ausgangsmaterial gebrochen wird, was in Dokumentarfilmen bis heute eher die Ausnahme ist.¹³¹

Die Konzeption der Filme zielte auf drei Adressaten: das Ausland, die Bundesrepublik und die DDR. Auf internationalem Parkett sollte die eigene Isolierung überwunden und die Bundesrepublik diskreditiert werden. In Westdeutschland sollten missliebige Politiker und Militärs zu Fall gebracht werden sowie darüber hinaus eine generelle Destabilisierung des Systems erfolgen. Die eigene Gesellschaftsordnung schließlich wurde durch die moralische Überlegenheit des den Filmen zu Grunde liegenden Antifaschismus¹³² legitimiert, der materiellen Rückstand zweitrangig erscheinen ließ und von selbstverschuldeten Missständen ablenkte. Signifikant für das taktische Element ist die Tatsache, dass explizite DDR-Selbstbilder in den Filmen nicht auftauchen, um so eine möglichst breite Zielgruppe zu erreichen. *Unternehmen Teufelsschwert*, der einzige Film, der Bilder aus der DDR zeigt, verzichtet bei der Repräsentation einer Friedensdemonstration bewusst auf die für solche Veranstaltungen charakteristische einheitliche Ästhetik als Ausdrucksform der (SED-)Macht.¹³² Hitler ist im DEFA-Dokumentarfilm, nach einer Formulierung Peter Benders, endgültig zum Westdeutschen geworden.¹³³ Wenn allerdings eine Methode zur Masche wird, besteht die Gefahr, dass sie ins Leere läuft. So wurde auf dem Leipziger Dokumentarfilmfestival 1961 als Reaktion auf Hellwigs Film *So macht man Kanzler* folgende Stimme kolportiert: »Wird der Enthusiasmus für historische Dokumentarfilme über den Nazismus nicht irgendwie zu weit getrieben? Werden den Menschen diese immer wieder gezeigten Aufnahmen von Hitlers hysterischen Ausbrüchen und der in Nürnberg aufmarschierenden SS nicht schon langsam über?«¹³⁴

131 Vgl. den Befund, dass Erwin Leiser mit zahlreichen Szenen in *Mein Kampf* »unfreiwillig / unbewusst vor der Rhetorik und Bildmächtigkeit des NS-Materials kapituliert.« Heller 1997, S.224.

132 Vgl. Mühl-Benninghaus 1993, S.9.

133 Bender 1989, S.48.

134 Zit. nach Leyda 1967, S.113.

2.5 Das Fernsehen greift den historischen Diskurs auf

Es fällt auf, dass die aggressiven Attacken der DEFA auf historischem Terrain im Dokumentarfilm ohne Antwort aus dem Westen blieben. Bundesdeutsche Produktionen, die sich dem Thema Nazismus zuwandten, endeten generell mit dem 8. Mai 1945. Trotz breitem antikommunistischen Konsens auf antitotalitaristischer Basis sind Parallelen zwischen der ›braunen‹ und der ›roten‹ Diktatur in westdeutschen Dokumentarfilmen meist nur in Andeutungen präsent. Dabei boten die Repräsentations- und Demonstrationsformen des SED-Systems von Marschkolonnen, Fahnenträgern, Kampfliedern, Fackelzügen bis hin zu den Uniformen zahlreiche, zumindest visuelle Parallelen zum ›Dritten Reich‹, die unangenehme Assoziationen wecken konnten und dies auch taten.¹³⁵ Es gab aber auch in der DDR Fälle personeller Kontinuität, wie die Karrieren der ehemaligen Wehrmachts- und dann NVA-Generäle Vincenz Müller und Arno von Lenski belegen, die beide mit Eichmann in Verbindung gestanden hatten. Letzterer war zudem Beisitzer an Freislers berüchtigtem Volksgerichtshof.¹³⁶ Dabei darf nicht übersehen werden, wie Manfred Rexin in einem Diskussionsbeitrag betont hat, dass das vom Nationalrat der Nationalen Front 1965 herausgegebene *Braunbuch* wesentlich dicker war, als die vom Informationsbüro West unter der Überschrift *Ehemalige Nationalsozialisten in Pankows Dienst* publizierte relativ dünne Broschüre: »[...] bei diesem Spiel ›Haut du meinen Nazi, hau ich deinen Nazi‹ hatte die DDR immer viel, viel mehr Munition bis in die 60er-Jahre hinein.«¹³⁷

2.5.1 *Hitler und Ulbricht: Fehlanzeige* (1959): Westdeutsche Totalitarismusgleichung

Ein seltenes Beispiel für einen westdeutschen Dokumentarfilm der Fünfzigerjahre, der die Zeitgeschichte offensiv gegen die DDR einsetzt, ist *Hitler und Ulbricht: Fehlanzeige. Die große Lücke im Wissen unserer Schüler* (42 Min.). Gleichzeitig ist der Film ein Beitrag in der Debatte um die historisch-politische Bildung der nachwachsenden Generation in Folge der antisemitischen Schmierwelle im Winter 1959/60, die im In- und Ausland Bestürzung hervorrief.¹³⁸ Als erster Beitrag der Reihe

135 Zum Verfahren der Umdeutung von bedrängenden Ähnlichkeiten zu stolz zur Schau gestellten Gegensätzen und dem Unbehagen kommunistischer Intellektueller damit vgl. Ranke 1996.

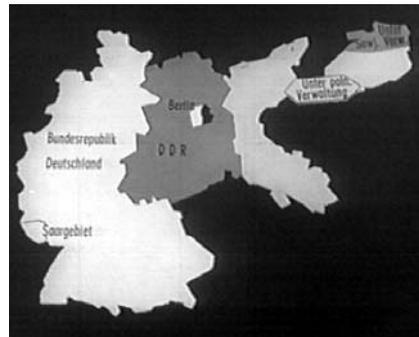
136 Lemke 1995, S.69. Die Frage nach Kontinuität im eigenen Land wurde mit ›Verspätung‹ auch in den DDR-Medien thematisiert, allerdings nicht am Beispiel hoher Funktionsträger. Der DEFA-Film *Herr Schmidt von der Gestapo – filmische Dokumentation einer Beamtenkarriere* (Rosa Berger-Fiedler, 1989, 107 Min.) zeigt den Prozess gegen einen ehemaligen Gestapo-Abteilungsleiter, der nach dem Krieg unernannt als unauffälliger und pflichtbewusster Bürger in der DDR gelebt hatte.

137 4. Workshop 1993, S.189f.

138 Vgl. Siegfried 2000, S.81ff.

Blick auf unsere Jugend (29.4.59), erregte Hitler und Ulbricht: *Fehlanzeige* erhebliche öffentliche Reaktionen und zog eine Fernsehdiskussion mit mehreren Kultusministern nach sich, die unter dem gleichen Titel vom Hessischen Rundfunk (6.12.59) übertragen wurde.¹³⁹ Die Fernseh-Kolumne des *Spiegels* lobte die Sendung in höchsten Tönen, ohne auf die ideologischen Prämissen näher einzugehen.¹⁴⁰

In der HR-Reportage befragt Jürgen Neven-du Mont ahnungslose Schüler, was sie von den, in seinen Worten, »beiden deutschen Diktaturen« wissen. Szenen im Fernsehstudio mit dem Journalisten, der die Beiträge ankündigt oder abschließend kommentiert, wechseln sich ab mit Interviewteilen in verschiedenen, vorgeblich zufällig ausgewählten Schulklassen. Archivbilder werden spärlich eingesetzt, einige Fotos von Widerständlern im ›Dritten Reich‹ und von SED-Politikern reichen zur Evokation des zeitgeschichtlichen Hintergrundes. Ein Trickbild am Filmanfang visualisiert die Aufteilung Deutschlands in Folge des Zweiten Weltkrieges, ergänzt durch die Kommentare von Neven-du Mont: Auf einer Landkarte werden nacheinander Bundesrepublik, DDR, »die unter polnischer Verwaltung stehenden Ostgebiete jenseits von Oder und Neiße« und der »unter sowjetischer Verwaltung stehende Teil von Ostpreußen« eingeblendet und der Anspruch auf Deutschland in den Grenzen von 1937 wach gehalten.



Das Ergebnis der Recherche lautet »Fehlanzeige«. Die im Untertitel angekündigte »große Lücke im Wissen unserer Schüler« prangert der Autor mit erhobenen Zeigefinger an und beschwört in moralisierendem Ton die Gefahr für Demokratie und Freiheit. Ironischerweise fordert der Film im bildungsbürgerlichen Habitus ein Wissen ein, das, wie die Untersuchung gezeigt hat, zumindest im westdeutschen Dokumentarfilm bisher abwesend war. In der Traditionslinie des US-amerikanischen SBZ/DDR-Bildes stehend, das dem ostdeutschen Teil als Satellit der UdSSR keine

139 Classen 1999, S.59f.

140 Telemann in: Der Spiegel, Nr.21/1959, S.56.

eigene Existenz zugestand, waren SED-Politik und deren Vertreter nur auf Plakaten bei Umzügen präsent, nicht jedoch als politische Subjekte. Geht man davon aus, dass dieser Diskurs auch in anderen Medien dominierte, ist die »Fehlanzeige« selbstproduziert. Neben dem Motiv der eingeforderten Immunisierung gegen totalitäre Versuchung steht der Film im Zeichen der einsetzenden Debatte über die »Bildungskatastrophe«, mit der Befürchtung, die DDR könnte die Bundesrepublik auf Grund eines effizienteren Bildungswesens in der Systemauseinandersetzung überholen.¹⁴¹

Jenseits des bildungspolitischen Katastrophentopos der »ignoranten Jugend« zeichnen sich im Film Unbehagen mit und ein Defizit in der bisherigen Informationspraxis über die DDR ab. Dabei geht das Bedürfnis nach einer genaueren Wahrnehmung nicht unbedingt mit einer differenzierten Konstruktion der DDR einher, im Gegenteil: Die Konjunktion im Filmtitel verweist bereits auf die Gleichstellung von »Drittem Reich« und DDR in der personalisierten Form des jeweiligen Führers als Inkarnation des Bösen. Ausgangspunkt ist das Feindbild einer totalitären DDR, die in der diktatorischen Tradition Nazi-Deutschlands steht und als Teil des aggressiven Weltkommunismus eine ständige Bedrohung verkörpert. Während die DEFA-Filme der *Archive sagen aus*-Reihe mit dokumentarischem Material ihre Beweisführung antreten, um die Thesen der Kontinuität von »Drittem Reich« zur Bundesrepublik zu belegen, erfolgt in *Hitler und Ulbricht: Fehlanzeige* kein expliziter Vergleich. Das totalitarismustheoretische Erklärmuster setzt der Film als allgemeinverbindlich gegeben voraus, wie der Schlusskommentar verdeutlicht: »Wir haben in Deutschland zwei Formen der Diktatur kennen gelernt: Die des Nationalsozialismus und die des Kommunismus, und wenn wir unsere demokratische Ordnung erhalten wollen, dann müssen unsere Kinder einfach lernen, was Diktatur ist, sonst verlieren wir die Zukunft. Und darum meine ich, können wir uns in diesem Punkte leider keine Nachgiebigkeit leisten.« Die Fragen nach Hitler und Ulbricht, in denen die Gleichung Hitler = Ulbricht mitschwingt, sind als pädagogische Parameter demokratischer Entwicklung selbstevident und bedürfen keiner Rechtfertigung. Die Strategie des Films, diese Konstruktion als kanonisierten Gegenstand des Schulunterrichts darzustellen, verleiht ihr darüber hinaus den Status des Faktischen, der mit der Autorität von Spezialisten beglaubigt wird (im letzten Teil interviewt Neven-du Mont Geschichts- und Sozialkundelehrer sowie den CDU-Kultusminister von Schleswig-Holstein Edo Osterloh).

Charakteristisch für die Prämissen von *Hitler und Ulbricht: Fehlanzeige* ist die Frage an die Schüler nach dem Widerstand gegen Hitler. Zur Bestürzung Neven-du Monts wird das Datum 20. Juli von keinem genannt. Die Erklärungen des Journalisten lassen keinen Zweifel, dass er unter Widerstand in erster Linie die Verschwörung um Graf von Stauffenberg versteht. Diese Reduzierung auf den national-konservati-

141 Picht 1964.



Verunsicherte Schüler und ein besorgter Kultusminister.

ven Widerstand entspricht dem selbstlegimatorischen Ansatz, eine positive Traditionslinie der Bundesrepublik vor 1945 zu ziehen.¹⁴² Diese Konstruktion des westdeutschen Selbstbildes verdeutlicht das Interesse der DDR, Militärs wie Speidel und Heusinger, die sich darauf beriefen, zum weiteren Umfeld der Männer des 20. Juli gehört zu haben, als Verräter der Verschwörer anzuprangern. Schreiben die DEFA-Filme deren Karriere bis in die Gegenwart fort, beschränkt sich die Darstellung in *Hitler und Ulbricht: Fehlanzeige* auf den Zweiten Weltkrieg, womit auch in diesem westdeutschen Film das Jahr 1945 den Zeithorizont für die Bundesrepublik markiert.

2.5.2 Heynowski auf den Spuren der Thorndikes – DFF-Polemik

Einen großen Einfluss sowohl in thematischer wie auch in ästhetischer Hinsicht hatte das Konzept von *Archive sagen aus* auf Walter Heynowski, der seit 1956 beim Deutschen Fernsehfunk arbeitete.¹⁴³ Seine die Thorndike-Linie aufnehmenden Filme waren Teil groß angelegter Medienkampagnen gegen westdeutsche Politiker Ende der Fünfzigerjahre. 1959 enthüllte er mit *Mord in Lwow* (55 Min.) die NS-Vergangenheit des seit 1957 unter Adenauer amtierenden Vertriebenenministers Theodor Oberländer. *Du und mancher Kamerad* hatte diesen bereits mit einem Artikel aus dem

142 Inwieweit die Würdigung des militärischen Widerstandes bei der deutschen Bevölkerung auf ein positives Echo stieß, ist fraglich. Bei einer Umfrage in der Bundesrepublik lehnten noch 1951 30% der Befragten das Attentat auf Hitler ab, knapp 60% der ehemaligen Berufssoldaten äußerten sich negativ über die Verschwörer des 20. Juli. Frei 1995, S.496f.

143 Walter Heynowski (1927) war von 1949-55 als Chefredakteur der Satire-Zeitschrift *Frischer Wind* (ab 1953 *Eulenspiegel*) tätig. Ab 1956 arbeitete er als Autor, Regisseur und Leiter der Reihe *Zeitgezeichnet* im DFF, wo er 1959 zum stellvertretenden Intendant und Programmdirektor aufstieg. 1963 wechselte Heynowski zum DEFA-Studio für Dokumentarfilme, für das er nach dem Intermezzo des eigenen Studios H&S (vgl. Kap. 4.4 und 6.3.2) bis zu dessen Auflösung 1991 arbeitete. Filmmuseum 1996, S.403. Vgl. Steinmetz/Prase 2002, S.17ff.

Jahr 1940 zitiert, in dem der damalige Reichsleiter des ›Bundes deutscher Osten‹ (BDO) forderte: »Die Eindeutschung der Ostgebiete muss in jedem Fall eine restlose sein.« *Mord in Lwow* wirft Oberländer vor allem vor, mit seiner Einheit ›Nachtigall‹ für Massenhinrichtungen in Lwow (Lemberg, 30.6.-3.7.1941) die Verantwortung zu tragen. Heynowskis Film endet mit Bildern von Protestdemonstrationen in zahlreichen europäischen Ländern gegen Oberländer, um die internationale Entrüstung und Mobilisierung zu zeigen.¹⁴⁴ Der Abspann unterstreicht den dokumentarischen Charakter des Gezeigten, in dem alle präsentierten Dokumente als »Originalzitate aus den vorhandenen Akten« ausgewiesen und als Quellenangabe »UdSSR, CSR, Polen, England, USA, Holland, Israel, Westberlin, DDR, Westzone« genannt werden. Darüber hinaus wird der Topos vom ›Dokumentaristen als Kämpfer für die Wahrheit‹ bei gleichzeitigem Vorwurf der Verschleierung betont, wenn es heißt: »Kameramänner des Deutschen Fernsehfunks wurden in Westberlin von der Brandt-Polizei verhaftet, als sie den Mörder filmen wollten.« 1960 verurteilte das Oberste Gericht der DDR den »Henker von Lwow«, wie das Braunbuch Oberländer taufte, in Abwesenheit zu lebenslangem Zuchthaus, dieser war bereits zur Jahreswende auf Grund des öffentlichen Drucks von seinem Ministerposten zurückgetreten.¹⁴⁵

Im folgenden Film *Aktion J* (1961, 103 Min.) klagt Heynowski, unterstützt von der Musik Hans Eislers, unter Verwendung von Motiven aus Alain Resnais *Nuit et brullard* (*Nacht und Nebel*, 1955/56) den früheren Oberregierungsrat im Reichsministerium des Innern Hans Globke als Schreibtischmörder an und wirft ihm die Verantwortung für die Ermordung von Millionen Juden vor. »Der Film verfolgt den Lebensweg dieses Mannes seit dem 14. April 1924, als er in den preußischen Staatsdienst trat, über seine ›Arbeit‹ als Oberregierungsrat und ›Bürokrat des Todes‹, während der er die Nürnberger Rassengesetze kommentierte, bis zu seiner Tätigkeit als Ministerialrat, Ministerialdirektor und Staatssekretär an Adenauers Seite.«¹⁴⁶ Obwohl Adenauer von Globkes Vergangenheit unterrichtet war, hatte er den Verwaltungsfachmann zunächst ins Düsseldorfer Innenministerium und dann als Staatssekretär ins Bundeskanzleramt berufen. Wie *Mord in Lwow* insistiert der Vorspann von *Aktion J* auf der Fülle international beschafften Materials (›Dokumente aus Polen, CSSR, Ungarn, UdSSR, Griechenland, Israel, Frankreich, Norwegen, Italien, Rumänien, Österreich, Holland, England, USA, Belgien, Schweiz, Schweden, Jugoslawien

144 Vgl. Liebmann u.a. 1969, S93f. Heimann 1996, S.83, Steinmetz/Prase 2002, S.24ff.

145 Braunbuch 1965, S.292ff. Vgl. Der Spiegel, Nr.19/1960, S.23f.; Lemke 1995, S.66ff.; Philipp-Christian Wachs: Der Fall Theodor Oberländer (1905 bis 1998). Frankfurt a.M. 2000. Die im Auftrag des SWR produzierte Dokumentation *In Abwesenheit verurteilt* (Anne Werst, 2001) zeigt neben Ausschnitten aus *Mord in Lwow* und dem AZ-Sujet zum DDR-Prozess ein Interview mit Oberländer aus dem Jahr 1993.

146 Staatliches Filmarchiv 1969, S.6.

en, Westberlin, DDR, Westdeutschland«), um den wiederholt eingeblendeten Untertitel: »Ein Film der Beweise« zu untermauern. Nach dem typischen Muster der ›Enthüllungsfilme‹ schildert der Film den Fall des belasteten Staatssekretärs als typisch für die nazistische Unterwanderung und den faschistischen Charakter der Bundesrepublik. Dabei zeigt sich Heynowskis Herkunft vom Journalismus und der Fernsehpublizistik in einem stärkeren Aktualitätsbezug und der intensiven Verwendung grafischer Mittel sowie der Trickmontage. Der Ton ist satirisch-polemisch. Mit der Konzeption als »Pamphletfilm«, der sich einer breiten Skala an Genreformen bedient, entwickelte Heynowski neue Ausdrucksformen, auf welche die Untersuchung mit der Besprechung seines Films *Brüder und Schwestern* (1963) im nächsten Kapitel ausführlich eingeht.¹⁴⁷

Aktion J war Bestandteil einer groß angelegten Kampagne gegen Globke, mit der die SED Einfluss auf die Bundestagswahl 1961 nehmen wollte. Albert Norden, Politbüromitglied und als Leiter des ›Ausschusses für deutsche Einheit‹ Spiritus Rector der SED-Kampagnen gegen westdeutsche Politiker, Industrielle und Militärs, forderte den Regisseur auf: »Mach wirklich schnell, sonst passiert es, dass Globke eher stürzt als Dein Film zur Aufführung kommt, und dann würde er seinen Hauptzweck [...] verfehlen.«¹⁴⁸ Der dann am 19. April 1961 im DDR-Fernsehen ausgestrahlte Beitrag verfehlte seine Wirkung nicht: Globke sah sich gezwungen, öffentlich zu reagieren und nahm im westdeutschen Fernsehen Stellung zu den Vorwürfen. Voller Genugtuung notierte Heynowski zu diesem Auftritt: »Die ›graue Eminenz‹ Bonns, die sich kaum fotografieren und nur selten filmen ließ, wurde vor den Bildschirm zitiert, um ›das Schlimmste zu verhüten‹, wie eine westdeutsche Zeitung schrieb. Von einem bestellten Interviewer wurde Globke 20 Minuten lang über den Inhalt des Filmes ausgefragt, dazu wurden mehr als 20 Minuten Filmausschnitte gebracht. [...] So wurde eine Lawine ins Rollen gebracht. Alle westdeutschen Zeitungen haben den Globke-Auftritt vor den westdeutschen Bildschirmen als misslungenen Versuch, ja als Selbstentlarvung eines ›bleichen und schlotternden Angeklagten‹ bezeichnet.«¹⁴⁹

1963 realisierte Heynowski, jetzt als Regisseur im DEFA-Dokumentarfilmstudio, unter dem programmatischen Arbeitstitel »Globkes Ungeist heute« den polemischen Porträtfilm *Globke heute*. In diesem wird ausführlich die Reaktion der westlichen Presse zitiert und im Nachspann Globkes Verurteilung in Abwesenheit zu lebenslangem Zuchthaus durch ein DDR-Gericht im Juli 1963 hervorgehoben.

147 Liebmann 1969, S.96.

148 Zit. nach Lemke 1995, S.71.

149 Walter Heynowski: Das internationale Echo zu dem Festivalbeitrag des Deutschen Fernsehfunks. *Aktion J*. Deutscher Fernsehfunke Berlin (Hg.), 6.11.1961, S.3.

Die Heynowski-Filme werden häufig als Endpunkt der ›nazistischen Enthüllungsfilme‹ im Stil der Reihe *Archive sagen aus* beschrieben. Für die DEFA trifft dies zu, bevor Ende der Sechzigerjahre mit den Kampagnen gegen Lübke (*Acht Groschen (West)*, Peter Ulbrich, 1968), Defregger (*Absolution*, Heinz Müller/Werner und Christel Heydn) und Molinari (*Ein Ehrenmann geht*, C. und W. Heydn) das ›Genre‹ kurzfristig wieder belebt wurde. 1980 drehte Joachim Hellwig mit *Im Land der Adler und Kreuze* (97 Min.) noch eine abendfüllende Reminiszenz im Thorndike-Stil. Was hingegen das Fernsehen betrifft, stehen die Filme Heynowskis am Anfang der politischen TV-Publizistik, die sich mit den Zuständen im anderen Deutschland auseinandersetzt. Vor allem zur Darstellung der Themen ›Militär‹ und ›Wirtschaft‹ wurde sowohl auf Repräsentationsformen der besprochenen Filme als auch konkret auf in diesen verwendete Archivbilder zurückgegriffen. Indem das Fernsehen als junges Massenmedium im Auftrag der Partei die kanonisierte Feindbildproduktion der *Archive sagen aus*-Reihe übernahm, tauchten neue, häufig aus der Publizistik kommende Akteure auf, die wie Heynowski neue Repräsentationsformen einbrachten. Die gewandelte Rollenverteilung zwischen Kino und Fernsehen, Letzteres übernahm mit dem Dekadenwechsel die Funktion des Leitmediums, zeigt sich auch in der Tatsache, dass *Aktion J* zunächst im Fernsehen ausgestrahlt wurde (19.4.61), bevor der Film in die DDR-Kinos kam. Der Globke-Auftritt im westdeutschen Fernsehen als Reaktion auf *Aktion J*, in dem Globke direkt mit den Bildern der DFF-Produktion konfrontiert wurde, steht für einen Punktsieg der DDR im Medienkrieg mit dokumentarischen Mitteln. Darüber hinaus reflektiert dies die zentrale Rolle des Mediums für die innergesellschaftliche und -deutsche Auseinandersetzung.

Mit dem Fernsehen wurde der Eiserne Vorhang für die mit ›Verbringungsverbot‹ belegten DEFA-Filme im Stil der *Archive sagen aus*-Reihe ebenso durchlässig wie für den westdeutschen Fernsehjournalismus, der sich Ende der Fünfzigerjahre verstärkt mit der DDR beschäftigte. In der ARD begann eine kontinuierliche Auseinandersetzung mit der Fernsehreihe *Das Mitteldeutsche Tagebuch*, dessen historischer Diskurs eine typisch westdeutsche Reaktion auf die DDR-Geschichtskonstruktion darstellt.

2.5.3 *Mitteldeutsches Tagebuch* im ARD-Fernsehen und BMG-Programm

Nach dem Vorgriff auf Fernsehbeiträge unter der thematischen Perspektive instrumentalisiertes Zeitgeschichte soll im Folgenden auf die Anfänge der ›Zonenberichterstattung‹ im Rundfunk eingegangen werden. Mitte der Fünfzigerjahre befand sich das Fernsehen, was Programmformen, -aufbau und -sparten betraf, noch in der experimentellen Phase, auch wenn das Versuchsprogramm abgeschlossen war und sowohl ARD (ab 1954) als auch DFF (ab 1956) ein regelmäßiges Programm sendeten. Mit Ausnahme der Nachrichten fand anfangs auf Grund des starken Einflusses lite-

rarischer Formen beiderseits des ›Eisernen Vorhangs‹ kaum eine publizistische Auseinandersetzung mit dem anderen Teil statt. Dabei gewann die Berichterstattung des Berliner NWDR früh eine eigene Form und stellte bei Berlin-spezifischen Themen, vor allem den Ereignissen am 17. Juni 1953, die Vorzüge des tagesaktuellen Fernsehjournalismus unter Beweis.¹⁵⁰

Als einer der Ersten wandte sich der SFB-Redakteur Günter Lincke ab August 1956 dem Thema mit der Reihe *Mitteldeutsches Tagebuch* zu, konzipiert als Sendung für Westdeutsche, die »nicht mehr wissen, wie es drüben aussieht«.¹⁵¹ Am Anfang des *Mitteldeutschen Tagebuchs* stand ein DDR-Bürger, der mit Filmmaterial aus Magdeburg in die Redaktion der Berliner Rundfunkanstalt kam, um dieses zu verkaufen. »Dann hat man sich gefragt, was man damit machen kann und dann wurden Texte zusammengetragen.« Was an Material zusammen kam, hing vom Zufall ab, die »Filmschnipsel« wurden dann solange gesammelt, bis eine Sendung gefüllt werden konnte. Bis zum Mauerbau belieferten drei Amateurfilmer aus der DDR heimlich den SFB, der im Notfall auch deren Kameras reparierte. Günter Lincke bezeichnet die Anfänge als »sehr dilettantisch und sehr primitiv« und die eigene Position als »eigentlich unpolitisch«. *Die Welt* rühmte 1958 *Das mitteldeutsche Tagebuch* als »die zweifellos beste und wirkungsvollste Sendung des SFB im deutschen Gemeinschaftsprogramm« und bedauerte, dass es nur einmal monatlich erschien.¹⁵² Die einzelnen Ausgaben hatten die unterschiedlichsten Formen: gesendet wurden ganze vorproduzierte Dokumentarfilme, Beiträge mit Magazin-Charakter und Interviewsendungen. Auf Grund des *Mitteldeutschen Tagebuchs*, das bis 1965 ausgestrahlt wurde, avancierte Günter Lincke zum DDR-Experten, der er nach eigenem Verständnis zunächst nicht war. Als solcher führte er zu Beginn der Sechzigerjahre mit Karl-Eduard von Schnitzler einen sehr persönlichen Grabenkrieg via Rundfunkwellen, bei dem er die Bezeichnung »Sudel-Ede« prägte.¹⁵³

Das Mitteldeutsche Tagebuch führte zu einer ersten kontinuierlichen Zusammenarbeit zwischen dem BMG und dem jungen Medium Fernsehen, das mit dem SFB an einem strategischen Knotenpunkt der deutsch-deutschen Berichterstattung saß. Auf Grund der Schwierigkeit, in der DDR zu filmen, »suchte das Ministerium händeringend Bilder« und erwarb zahlreiche Sendungen des *Mitteldeutschen Tagebuchs* für die nichtkommerzielle Nutzung. Einige Beiträge der Reihe aus der nicht

150 Vgl. Hickethier 1998, S.79.

151 Günter Lincke (1926), arbeitete nach der Entlassung aus amerikanischer Kriegsgefangenschaft für die Nachrichtenagentur DANA, dann für die *Neue Zeitung* und als Radio-Nachrichtenredakteur beim NWDR. Ab 1954 baute er im SFB die Fernseh Abteilung mit auf, 1961 wechselte er zum Deutschland-Funk. Alle im Folgenden zitierten Angaben zur Entstehungsgeschichte nach einem Interview mit Günter Lincke, 19.11.1998.

152 »Mehr Geld – bessere Qualität?«, in: *Die Welt*, 9.10.1958.

153 »Mann gegen Mann«, in: *Der Spiegel*, Nr.7/1961, S.58.

eben archivierfreudigen Pionierzeit des deutschen Fernsehens sind so erhalten geblieben.¹⁵⁴ Einfluss auf die Inhalte oder Themen übte das BMG laut Günter Lincke nicht aus.

Luther-Erinnerungsstätten (1957): Flucht in die Vergangenheit

Zum Reformationstag 1957 plante Günter Lincke eine Sendung des *Mitteldeutschen Tagebuchs* mit Bildern von Luther-Stätten aus der DDR. An die Amateurfilmer in der DDR erteilte er den Auftrag: »Dreht mir irgendwas zusammen, was mit Luther zusammenhängt.« Das Ergebnis wurde unter dem Titel *Martin-Luther-Stätten* (31.10.56, 12 Min.) ausgestrahlt. Günter Lincke geht davon aus, dass das BMG den Film unverändert übernommen hat.¹⁵⁵

Luther-Erinnerungsstätten ist ein ›Erinnerungsfilm‹ im doppelten Sinn: Erinnerung zum einen an den Reformator und zum anderen an Städte im anderen Teil Deutschlands, die den Bundesbürgern nur noch schwer oder gar nicht mehr zugänglich waren. Auf den Spuren Martin Luthers präsentiert der Film Eisleben, Wittenberg und Eisenach, in denen die jüngste Vergangenheit ihre Spuren hinterlassen hat. Die Amateur-Aufnahmen aus der DDR sind ebenso wie die von *Sowjetzone ohne Zensur* und *Bilder aus der Sowjetzone 1955/56* auf Schmalfilm in entsprechend mangelhafter Qualität gedreht. Die Bildfindung entspricht in weiten Teilen einem bildungsbürgerlichen Reisefilm. Im Mittelpunkt stehen die Luther-Gedenkstätten und andere kulturhistorische Sehenswürdigkeiten der mittelalterlichen Städte, in denen der Reformator wirkte. Bei deren Darstellung dominiert die ›Ästhetik des Abschwenkens‹, nur dass nicht Propagandaparolen, sondern Kirchtürme das Kameraauge fesseln. Es wurden fast ausschließlich touristische Objekte aufgenommen, wobei der Entstehungskontext der Bilder nicht thematisiert wird. Aus der Erinnerung beschreibt Günter Lincke den Charakter der Aufnahmen als disparate »Urlaubsfotos«. Im Film spricht der Redakteur den Kommentar in zurückhaltendem Ton selbst, zusätzlich sind die Bilder durchgängig mit zumeist klassischer Musik unterlegt.¹⁵⁶

Die Darstellung von *Luther-Erinnerungsstätten* ist wesentlich differenzierter als in allen anderen bisher besprochenen Filmen westdeutscher Provenienz. Der Kommen-

154 Diese befinden sich im BA-FA, sind aber konservatorisch nicht gesichert (meist nur Negative) und nicht benutzbar. BA-FA an Verfasser, 3.5.2000. Unterschiedliche Titel erschweren eine genaue Zuordnung der Filme. Zudem wurden Sequenzen oder ganze Teile zur Herstellung neuer, oft ähnlich lautender Beiträge verwendet.

155 Wahrscheinlich wurde der Vorspann nach der TV-Ausstrahlung hinzugefügt, dieser zeigt zunächst den auf einem Holzkreuz eingebrennten Titel *Mitteldeutsches Tagebuch 1957* und in Überblendung *Luther-Erinnerungsstätten*. Der Katalog nennt als Titel *Luther Gedenkstätten: Geteiltes Deutschland 1964*, S.28.

156 Der Kommentar erfolgte live während dem Abspielen des Films. Für die Filmfassung des BMG wurde der Ton auf perforiertem Tonband mitgeschnitten und dann auf Lichtton umkopiert. Erst ab 1958 gab es einen personalisierten Abspann.



tar geht zwar auf deutliche Distanz zum »neuen, volkseigenen Deutschland« mit seinen »Aufschriften und Mangelercheinungen«, erwähnt aber auch Positives wie die vorbildlich restaurierte Wartburg. Die zentrale Strategie zur Darstellung der politischen Gegenwart besteht darin, Zeichen des aktuellen Regimes in der historischen Kulisse auszumachen und Vergangenheit und Gegenwart einander gegenüber zu stellen. Bereits die Bildebene erweckt einen freundlicheren Eindruck als beispielsweise das bei bedecktem Himmel und Regen gefilmte Dresden in *Zwei Städte*. Die Aufnahmen der Sehenswürdigkeiten in den historischen Städten mit ihren idyllischen Gässchen entstanden bei gutem Wetter, die Straßen und Plätze sind mit Passanten bevölkert und spielende Kinder erwecken den Eindruck gewöhnlichen Alltags. Als typische Motive, die den politischen Wandel visualisieren, werden das erste Lenin-Denkmal der DDR und der Karl-Marx-Kulturpark in Eisenach sowie die Stalin-Straße in Wittenberg gezeigt. Wiederholt sind HO-Geschäfte zu sehen, ohne wie in *Sowjetzone ohne Zensur* den Eindruck zu erwecken, ausschließlich das Stadtbild zu prägen. Auf der Bildebene ist die Sichtagitation mit ihren Parolen in *Luther-Erinnerungsstätten* kaum präsent. Einzig in einem Schaufenster befinden sich Plakate mit den Köpfen kommunistischer Führer, was Günter Lincke mit leicht trauriger Stimme kommentiert: »Doch wenn man dann in den staatlichen Fischgeschäften an Stelle der Fische Bilder kommunistischer Regierungsfunktionäre sieht, dann möchte man fliehen in die gute alte Zeit.« Inwieweit die neuen politischen Verhältnisse bereits Eingang in den Alltag gefunden haben und Mentalität prägen, verdeutlicht der Kommentar, indem er Kinder zitiert, die auf die Frage nach dem Weg zum Markt antworten: »So gleich hinter der HO.« Der Film konstatiert Veränderungen, ohne dass diese prinzipiell durch die antikommunistische Brille betrachtet werden, was die relativ neutrale Beschreibung der Motorenwerke in Eisenach verdeutlicht.

Auch in *Luther-Erinnerungsstätten* sind sowjetische Soldaten zu sehen. Nur dass sie hier nicht zur Mobilisierung antibolschewistischer Ängste dienen und zur Unterstützung des Feindbildes herhalten, sondern im Gegenteil dem Kommentar Stichwortgeber sind, plattem Antikommunismus entgegenzuwirken: »Wenn man diese sowjetischen Offiziere in den Straßen Wittenbergs sieht, dann muss hier an dieser Stelle einmal gesagt werden, dass es dem ersten russischen Stadtkommandanten zu danken ist, wenn die Lutherstätten 1945 vor dem Verfall gerettet wurden.« Dessen ungeach-

tet benennt der Kommentar als Verantwortlichen für die Teilung Deutschlands die Sowjetunion. Auslöser zu dieser Reflexion ist das Bild eines Wegweisers, dessen einer Pfeil mit kyrillischer Schrift zum Militärkommandanten weist. Symbolische Bedeutung erlangt das Hinweisschild durch einen zweiten Pfeil, der in die entgegengesetzte Richtung zeigt und den Weg zur Wartburg angibt, »dem Sinnbild eines einigen Landes« wie der Kommentar betont. Der gesamtdeutsche Diskurs wird über die gemeinsame Geschichte und Kultur transportiert. Dabei kommen ähnliche dokumentarfilmische Strategien zur Anwendung, wie in den im Kontext der ›Deutsche an einen Tisch‹-Kampagne realisierten DEFA-Filmen: Bereits *Der Weg nach oben* hat sich mit unverbindlichen Städtebildern aus ganz Deutschland als gesamtdeutscher Interessenverwalter geriert. Auch in *Die Sieben vom Rhein* fungiert die Wartburg als ›Sinnbild eines einigen Landes‹ und die, Rhein- und Elbe-Landschaft gleichsetzende, Heimat-Sequenz instrumentalisiert unverfängliche Landschaftsbilder in diesem Sinne. Ähnlich den DDR-Filmen findet auch in *Luther-Erinnerungsstätten* die Tagespolitik keinen Eingang. Allenfalls in Andeutungen wird die Dimension konkreter Politik deutlich, wenn z. B. eine »Bayerische Gaststätte« den Kommentar zur Reflexion veranlasst, dass es das Land Thüringen in der Sowjetzone nicht mehr gibt und damit auf die Verwaltungsreform von 1952 in der DDR angespielt wird, mit der die fünf alten Länder aufgelöst und stattdessen 14 Bezirke geschaffen wurden.

Zentral ist der historische Diskurs des Films nicht nur auf Grund des Themas ›Luther‹. Bisher stellte der Vorwurf des ›Kulturbolschewismus‹ am Beispiel verfallender Kulturgüter wie dem Potsdamer Stadtschloss in *Bilder aus der Sowjetzone 1955/56* einen zentralen Vorwurf dar. In *Luther-Erinnerungsstätten* konstatiert der Kommentar: »Das alte Rathaus und die zahlreichen Sehenswürdigkeiten der Stadt, die im Baedeker mit einem Sternchen versehen sind, werden mustergültig instand gehalten.« Um nicht zu viele Konzessionen an die ostdeutschen Machthaber zu machen, fährt er einschränkend fort: »Aber manchmal hat man den Eindruck, dass die bewusst gepflegten Traditionen von dem Fortschritt, der an vielen Mauern prangt, doch etwas unterdrückt wird.« Diese vorsichtige ›Ja aber-Argumentation‹ ist typisch für den Film, der die gesamtdeutsche Erinnerung aufrechterhält und gleichzeitig realpolitisch die deutsche Einheit in absehbarer Zeit abgeschrieben hat. Der Schlusskommentar spricht dies deutlich aus: »Hier in diesem Zimmer mit Blick auf das weite Land übersetzte Martin Luther die Bibel. Seine, sprich die deutsche Sprache wird auch in Zukunft das Bindeglied zwischen den beiden Teilen unserer Heimat sein.« Dazu zeigt das Bild den Blick aus einem Fenster der Wartburg, von dem eine Überblendung auf eine aufgeschlagene Lutherbibel in Großaufnahme erfolgt. Der Zeithorizont der Einheit wird so auch visuell von der Gegenwart in die Vergangenheit rückprojiziert, während für die Zukunft ein geteiltes Deutschland stehen bleibt. Rückblickend stellt Günter Lincke fest, nicht zu den Leuten gehört zu haben, »die glaubten, die deutsche Einheit eines Tages noch erleben zu können«.

Dreh- und Angelpunkt des Films ist der historische Diskurs: *Luther-Erinnerungsstätten* ist einer der ersten in Westdeutschland hergestellten Filme, der auf diesem Feld hinter das Jahr 1945 zurückgreift. Bezeichnenderweise geschieht dies dann gleich um knapp 500 Jahre. Die »Hitlerzeit« findet nur Erwähnung im Zusammenhang mit Eisleben als »rote Stadt«, dem SED und Rote Armee ein Ende bereitet hätten. Unter Wahrung der Proportionen so unterschiedlicher Filme wie *Du und mancher Kamerad* und *Luther-Erinnerungsstätten* handelt es sich bei letzterem in dem Sinne um eine »Antwort« auf die große Erzählung von *Du und mancher Kamerad*, dass der linear-gesetzmäßigen, leidvollen DDR-Geschichtsinterpretation mit »Happy End« im Ostblock eine zeitlos-idyllische entgegengesetzt wird, die im unpolitischen Arkadien deutscher Kulturlandschaften schwebt. Da die de-facto Teilung anerkannt – wenn auch nicht akzeptiert – wird, bleibt nur die Flucht aus der Gegenwart »in die gute alte Zeit«, wie es der bereits zitierte Kommentar angesichts kommunistischer Führer in der Vitrine eines Fischgeschäftes selbst ausdrückt. Dass die Gegenwart trotz aller Beschaulichkeit und Verdrängung immer wieder auftaucht, resultiert aus dem journalistischen Anspruch des »vor Ort Vergewisserns«, der zu der eigentümlichen Mischung aus Reportage, Kultur-, Reise- und Amateurfilm führt. Der Autor bemüht sich um Ausgewogenheit in dem Sinn, dass auch Positives beim Namen genannt wird. Beispielsweise stellt der Kommentar angesichts der Wartburg fest: »Man muss ehrlich sagen, fehlt auch noch die nach der Sowjetunion verschleppte kostbare Rüstkammer, die Burg ist nach der Restauration schöner geworden. Mit aller Achtung vor der Vergangenheit und die Verantwortung für die Gegenwart haben geschickte Denkmalspfleger Palast, Kapelle und die Lutherstube in ihren Urzustand zurückversetzt.« Eine solch differenzierte Haltung verlangt Distanz, in der sich zugleich eine zunehmende Entfremdung vom anderen Deutschland diagnostizieren lässt. Die etablierten Feindbilder sind noch präsent und scheinen hier und da durch, aber es ist spürbar, dass sie zur Beschreibung der Realität nicht ausreichen. Mit Befremden wird die Pflege von Tradition und Kulturgütern, die dem Eigenen zuge schlagen werden, im eigentlich feindlich Gegenüberstehenden ausgemacht. Die DDR ist nicht mehr der »Gulag« schlechthin, kein substanzloses, nur auf Zwang aufbauendes Phänomen, sondern auf dem Weg, etwas Fremdes zu werden, was gerade auf Grund der Gemeinsamkeiten umso mehr verstört.

2.5.4 Der innerdeutsche Fernsehkrieg wird offensiv

An der Saale hellem Strande (7.5.58, 35 Min.), die zwölfte Folge des *Mitteldeutschen Tagebuchs*, wurde ebenfalls vom BMG übernommen. Die Filmerzählung folgt dem Fluss von seiner Quelle in der Bundesrepublik über den Verlauf durch die DDR bis zur Mündung in die Elbe. Bilder und filmisches Verfahren ähneln *Luther-Erinnerungsstätten*. Wie der Film, der auf den Spuren des Reformators wandelt, bedient

sich *An der Saale hellem Strande* des historischen Rekurses, um deutsche Burgenromantik und Naturschönheit in Opposition zur politischen Gegenwart zu setzen. Deren Diskrepanz wird als unlösbarer Widerspruch dargestellt. Bei aller bildungsbürgerlichen Zurückhaltung ist der Ton von *An der Saale hellem Strande* dezidiert antikommunistisch und wesentlich schärfer als in *Luther-Erinnerungsstätten*. Charakteristisch dafür steht das Filmende: In einer Kontrastmontage alternieren Bilder von Propaganda-Plakaten mit Aufnahmen von historischen Bauten und friedlich daliegenden Landschaften. Die DDR als Propaganda-Staat steht unversöhnlich Gesamt-Deutschland als Kultur-Nation gegenüber. Vor der ausweglosen deutschlandpolitischen Situation bleibt dem Autor im Schlusskommentar nichts anderes übrig, als universelle Gerechtigkeit zu beschwören und wiederum die Flucht in die Vergangenheit und in zeitlose Kulturwerte anzutreten: »Die Fahrt brachte keine Sensationen, aber wohl manche Veränderung, die ungewohnte Eindrücke vermittelte. Die schönen Bilder der Landschaften und der Städte, Dome und Burgen sind getrübt durch die Kenntnis vom bedrückenden Alltag der Menschen, die wegen der Teilung Deutschlands getrennt von uns leben müssen. Aber wir wissen, nichts hat auf Dauer Bestand, was nicht gerecht geregelt ist.«

Die auf der Basis von Amateur-Schmalfilmbildern produzierten Dokumentarfilme des *Mitteldeutschen Tagebuches* spiegeln eine gesplante Wahrnehmung der DDR wider. Das Nicht-Akzeptierbare wird weiterhin nicht akzeptiert, aber gezwungenermaßen wahrgenommen und filmisch wiedergegeben. Die Lösung des Widerspruchs, etwas, das nicht sein darf, durch dessen Darstellung Realität zu verleihen, besteht in der Flucht aus der Gegenwart in die Vergangenheit oder ins Zeitlos-Idyllische. Die Beispiele *Luther-Erinnerungsstätten* und *An der Saale hellem Strande* sind Vorboten der diskursiven Spannbreite in der Wahrnehmung der DDR zwischen kritisch-distanziert und dezidiert antikommunistisch, die ab Mitte der Sechzigerjahre das Spektrum der westdeutschen medialen Auseinandersetzung mit dem anderen Teil charakterisiert.

Mit Verschärfung der Spannungen um Berlin Ende der Fünfzigerjahre wurden differenzierte Töne im *Mitteldeutschen Tagebuch* wie in *Luther-Erinnerungsstätten* selten. Unter dem Pseudonym Telemann schoss sich die Fernsehkolonne von Martin Morlock¹⁵⁷ im *Spiegel* auf Günter Linckes »Mitteldeutsches Klagebuch« oder auch »das mitteldeutsche Kriegstagebuch« ein. Auf Anfrage des *Spiegels*, wie die Sendung aufgenommen würde, hätte die SFB-Redaktion geantwortet: »Die große Masse der Fernsehzuschauer in Westdeutschland ist nicht so angetan von der Reihe, weil sie sie immer ein bisschen unangenehm berührt.«¹⁵⁸ Laut inoffiziellen Auskünften Telemanns

157 Morlock wiederum war das Autorenpsudonym von Günther Goercke, den *Der Spiegel* 1958 von der *SZ* abgeworben hatte. Bis Ende 1963 erschienen Telemanns »geschliffene Bosheiten«, danach veröffentlichte Morlock noch eine wöchentliche *Spiegel*-Kolumne zu allgemeinen Zeiterscheinungen. Hickethier 1994, S.84ff.

machte jenseits der Zonengrenze Thilo Kochs *Rote Optik* den Verantwortlichen mehr zu schaffen als »Linckes ›Tagebuch« – damit wird man fertig. In einen groben Klotz einen noch größeren Keil treiben zu dürfen, das erhöht nur die Agitationsfreude.«¹⁵⁹

Nach eigenen Angaben hatte Günter Lincke bei der Zusammenarbeit mit staatlichen Stellen immer vollkommen freie Hand. Die Aufnahme der Beiträge aus der Reihe *Mitteldeutsches Tagebuch* ins Filmprogramm des BMG ist das erste Beispiel für dessen Zusammenarbeit mit dem Fernsehen, auf das das Ministerium zeitweilig angewiesen bleiben sollte. In der ideologischen Kompatibilität der TV-Produktionen mit Regierungsstellen spiegelt sich der antikommunistische Grundkonsens der westdeutschen Gesellschaft wider. 1960 bekam Lincke den Jakob Kaiser-Preis für seinen Beitrag *Die Elbe – Grenzfluß oder Handelsweg* verliehen, mit der Begründung: »Trotz gewisser Mängel, die zum Teil auf die schwierigen Arbeitsbedingungen zurückzuführen sind, stellt die Sendung einen begrüßenswerten Versuch dar, die gesamtdeutsche Problematik in einer sachlichen, liebevollen Art zu demonstrieren.« Gleichzeitig wurde die Sendereihe gewürdigt, die »dem gesamtdeutschen Gedanken in anerkennenswerter Weise zu dienen versucht.«¹⁶⁰

Das Mitteldeutsche Tagebuch lebte vom Zufall, von dem, was die Lieferanten über die offene Grenze in Berlin schmuggelten. Aktuelle Bilder waren selten und Amateuraufnahmen konnten den Mangel nur ungenügend beheben. Die Verwendung von DDR-Filmen war in weiten Bereichen die einzige Möglichkeit, über visuelles Material aus ›Mitteldeutschland« zu verfügen. Mit steigender Bedeutung des Fernsehens stieg auch die Rolle von Fernsehbildern der Gegenseite, die vom Bildschirm auf 16mm-Material abgefilmt wurden, um dann ›korrigiert« erneut ausgestrahlt zu werden. Den wechselseitigen Schlagabtausch mit den Bildern der Gegenseite betrieb das *Mitteldeutsche Tagebuch* zunächst sporadisch, ab 1959/60 als gängiges Mittel. Im bundesdeutschen Fernsehen entwickelte Thilo Koch die Methode zum Prinzip seiner Sendung *Die Rote Optik* (ab 6.10.58).¹⁶¹ In der DDR wurde zunächst in der Magazinreihe *Telestudio West* (ab 11.9.57) die Auseinandersetzung mit neu kommentierten Sujets aus dem bundesdeutschen Fernsehprogramm geführt. Die dazu notwendige Fernschaufzeichnungsanlage hatte das DDR-Fernsehen für 100.000 DM in der Bundesrepublik gekauft.¹⁶² Schließlich institutionalisierte Karl-Eduard von Schnitzler die Polemik mit seinem *Schwarzen Kanal* (ab 21.3.60) zum Dauerbrenner.¹⁶³ – Da es sich

158 Die Kritik erfolgte nach der Ausstrahlung der Folge *Ostsee oder Meer des Friedens* (25.9.59). Telemann: *Mitteldeutsches Klagebuch*, in: *Der Spiegel*, Nr.41/1959, S.90.

159 Ders.: *Spähposten*, in: *Der Spiegel*, Nr.3/1960, S.58.

160 Niederschrift, S.2, BA Kblz, B 137/13624.

161 Koch 1993; Koch 1995.

162 Vgl. Hickethier 1998, S.139, S.282f. Heil 1967, S.106ff.

163 Vgl. Kutsch 1989; Schnitzler 1992; Schultze 1995, S.86ff. Geserick 1991, S.49; Gerlof 1999. Die erhaltenen Sendemanuskripte 1960-89 hat das DRA im Internet veröffentlicht: <http://dra.orb.de>.

um moderierte Magazin-Sendungen handelt, wird in der Untersuchung auf diese nicht ausführlicher eingegangen. – Das Konzept des *Schwarzen Kanals* erklärte »Kläranlage Schnitzler« (*Der Spiegel*) folgendermaßen: »Wir erzielen mit unserem Titel zwar auch einen Farbeffekt, haben aber mit der ›Roten Optik‹ nicht das Geringste zu tun. Thilo Koch will die Methoden unserer Meinungsbildung schildern. Wir wollen die Polemik.« Thilo Koch wettete »Plagiat«, konstatierte, dass mit dem *Schwarzen Kanal* der »innerdeutsche Fernsehkrieg offensiv geworden« sei und beklagte die jährlich nur viermalige Ausstrahlung der *Roten Optik* gegen den wöchentlich antretenden *Schwarzen Kanal*: »Zweiundfünfzig zu vier, das ist kein Verhältnis. So kann man nicht kämpfen.«¹⁶⁴



2.6 Westdeutsche ›Zonengrenz-Filme‹

Im Gegensatz zu den Rundfunkwellen war die 1.393 Kilometer lange innerdeutsche Grenze mit dem beständigen Ausbau der Grenzanlagen für die Menschen zu einem immer schwerer überwindbaren Hindernis geworden. So genannte ›Grenzverletzer‹ mussten mit tödlichen Schüssen rechnen und ab 1960 wurden die ersten Minen verlegt. Damit nahm die Zahl der Fluchten über die ›grüne Grenze‹ beständig ab: 1958 gelangten 84.540 Menschen über diese in die Bundesrepublik, 1959 waren es 53.055 und 1960 noch 46.897. Die Mehrzahl floh über Berlin.¹⁶⁵

Im Spielfilm hatte Helmut Käutner bereits 1955 in *Himmel ohne Sterne* die innerdeutsche Grenze dramatisch in Szene gesetzt und mit den Mitteln des Melodrams deren leidvolle Konsequenzen für die voneinander getrennten Menschen gezeigt. Die Geschichte über die Liebe einer ostdeutschen Fabrikarbeiterin und einem west-

¹⁶⁴ Riesel-Feldschlacht, in: *Der Spiegel*, Nr.16/1960, S.90f.

¹⁶⁵ Schultke 1999, S.7, S.45.

deutschen Grenzpolizisten, die an den politischen Verhältnissen scheitern, beleuchtet ebenso kritisch die Diktatur im Osten wie die selbstgerechte Wirtschaftswunder-Gesellschaft im Westen – ein Solitär im Kino der Fünfzigerjahre. Im Dokumentarfilm wurde die ›Zonengrenze‹ zunächst nur am Rande wahrgenommen, wie in *Sowjetzone ohne Zensur* (1954). Mit Ausnahme von *Kleine Winterreise in den Harz* (Jürgen Roland/Carsten Dierks), eine »launige Revue bunter Wintervergnügen« entlang der innerdeutschen Grenze, die der NWDR 1956 ausstrahlte¹⁶⁶, rückte die Materialisierung des ›Eisernen Vorhangs‹ erst Ende der Fünfzigerjahre als Hauptthema in den Mittelpunkt zahlreicher Filme. Bezeichnenderweise war es die Dokumentarabteilung des SDR, für die der vom *Spiegel* kommende Journalist Peter Dreessen mit *Mitten durch Deutschland* (1957, 41 Min.) den ersten Filmbericht über die ›Zonengrenze‹ schuf, der den »Riss quer durch Deutschland« eindringlich schildert.¹⁶⁷ Trotz des allgemein gehaltenen Titels *Achtung! Zonengrenze 75 m* (1959, 10 Min.) beschränkte sich der Film von Kurt Krigar auf Berlin mit den Grenzsperranlagen an Havel und Wannsee.

2.6.1 *Zonengrenze* (1959): Straflager DDR

Der erste Film, der die Zonengrenze in ihrer ganzen Länge darzustellen versucht, ist *Zonengrenze* (1959, 29 Min.) von Kurt Stefan. Die Stationen, die in den folgenden ›Zonengrenz-Filmen‹ zu festen Größen werden, lauten der Geografie einer Süd-Nord-Reise an der Demarkationslinie folgend: Culmbach, Mödlareuth, Fulda, Duderstadt, Goßlar, Königslutter, Helmstedt, Mölln und Lübeck. Der Produzent, das Kultur- und Lehrfilminstitut Klemens Lindenau, hat dem Film seinen Stempel aufgedrückt: Das Kulturfilm-Erbgut zeigt sich in elegischen Bildern von Landschaften und Kulturdenkmälern, die bedächtig gefilmt, andächtig aneinander gereiht und ehrfurchtsvoll kommentiert sind. Charakteristisch dafür ist die Szene aus dem Inneren einer Kirche mit Bildern einer langsamen Kamerafahrt und folgendem Kommentar: »Mehr als ein Jahrtausend ist über dieses frühromanische Bauwerk, die Michaelskirche, hinweg gegangen. Aber ihr Zauber wirkt fort, als Zeugnis einer Zeit, deren Maß und Frömmigkeit, deren Gestaltungskraft und innere Stille uns Heutigen so sehr verloren ist.« Die darin ähnlich dem ersten Teil von *Gott lebt* anklingende Kulturkritik basiert wie der Kirchentagsfilm auf einem konservativen Diskurs, der aktuelle politische Konflikte als Resultat einer sich selbst entfremdeten Moderne deutet.

Ähnlich wie *Luther-Erinnerungsstätten* greift der Film tief in die Vergangenheit zurück, um über historisch gewachsene Verbindungen und das gemeinsame kulturelle Erbe den gesamtdeutschen Anspruch zu artikulieren. Auch in *Zonengrenze* ist die

166 Peter Zimmermann: Fernsehen in der Adenauer-Ära. In: Heller/Zimmermann 1995, S.194.

167 ARD-Pressemitteilung (1/59, S.4f.) zur Wiederausstrahlung am 31.12.58. Vgl. Geteiltes Deutschland 1964, S.29f.

Wartburg zu sehen, allerdings von Hessen aus beobachtet. Die konkreten Auswirkungen für die Menschen demonstriert der Film am Beispiel des vom Stacheldraht geteilten Dorfs Mödlareuth, in dem nah verwandte Menschen »in zwei Welten gespenstisch aneinander vorbei« leben.¹⁶⁸ Zugemauerte Fenster und verfallene Häuser sind rekurrierende Motive, die auf die Opfer verweisen: Beispielsweise ein Bauer, der zusehen muss, wie sein vom übrigen Gehöft getrenntes Wohnhaus einige Meter entfernt auf der anderen Seite verfällt. Was der Kommentar als »Wunde in der Landschaft« beschreibt, scheint auch die Bewohner dies- und jenseits des »Eisernen Vorhangs« verletzt zu haben. Die wenigen, die auf DDR-Seite ins Objektiv der Kamera geraten, sind kaum mehr als Schatten und der Kommentarsprecher betont, dass sie stumm bleiben, »denn miteinander zu sprechen ist den Menschen von drüben verboten«. Letztendlich aber bleiben die Menschen auf beiden Seiten anonyme Chiffren einer Volks- bzw. Leidensgemeinschaft.

In ihrem Namen spricht der Voice-over-Kommentar, dessen Diktion zurückhaltend und einfühlsam ist, dabei aber deutlich im Anprangern der als »verhängnisvoller Linie« bezeichneten Grenze. Denn der Mantel der Harmonie deutscher Kulturlandschaften ist zerrissen von der »Zonengrenze«, deren Bilder aus dem Jahr 1959 mit dissonanten musikalischen Tönen unterlegt den Film einleiten und immer wieder die Auswirkungen der deutschen Teilung anprangern. Darüber hinaus wird der politische Kontext ebenso wenig erwähnt, wie die jüngste Vergangenheit, die eingangs ein Satz resümiert: »Die Aufteilung in Besatzungszonen ist eine Folge des von Hitler begonnenen Krieges. Auf Grund der späteren Entzweiung der Siegermächte wurde die Demarkationslinie zwischen der sowjetischen und den übrigen Besatzungszonen zur Trennungslinie zweier politischer Welten mitten durch Deutschland.« Hitler und die Alliierten sind schuld, dass Deutschland dreigeteilt ist, wie die eingeblendete Landkarte verdeutlicht, auf die sich die Namen der einzelnen Teile einschreiben: »Westdeutschland«, »Sowjetzone«, »Ostgebiete«. Die Zonengrenze selbst repräsentiert der Film mit den immer wiederkehrenden Motiven: Wachttürme, Schilder mit der Aufschrift »Achtung Zonengrenze«, der 10-Meter-Spurenstreifen, patrouillierende Uniformierte, unterbrochene Straßen und Schienen, Grenzschraken sowie Stacheldraht, Stacheldraht, Stacheldraht... Jeweils auf die Motive abgestimmte Inszenierungsstrategien schreiben die intendierte Interpretation ins Bild ein: Die filmspezifische Kamerabewegung dient dabei nicht mehr nur wie in *Sowjetzone ohne Zensur* oder *Luther-Erinnerungsstätten* dem Abschwenken, um etwas in seiner ganzen Dimension zu enthüllen. Der Schwenk von der einen auf die andere Seite, von West nach Ost, ermöglicht das Überschreiten der Grenze und verbindet das durch diese Getrennte. Im ideologischen Neben- bzw. Gegeneinander wird mit der Filmpraxis visuell ein Band geschaffen, was die dokumentarfilmische Arbeit politisch le-

168 Zur Geschichte der Mödlareuther Mauer vgl. Uwe Ritzer: »Little Berlin« noch heute Symbol der Teilung«, in: SZ, 4.10.2000.

gitimiert. Dementsprechend häufig kommen in *Zonengrenze* Kameraschwenks über bewaldete Hügel und Felder von hüben nach drüben vor.¹⁶⁹ Eine einheitliche Landschaft signalisiert Zusammengehörigkeit, was darüber hinaus der Kommentar zu betonen nicht müde wird. Neben der verbindenden Funktion gibt es eine zweite Kategorie Schwenks, die ähnlich wie Kamerafahrten an Stacheldrahtzäunen oder dem Spurstreifen entlang die Teilung durch die Grenze betonen und diese als Wunde in der Landschaft vorführen. Neben dem Schwenk ist auch die aus dem Auto gefilmte Kamerafahrt Teil einer bewussten Inszenierung, die den Film einleitet und im Mittelteil noch einmal verwendet wird: Die Kamera filmt durch die Windschutzscheibe nach vorne hinaus die Fahrt, bis es plötzlich nicht mehr weiter geht, da die Zonengrenze den Weg versperrt. Die abrupt gestoppte (Kamera-)Fahrt wird zum Symbol des gewaltsam Unterbrochenen und Unnatürlichen, freie ›Fahrt für freie Bürger‹ bleibt auf die Bundesrepublik beschränkt.

Die Perspektive auf die DDR durch den Stacheldraht erweckt den Eindruck eines riesigen Straflagers, was der Kommentar zu Bildern von »feindselig herüberblickenden« Wachtürmen, die »beängstigende Erinnerungen« wecken, andeutet. Das Feindbild heißt ›Zonengrenze‹, die die filmische Rhetorik als Synekdoche entwirft: Das enge Bild einer unmenschlichen Grenze steht stellvertretend für Charakter und Herrschaftspraxis des verantwortlichen Regimes. Ohne die DDR oder SED mit einem Wort würdigen zu müssen, ist die Ablehnung eindeutig. In der Nicht-Beachtung kommt darüber hinaus eine Verachtung zum Ausdruck, wie sie für die frühen dokumentarfilmischen DDR-Konstruktionen charakteristisch ist. Durch die Strategie des ›phänomenologischen Beobachtens‹ des Ist-Zustands legt der Film das Gewicht auf den optischen Eindruck. Die visuelle Rhetorik entwirft die Zonengrenze als Selbstevidenz, deren Zeigen bereits ausreicht, um deren unmenschlichen Charakter bloßzustellen und die Verantwortlichen anzuklagen.

Nicht ausreichend war dies allerdings für die FBW, deren Hauptausschusses *Zonengrenze* das höchste Prädikat verweigerte wegen der »Abschweifungen zu historischen Dokumenten und Monumenten [...], die eher vom Thema ablenken, als einen konzentrierten Eindruck vermitteln«. Außerdem wurde bemängelt, »dass die Situation Berlins nicht einmal mit einer ausdrücklichen Randbemerkung charakterisiert worden ist.«¹⁷⁰ In dieser Kritik scheint auch ein Wandel in der – filmästhetischen und politischen – Wahrnehmung durch, weg vom Kulturfilmstil hin zu ›nüchterneren‹ Formen, wie sie vor allem der Fernsehjournalismus entwickelte. Trotzdem lief *Zonengrenze*, laut Produzent, mit einer hohen Kopienzahl in der ganzen Bundesrepublik als Vorfilm zu *Der Würger von Schloß Blackmoor* (Harald Reinl, 1963).¹⁷¹

169 Zu filmischen Darstellungsmitteln, die historische Erfahrung und deren Reflexion verkörpern (Schwenk als Bewegung des Geistes, Kamerafahrt als Bewegung des Körpers) vgl. Cuau 1990.

170 HHStAW, Abt. 548, Prüfungsnr. 5941.

171 Brief von K. Lindenau ans BMB, 10.5.63. B 137/13269.

2.6.2 *Wege ohne Ziel* (1960): ›Zonengrenz-Film-Spezialist‹ F.-J. Schreiber

»Wir erklären an Eides statt, dass die Aufnahmen zu dem folgenden Dokumentarfilm – soweit Vorgänge und Verhältnisse an der Zonengrenze wiedergegeben werden – in jeder Hinsicht unverfälscht sind, keine der Szenen gestellt ist und der Film objektiv der Situation an der Zonengrenze entspricht.« Diese Erklärung leitete den 1960 von Franz-Joseph Schreiber gedrehten Film *Wege ohne Ziel* (11 Min.) ein. Die Situation an der Grenze eines willkürlich geteilten Landes verlangte scheinbar einer nachhaltigen Versicherung des dokumentar(film)ischen Wirklichkeitsversprechens.

Der Autor und Produzent des Films, F.-J. Schreiber, repräsentiert die Grenze mit den gleichen Motiven und ähnlichen Darstellungsstrategien wie *Zonengrenze* unter Verzicht auf das kulturverherrlichende Selbstbild und den historischen Diskurs. *Wege ohne Ziel* konzentriert sich ausschließlich auf die Grenze mit ihren Sperranlagen. Es dominieren langsame Kameranäherungen entweder am Stacheldraht entlang oder patrouillierenden Grenzposten folgend. Der Grundton des Films ist bestimmt von Befremdung über die absurde Situation und das Unverständnis, wie ein Staat zu so etwas fähig sein kann. Auch *Wege ohne Ziel* konstruiert die DDR als ›Gefangenenlager‹, was der durchgängige *Voice-over*-Kommentar zu den obligatorischen Bildern von Stacheldraht und Wachttürmen explizit benennt: »Sie sagen: ›um den Staat der Arbeiter und Bauern vor Spionen und Diversanten zu schützen‹ und sperren ihre eigene Bevölkerung hinter Stacheldraht und Kontrollstationen. Sie sagen: ›um die Staatsgrenze West zum Schutz vor Agenten und Saboteuren aus der Bundesrepublik zu schützen‹ und legen Gräben an, ziehen Stolperdrähte und Alarmanlagen und errichten Wachtürme, bei deren Anblick man unwillkürlich an ein Gefangenenlager erinnert wird.«

Der Film wendet sich intensiv den Menschen jenseits des Stacheldrahtes zu: Zwar bleiben Grenzsoldaten und Bevölkerung auch in *Wege ohne Ziel* stumme Schatten, deren visuelle Präsenz aber auf Grund der Ausrüstung mit leistungsstarken Teleobjektiven wesentlich größer ist als in *Zonengrenze*. Die Grenzposten sind in halb totalen und sogar halbnahen Einstellungen gut sichtbar, auch wenn sie sich in Erdlöchern und hinter Bäumen verstecken sowie mit Tarnnetzen unkenntlich zu machen versuchen. Indem Schreiber ihre Motivation psychologisierend deutet und die Überzeugung an ihrem Tun in Zweifel zieht, konstatiert er gleichzeitig, dass viele »ihren Dienst nur als gut bezahlten Job« ausüben. Dann beobachtet die Kamera einen »Sieg der Menschlichkeit«: Grenzsoldaten geleiten eine alte Frau an die Grenze, die ihnen dankbar die Hand schüttelt und durch ein Loch im Stacheldraht auf die andere Seite klettert. Laut Kommentar hatte »Oma, die diese Welt nicht mehr versteht« ihre Enkelkinder im Nachbardorf besucht und war auf unerklärliche Weise über die Grenze gelangt.

Die Filmbewertungsstelle verlieh *Wege ohne Ziel* einstimmig das Prädikat »be-

sonders wertvoll« und würdigte den Umstand, »dass sich der Film von jedem betulichen politischen Eifer, mit dem gerade das Thema ›Zonengrenze‹ so und so oft dargestellt wird, bewusst fern hält.«¹⁷². Wertvoll schien er auch für die Auslandsarbeit der Bundesrepublik, es wurden französische, spanische und portugiesische Sprachfassungen hergestellt.

F.-J. Schreibers folgender Film *Dorf hinter Stacheldraht* (1961, 10 Min.) beginnt mit der gleichen Authentisierungsstrategie wie *Wege ohne Ziel*: Ein eingblendeter Rolltext verspricht: »Nichts an diesem Film ist gestellt, keines der Bilder in irgendeiner Weise verfälscht.« Darüber hinaus wird so erklärt, dass die Aufnahmen »teils unter Verwendung von Teleobjektiven beim Abbruch von Häusern des Dorfes Asbach an der thüringisch-hessischen Zonengrenze« entstanden.

Dorf hinter Stacheldraht entwirft das Bild totaler Kontrolle und absoluter Überwachung, in dem Asbach als Pars pro toto für die restliche DDR steht. Immer wieder entdeckt die Kamera dank des Teleobjektivs Uniformierte in Dachluken und schwarzen Fensterhöhlen – was nicht schwer gewesen sein muss, da das Verhältnis zwischen Arbeitern und Bewachern bei den Ausbauarbeiten der Grenze häufig eins zu eins war¹⁷³: »Von Scheunenböden und aus Fensterhöhlen herab, hinter Mauervorsprüngen und Dachziegeln hervor spähen die Doppelgläser der Posten auf Arbeiter und Bauern, die sinnfällig zu Gefangenen eines unmenschlichen Regimes in ihrem eigenen Land, ja auf ihren eigenen Höfen wurden.« Das ostentativ geheimnistuerische Verhalten der Grenzsoldaten, die, sobald sie sich beobachtet fühlen, in Deckung gehen, belegt anschaulich den Kommentartext. Das Klima der Angst spiegelt sich im Verhalten der Bewohner wider, die sich nicht trauen, auf Zeichen von ›drüben‹ zu reagieren. Die Schlusseinstellung eines Streife gehenden Grenzsoldaten, der der Kamera gewahr wird, das Gewehr von der Schulter nimmt und auf diese zielt, kondensiert in dieser Geste die Unterdrückung im Innern und die Bedrohung nach außen. Die Distanz ist dementsprechend nur durch technische Hilfsmittel, das Teleobjektiv, überbrückbar. Die Unüberbrückbarkeit der Sperranlagen kommt nicht nur in den allgegenwärtigen Kontrollen zum Ausdruck, sondern auch in der Präsentation der Grenz-Motive im Bildaufbau: Zahlreiche Aufnahmen wurden durch den Stacheldraht hindurch gefilmt, sodass dieser den Bildvordergrund dominiert und sich als metaphorische Folie über den Bildhintergrund, die DDR, legt.

Dorf hinter Stacheldraht wurde auf Englisch, Französisch, Spanisch und Arabisch übersetzt. In Wiesbaden erhielt der Film nur das Prädikat »wertvoll«. Seinen Einspruch begründete der Autor mit dem Argument, dass es sich bei den Aufnahmen »um authentisches Bildmaterial [handelt], das mit Teleobjektiven festgehalten wur-

172 HHStAW, Abt. 548, Prüfungsnr. 6908. Vgl. Evangelischer Film-Beobachter Nr.27, 8.7.1961.

173 Schultke 1999, S.64.

de. Durchschnittlich war eine Entfernung von 500 m zu überbrücken. Dieser Umstand und die Tatsache, dass auf die Witterung keine Rücksicht genommen werden konnte, bewirkten, dass die Aufnahmen nicht die Brillanz aufweisen, wie sie sonst bei einem Kulturfilm selbstverständlich ist. Andererseits vermitteln die Aufnahmen aber gerade dadurch eine so starke Atmosphäre, dass der Beschauer die Unmittelbarkeit des Geschehens erlebt und von ihm gefangen wird.« Qualitative Mängel werden damit nicht nur als notwendig aus dem Wahrnehmungsdispositiv resultierende Konsequenz erklärt, sondern auch zum Authentizitätssteigernden Faktor positiv umgewertet. Doch weder dies noch der von Schreiber geäußerte Anspruch auf »Allgemeingültigkeit für die Zustände in der Zone« konnten den Hauptausschuss umstimmen.¹⁷⁴

In seinem dritten ›Zonengrenz-Film‹ ... *und bangen vor jedem Morgen* (1962, 32 Min.) berichtet Schreiber über die Vorbereitung und Durchführung der Zwangsevakuierung von DDR-Familien aus dem Sperrgebiet nach dem Muster seiner vorherigen Filme. Hinzu kommen Interviews mit zwei Grenzsoldaten, die bei diesen Aktionen eingesetzt waren und denen die Flucht gelang. Die Geflüchteten berichten vor der westdeutschen Kamera und beglaubigen das Gezeigte durch den Status der Augenzeugenschaft und die Autorität des Insider- und Spezialistenwissens, das im Originalton wiedergegeben wird.

Im Dispositiv der Teilung bot die ›Zonengrenz‹ ein extrem begrenztes Motiv-Arsenal, das sich in Verbindung bestimmter Darstellungsstrategien im dokumentarfilmischen Diskurs effizient gegen die Urheber verwenden ließ. Die Assoziation zu Gefangenenerlagern öffnet den Zeithorizont, und ohne dass die Filme sich auf historisches Terrain begeben, operieren sie mit der Last der deutschen Geschichte. Der seitens der DDR erhobene Faschismus-Vorwurf an die Bundesrepublik, der exemplarisch in den ›Archiv-Filmen‹ zum Ausdruck kommt, findet in den ›Zonengrenz-Filmen‹ als Totalitarismusvorwurf an eine Straflager-DDR seine Erwiderung. In beiden Sub-Genres dominiert eine visuelle Argumentation, die auf der scheinbaren Selbstevidenz des vorgefundenen Bildes aufbaut, was mittels eines limitierten Arsenal an Strategien konstruiert wird. Im Zentrum steht die emotionale Ansprache des Zuschauers und weniger eine intellektuelle Auseinandersetzung mit dem Gegenstand. Darüber hinaus ist ›Archiv-‹ und ›Zonengrenz-Filmen‹ das rhetorische Muster gemein, den Ausschnitt stellvertretend für das Ganze zu setzen. Die in den ›Zonengrenz-Filmen‹ entwickelte Rhetorik und deren Darstellungsstrategien ließen sich mit dem Bau der Berliner Mauer exemplarisch auf diese anwenden, wie das folgende Kapitel zeigt.

174 Schreiber an FBW, 7.4.1961, HHStAW, Abt. 548, Prüfungsnr. 7167.

3. Eiszeit im Schatten der Mauer (1961 – 1965)

»Nachdem der erste Schrecken vorbei war, verdünnte sich das massive Ding im Bewusstsein der Westdeutschen immer mehr zur Metapher. Was jenseits das Ende der Bewegungsfreiheit bedeutete, wurde diesseits zum Sinnbild für ein verabscheutes Gesellschaftssystem. Der Blick nach drüben verkürzte sich zu einem Blick auf die Grenzanlagen und schließlich zum gruppentherapeutischen Selbsterlebnis: die Mauer wurde den Deutschen im Westen zum Spiegel, der ihnen Tag für Tag sagt, wer der Schönste im Lande ist. Ob es ein Leben gab jenseits des Todesstreifens, interessierte bald nur noch Tauben und Katzen.«¹

Die Auseinandersetzungen um Berlin als ›Kampfplatz der Großmächte‹ waren immer mit überregionalen Zielen verbunden und hatten globalen Charakter. Das Schließen der letzten Lücke im ›Eisernen Vorhang‹ am 13. September 1961 beruhte auf einem stillschweigenden Einverständnis zwischen den Großmächten über den Status quo in Europa.

Einen Teilerfolg stellte der Mauerbau als ›heimlicher Gründungstag‹ der DDR für Ulbricht dar, der sich bei den Verbündeten der Warschauer-Pakt-Staaten durchgesetzt hatte. Im Schatten der Mauer konnte die SED ihre Herrschaft stabilisieren und ökonomische Reformen wagen, die zunächst einen positiven Einfluss auf die Entwicklung der Wirtschaft hatten. Belegte der Mauerbau den moralischen Bankrott des SED-Regimes, verwies er zugleich auf das Scheitern von Adenauers ›Politik der Stärke‹, der es nicht gelungen war, die DDR aus dem sowjetischen Einflussbereich zu lösen. Die Deutschlandpolitik der Bundesregierung war in einer Sackgasse und erforderte eine Neuorientierung, die zunächst zaghaft erfolgte. Das unter der Regierung Erhard von Außenminister Gerhard Schröder entwickelte Konzept der ›Politik der Bewegung‹ zielte darauf, die Beziehungen zu den osteuropäischen Staaten zu verbessern, die DDR dabei aber auszuklammern und so zu isolieren. Der Entwurf eines ›Wandels durch Annäherung‹, den Egon Bahr auf einer Tagung im Juli 1963 in die öffentliche Diskussion eingebracht hatte, ging wesentlich weiter: Es handelte sich um den Versuch einer Überwindung des Status quo, ohne diesen zunächst zu verändern. Die SED stellte mit dem 1962 verabschiedeten ›Nationalen Dokument‹ die Teilung auf eine erweiterte ideologische Grundlage, indem die DDR als historisch-gesetzmäßiges Ergebnis der deutschen Geschichte und Zukunft der ganzen deutschen Nation definiert wurde.

Propagandistisch verfügte der Westen mit der ›Schandmauer‹ über ein Argument, dessen emotionalisierendes Potenzial medial besonders im Dokumentarfilm

¹ Schneider 1995, S. 12.

eingesetzt wurde. Dementsprechend groß war die westdeutsche Produktion an ›Berlin-‹ bzw. ›Mauer-Filmen‹, die empört Anklage erhoben. In diesen zeigt sich par excellence die diskursive Verflechtung der beiden Deutschlands mit Bildern bzw. Redewendungen, deren Umwertung und Aneignung im Zentrum der medialen Auseinandersetzung standen. Um dem Widerhall, den das Ereignis im Dokumentarfilm gefunden hat, Rechnung zu tragen, räumt die Untersuchung der Mauer als »Zäsur im medienpolitischen Diskurs« einen relativ breiten Raum ein.² Mit der Zementierung der Grenze zeigten sich zugleich die Grenzen der Selbst- und Feindbilder. Die DDR konnte für Fehlentwicklungen im eigenen Land nicht mehr Spione und westliche ›Diversionstätigkeit‹ verantwortlich machen und die Bundesrepublik konnte nicht mehr umhin zu konstatieren, dass die DDR als Staat Bestand hatte. blieb deren Anerkennung ausgeschlossen, standen nun auch die Dokumentaristen vor der Aufgabe, sich mit ihr näher und ausführlicher zu befassen.

Vor allem das Fernsehen und die Wochenschauen reagierten schnell auf den Mauerbau mit Filmen, die von dramatischen Bildern und emotionaler Argumentation geprägt sind, wofür beispielhaft die Beiträge von Matthias Walden stehen (3.1). Die propagandistische Defensive der DDR zeigt sich in der quasi abwesenden dokumentarfilmischen Darstellung der Mauer. Der zu ihrer Rechtfertigung gedrehte abendfüllende DEFA-Film *Schaut auf diese Stadt* (1962) wurde zudem unter gleichem Titel von westdeutscher Seite nach den Regeln journalistischer Recherche im Fernsehen demontiert (3.2). Im länger werdenden Schatten der Mauer verlor diese ihren Schrecken, was sich in die westdeutschen Produktionen als Gewöhnungsprozess eingeschrieben hat; trotzdem gelang es der DDR nicht, mit dokumentarfilmischen Mitteln Deutungsmacht über das ›Bauwerk‹ zu gewinnen (3.3). Als Reaktion auf den Mauerbau ordnete die ARD ihre DDR-Berichterstattung neu mit dem Ergebnis der Einrichtung einer neuen Reihe: *Diesseits und jenseits der Zonengrenze*, die ab 1962 im zweiwöchentlichen Rhythmus das System im anderen Teil Deutschlands analysierte (3.4). War die westdeutsche Auseinandersetzung von journalistischer Ernsthaftigkeit gekennzeichnet, bediente sich die Analyse der bundesdeutschen Gesellschaft im DDR-Fernsehen ironisch-pamphletistischer Mittel, wofür *Brüder und Schwestern* (1963) das wohl anschaulichste Beispiel darstellt (3.5).

2 Heimann 2000 b, S. 97. Vgl. die Filmografie der bpb mit west- und ostdeutschen Filmen über die Mauer von 1961-2001: www.chronik-der-mauer.de.

3.1 Erste Empörung: Westdeutsche/-berliner Mauer-Anklage-Filme

Die politische und ökonomische Situation der DDR schien sich zu Beginn des Jahres 1960 stabilisiert zu haben. Die Versorgungslage verschlechterte sich jedoch erneut, als die SED mit einer überstürzten Kollektivierungs-Kampagne den Druck auf die Bauern massiv verschärfte, was die Flüchtlingszahlen wieder in die Höhe trieb.

Die angespannte Situation fand ihren Widerhall in einer Produktion der westdeutschen Profil-Film, die unter dem aussagekräftigen Titel *Bauern unter rotem Terror* (1960, 22 Min.) einleitend Interviews mit geflohenen Landwirten im Notaufnahmelager zeigt. Die verbitterten Berichte der Bauern im Originalton dienen als Legitimation für den aggressiv-antikommunistischen Ton des Films und lassen ihn »über weite Strecken sehr einseitig, ja teilweise sogar unqualifiziert« erscheinen.³ Im zeitgeschichtlichen Überblick rekapituliert *Bauern unter rotem Terror* die Entwicklung im Osten nach 1945 und vergleicht diese mit der Bundesrepublik anhand von Ertragszahlen als Beleg der Überlegenheit »freien Wirtschaftens«, so der Kommentar. In der Gegenwart angekommen führt der Film die Situation der Bauern in beiden Teilen Deutschlands im Bild vor: verfallene Gehöfte in der DDR /Schnitt/ renovierte Musterbetriebe in Westdeutschland. Der Film konstruiert nicht nur das Bild des »goldenen Westens«, der Kommentar verspricht darüber hinaus den geflohenen Bauern, einen solchen Hof in der Bundesrepublik zu erhalten und entspricht in diesem Sinne dem DDR-Vorwurf der Abwerbung.

Aufklärung über Schwierigkeiten der Bauern in der Bundesrepublik, wo in den Fünfzigerjahren rund 220.000 landwirtschaftliche Betriebe auf Grund ökonomischer Zwänge aufgegeben werden mussten, waren hingegen in westdeutschen Dokumentarfilmen nicht zu finden.⁴ Diese thematisierte im Gegenzug die ostdeutsche Produktion *Bauer – aufstehen!* (Artur Killus, 1960, 16 Min.). Der DEFA-Film wandte sich an die westdeutschen Landwirte und zeigte ihnen Möglichkeiten zur »Selbsthilfe«, um den als katastrophal beschriebenen Folgen des »Gemeinsamen Marktes« und der NATO zu begegnen.⁵

Der DDR-Gegenpropaganda war kein Erfolg beschieden und mit der Verbreitung von Gerüchten, dass der letzte offene Fluchtweg über Berlin gesperrt werden sollte, verließen immer mehr Menschen das Land. 1960 waren etwa 199.000 DDR-Bürger geflohen, 1961 waren es bis Juni bereits 103.000 und von da an fanden täglich zwischen 1.500 und 2.000 den Weg nach West-Berlin. Am 5. Juni startete der SFB im kurzfristig existierenden 2. Programm der ARD seine Sendereihe *Die Zone hat das Wort* (insgesamt sieben Folgen), die auf die Fluchtbewegung reagierte. Unter

3 Zentrale Filmographie 1987, S. 34. Vgl. Geteiltes Deutschland 1964, S. 17.

4 Vgl. Nehrig 1992.

5 Staatliches Filmarchiv 1969, S. 169.

Leitung von Robert Röntgen sollten in dieser »nicht nur Fachleute die politische, geistige und wirtschaftliche Situation in der Zone untersuchen«, sondern auch »Flüchtlinge aus ihrem unmittelbaren Erleben berichten«. Von deren Schilderungen »unter dem starken Eindruck des Lebens in der Zone« erhoffte man sich einen »Einblick in den Alltag der Menschen in Mitteldeutschland«.⁶

Die »Abstimmung mit den Füßen« stellte die DDR durch den Entzug wichtiger Arbeitskräfte vor die Existenzfrage. Vor allem Akademiker und junge Menschen waren überproportional unter den Flüchtlingen vertreten. Nachdem sich die favorisierte Variante mit Berlin als eigenständiger politischer Einheit nicht hatte durchsetzen lassen, blieb als defensive Lösung die physische Abriegelung des »letzten Schlupflochs« West-Berlin, für deren Organisation Erich Honecker verantwortlich war. Da damit keines der von US-Präsident Kennedy in einer Rundfunkansprache am 25. Juli 1961 verkündeten »three essentials« (1. Recht der Westmächte auf Anwesenheit in Berlin, 2. freier Zugang, 3. Sicherheit und Freiheit West-Berlins) verletzt wurde, beließen es die westlichen Alliierten bei einer Protestnote.⁷ Umso heftiger waren die Reaktionen in West-Berlin, wovon die dokumentarischen Aufnahmen über die Ereignisse in Folge des 13. Augusts mit dramatischen Bildern, die um die Welt gingen und auch heute noch das Bild von der Mauer prägen, Zeugnis ablegen.

In seinen Erinnerungen betont RIAS-Reporter Peter Schultze die persuasive Kraft der Bildmedien in der Vermittlung des Ereignisses: »Der Bau der Mauer am 13. August 1961 zeigte mir, dem Radiomann, die eindeutige Überlegenheit eines Fernsehreporters. [...] Die Bilder des Fernsehens und der Wochenschau bedurften keines Kommentars. Sie gingen um die Welt und zeigten nicht nur die immer engmaschiger werdenden Sicherungsanlagen, sondern auch die Gesichter der Menschen. In ihrer Hilflosigkeit und Verzweiflung auf der einen, in ihrer kalten Verachtung oder stumpfen Ausdruckslosigkeit auf der anderen Seite der Grenze.«⁸ Dem dokumentarischen Bild kam in dieser Situation eine besondere Rolle zu. In der aktuellen Berichterstattung konnte das junge Fernsehen seine Qualität zur schnellen Reaktion unter Beweis stellen und der auf Grund seiner geringen Größe im Programm proportional selten vertretene SFB war im Brennpunkt des Geschehens anfangs täglich präsent. In der Zeit vom 13. bis 27. August steuerte das Berliner Rundfunkhaus zirka 20 Stunden Sendezeit im ersten Programm bei und der ARD-Pressedienst berichtet vom »große[n] Interesse des Auslandes«, das »sich in der Übernahme eines Großteils der Berichte durch die ausländischen Fernsehgesellschaften« zeigte. So wurde zum Beispiel die Direktübertragung vom Potsdamer Platz am 13. August 1961 von elf europäischen Stationen im Rahmen der Eurovision übernommen.⁹

6 ARD-Pressedienst, Deutsches Fernsehen, Nr. 23/61, Zweites Programm, S. 19.

7 Vgl. die Kapitel »Berlin« und »Mauer« in: Weidenfeld/Korte 1999; Flemming/Koch 1999; Steininger 2001.

8 Schultze 1995, S. 89.

3.1.1 *Die Mauer* (1961): Matthias Walden über die »roten Nazis«

»Das Fernsehen hat helfen können zu verhindern, dass die Schuld der SED nur Berliner Augenzeugen hatte. Es war in diesen Wochen besonders wichtig und dringend, dass Millionen sahen und fernsahen, mit wem wir es und mit wem es die Welt vor allem jenseits des Brandenburger Tores zu tun hat.«¹⁰ In der Anmoderation seiner Sendung *Die Mauer* über die Ereignisse des 13. Augusts 1961 bringt Matthias Walden¹¹ emphatisch zum Ausdruck, worum es ihm ging: die Welt zu informieren und aufzuzütteln über das, was sich nach der Absperrung der Sektorengrenze in Berlin abspielte. *Die Mauer* zeichnet die Ereignisse der ersten zwei Wochen in Folge des 13. Augusts nach: die Absperrung der Sektorengrenze zunächst mit Stacheldraht und zwei Tage darauf den Bau der zwei Meter hohen Mauer, die Längsteilung der Bernauer Straße und das Abschneiden der Friedens-Gemeinde von Kirche und Friedhof, Prozesse gegen gescheiterte Flüchtlinge, die Brandt-Rede vor dem Schöneberger Rathaus, den West-Berliner S-Bahn-Boykott, die Schließung der SED-Büros in West-Berlin, den Besuch des amerikanischen Vizepräsidenten und die eintreffenden US-Truppen, schließlich auch Adenauers Visite vom 22. August und das Auffahren von Panzern beiderseits der Sektorengrenze. Vielmehr als eine Chronik ist der Film eine heftige emotionale Anklage in scharfen, verbitterten und zum Teil hasserfüllten Worten. So bezeichnet Walden, der in Zwischenmoderationen durch die Sendung führt und selbst den Voice-over-Kommentar spricht, die SED-Verantwortlichen als »rote Nazis«, »politische Hehler«, »Wegelagerer« und »Scharfmacher«. Der Film ist unter dem unmittelbaren Erlebnis der Ereignisse entstanden, eine Situation, die der Autor dramatisch mit »schlimmer als Kalter Krieg« und »kaum noch Waffenstillstand« beschreibt. Drei Themen bestimmen den Film: Zunächst und vor allem die Errichtung der Mauer und der Sperranlagen mit ihren Bewachern (1). In direktem Zusammenhang damit steht das Leid der betroffenen Bevölkerung auf beiden Seiten, das mit emotionalisierenden Bildern von getrennten Familien und Weinenden gezeigt wird (2). Dem verantwortlichen »Unrechtsregime« stellt Walden das Selbstbild eines prosperierenden, »freien Westens« gegenüber (3). Darüber hinaus führt *Die Mauer* eine neue Geschichtszäh-

9 Deutsches Fernsehen, Nr.37/61, S. 6.

10 Alle Angaben nach einer Kaufkassette des SFB (1996). Aufgrund rechtlicher Probleme mit einzelnen Sequenzen hat der Sender inzwischen eine bereinigte Fassung erstellt.

11 Matthias Walden (1927-84), in Dresden als Otto Eugen Wilhelm Baron von Sass geboren, wählte das Pseudonym nach seiner Flucht 1950, um seine Eltern in der DDR zu schützen. Nach Arbeit in der Pressestelle des BMG ging Walden als Kommentator zum RIAS. 1956 wechselte der konservative Journalist zum SFB, wo er zunächst als stellvertretender Chefredakteur und später als Chefkomentator tätig war. 1980 wurde er im Axel-Springer-Verlag Stellvertreter des Verlegers im Vorsitz der Geschäftsführung. Walden kritisierte scharf die von der Regierung Brandt eingeleitete Entspannungspolitik, was ihm den Ruf des »kältesten der Kalten Krieger« einbrachte. Sass 1999, S. 156. Vgl. Mühlbauer 1964; Virchow 1973, S. 169f.

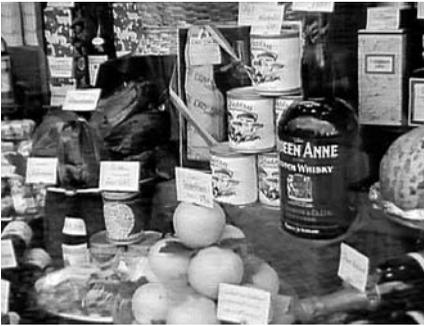


lung mit dem 13. August 1961 als ›Stunde Null‹ ein. Dieser ist der Dreh- und Angelpunkt des Zeithorizontes, den der Film in Form einer ›vorher/nachher-Rhetorik‹ visualisiert. Bildern aus der Bernauer Straße mit spielenden Kindern und vom Potsdamer Platz vor dem Mauerbau werden die gleichen Straßenecken nach dem 13. August gegenübergestellt, die jetzt verlassen und öde, von Stacheldraht entstellt, daliegen.

Als Auslöser für den Mauerbau nennt der Film die Fluchtbewegung, die mit Bildern aus Notaufnahmelagern, vornehmlich von Kindern, illustriert wird. Der Kommentar verwirft den DDR-Vorwurf der Abwerbung. Eine solche sei nicht nötig gewesen, kamen die Menschen doch »nur, weil sie die Zone so schlecht fanden, dass sie hier Besseres voraussetzten«. Die eigentlichen Ursachen sieht Walden in der ökonomischen Unterlegenheit der »Planwirtschaft Ulbrichts«, die von Mangel und Erntenotstand geprägt sei. Die kapitalistische Überlegenheit symbolisieren volle Schaufenster in West-Berlin, die der Film plakativ in Szene setzt. Eine Sequenz hebt in der Vitrine eines Feinkostladens diverse Delikatessen in einer Folge von Großaufnahmen hervor, kommentiert mit: »Das alles soll nicht mehr sein. Es ging über die Kraft des Kommunismus. Er hält den Vergleich nicht aus. Er ist zu schwach.« Champagner, Pistazien, Ochsenzungen, etc. werden so als optische Affirmation der Magentheorie zum Gradmesser der Systemkonkurrenz.¹² Bildinhalte wie auch die Formen der Inszenierung westlichen Wohlstands entsprechen denen der DFU-Produktion *Zwei Städte* aus dem Jahr 1949, womit *Die Mauer*, unterstützt von einer leitmotivisch eingesetzten Western-Musik, in ungebrochener Kontinuität des US-amerikanischen Leitbildes steht.

Das klischeehaft überzeichnete Selbstbild vom ›Wirtschaftswunderland‹ erfolgt anhand von Symbolen des Wohlstands und Überflusses, deren Beliebigkeit erst durch den Kommentar eine eindeutige Sinnzuweisung erfährt, womit sich die Methode nicht von Filmen aus der Frühphase des Kalten Krieges im Stil von *Zwei Städte* oder der *Weg nach oben* unterscheidet. Allerdings belässt es *Die Mauer* nicht bei dieser

12 Die Verbindung von Wohlstand und (West-Berliner) Freiheit zieht sich als fester Topos durch die ›Berlin-Filme‹. Dessen klischeehafte Verwendung prangerte bereits die zeitgenössische Kritik an: So sei es »ungewollte Ironie«, wenn *Berlin – zwischen Stacheldraht und Mauer* (1962, vgl. Kap. 3.1.3) neben verschiedenen anderen »Plattheiten« die »Freiheit dieser Stadt« durch die Neonreklame des Schlemmerlokals Kempinski symbolisiere. Evangelischer Film-Beobachter, Nr.35/1962.



eindimensionalen Konstruktion, sondern stützt die Argumentation mit weiteren, komplexeren dokumentarfilmischen Strategien. Eine der aussagekräftigsten besteht in der Verwendung des Spezialisten- bzw. Betroffeneninterviews mit der Vorführung eines geflüchteten Grenzsoldaten, der im Originalton das skizzierte Selbst- und Feindbild bestätigt. Die Glaubwürdigkeit des Augenzeugen, die in dessen DDR-Herkunft gründet, belegt der Film mit dramatischen Bildern: An einem zum Ostteil der Stadt gehörenden Friedhof beobachtet die Kamera durch den Zaun einen jungen Soldaten, der betreten zu Boden blickt und sichtlich beschämt ist. /Schnitt/ Er klettert über den Zaun, unerwartet, wie die wackelnde Kameraführung signalisiert. /Schnitt/ Der Unteroffizier sitzt in Uniform im Fernsehstudio und gibt Matthias Walden ein Interview, in dem er dem Journalisten bestätigt, dass auf Flüchtlinge geschossen werden soll.¹³ In der folgenden Sequenz sitzt der ehemalige Soldat, in Anzug und Krawatte kaum wieder zu erkennen, auf der Terrasse eines Straßencafés. Seine ersten Eindrücke von West-Berlin bestätigen in unbeholfenen Worten den Wohlstands-Diskurs des Films: »Wenn man mit offenem Auge sich nu' die Straße angucken tut,

13 Das Interview mit dem Flüchtling wurde am gleichen Tag in der *Berliner Abendschau* gesendet. Rückblickend bezeichnete Walden diese Szene als die dramatischste Episode in seinen »Mauer-Filmen«. Mühlbauer 1964, S. 257f.

das ist hier so lebendig, also, das ist wie im Schlaraffenland, kann man sagen, also die Schaufenster sind direkt überfüllt.« Der NVA-Unteroffizier erfüllt als »Gewährsmann von drüben« eine ähnliche rhetorische Funktion wie die Westdeutschen in *Die Sieben vom Rhein*: Sachkundiger auf Grund der Innensicht und Repräsentant der gesamten Bevölkerung. Seine Herkunft belegen sowohl die Fluchtbilder als auch seine dialektal gefärbte Sprache im Originalton. Allerdings fügen sich seine Aussagen auf Grund der naiven Affirmation zu gut, sodass sie bestellt wirken, und der Autor scheint Zweifel an der Glaubwürdigkeit wie im Laienschauspiel von *Die Sieben vom Rhein* befürchtet zu haben. So greift der Kommentar, ähnlich wie Schnitzler im DEFA-Film, in paternalistischem Tonfall korrigierend ein: »Ein Schlaraffenland gibt es bei uns natürlich nicht und in der Bundesrepublik wird gerüstet, aber auch das wird er bald verstehen.«

Das Beispiel des jungen Unteroffiziers dient dem Film als Aufhänger, um das Psychogramm der »Bewaffneten und Uniformierten an der Mauer« zu zeichnen. Zum Hass erzogen, getäuscht und selber bewacht, beschreibt Matthias Walden die Grenzsoldaten als Opfer. Generell weist der Film der DDR-Bevölkerung die Opferrolle zu: 16 Millionen Gefangene. Während Ost-Berliner als hilflos Weinende und Winkende vereinzelt oder als verschüchterte Gruppe im Bild zu sehen sind, werden die West-Berliner nicht nur als individuell Leidende gezeigt, sondern darüber hinaus als empörte Menge an der Mauer oder als jubelnde Masse bei der Rede Willy Brandts vor dem Schöneberger Rathaus oder dem Besuch des Vizepräsidenten Lyndon B. Johnsons und der Ankunft der 1.500 US-Soldaten Verstärkung.

Aus dem West-Berliner Selbstverständnis zieht der Film seinen gesamtdeutschen Anspruch, und wenn er »Berlin« oder »Berliner« sagt, spricht er immer nur vom westlichen Teil und dessen Bevölkerung.¹⁴ So beispielsweise wenn Walden nach dem Besuch Johnsons konstatiert: »Aber es war nun wieder ganz klar in Washington und Berlin: Die Amerikaner konnten sich auf die Berliner verlassen und die Berliner konnten sich auf die Amerikaner verlassen und auf die Engländer und auf die Franzosen«. In der Sequenz über die umjubelte Ankunft der GIs sind auffällig häufig farbige US-Soldaten zu sehen. Bei diesen Bildern handelt es sich um eine gezielte Auseinandersetzung mit der DDR-Gegenpropaganda, wie die folgende Sequenz verdeutlicht: Im Anschluss an die amerikanische Militärkolonne steht ein Fernsehkommentar Schnitzlers, in dem dieser Kennedy vorwirft, mit Lyndon B. Johnson den »Rechtesten« seiner Berater, der »gegen Freiheit und Selbstbestimmung der amerikanischen Neger kämpft« zu schicken. Die Aufnahmen schwarzer GIs, die winkend und lachend in US-Uniform durch West-Berlin paradiere, sollen demonstrieren, auf welcher Seite diese stehen.

14 Diese »sprachliche Annexion« praktizierten beide Seiten, wie Uwe Johnson in einer Fernsehkritik unter dem Titel »Berlin« im *Tagesspiegel* (30.6.1964) feststellte. Johnson 1987, S. 41.

Das erklärte Feindbild in *Die Mauer* sind die SED-Verantwortlichen, die Walden der Verlogenheit zeihlt und wiederholt als »Nazis« titulierte. Um Walter Ulbricht der Lüge zu überführen, zeigt der Film einen Ausschnitt aus der Pressekonferenz vom 15. Juni 1961 mit der Aussage des Staatsratsvorsitzenden: »Niemand hat die Absicht, eine Mauer zu errichten« und nutzt die Sequenz zu einer polemischen Bild-Ton-Montage: Nach eingangs gezeigten Bildern Ulbrichts auf der Pressekonferenz läuft der Ton mit dessen Erklärung weiter, während im Bild Arbeiter zu sehen sind, die Steine abladen, Beton mischen und eine Mauer errichten.¹⁵

Der Nationalsozialismus fungiert im Film als mythisches Muster des beispiellos Bösen, das nach totalitarismustheoretischem Konzept über die DDR und deren Regierende gestülpt wird. Diese Dimension kommt bereits in der Symbolik der Eingangssequenz zum Ausdruck. Nach einem Schwenk vom Himmel hinab auf das Brandenburger Tor, unterlegt mit Western-Musik, verkündet der Off-Kommentar zu Bildern der Quadriga¹⁶: »Das Brandenburger Tor kennt den schnellen Wandel der Geschichte. Es hat auch Hitler kommen und gehen seh'n. Ulbricht sah es bis jetzt nur kommen.« Ist der Analogieschluss von Hitler zu Ulbricht in diesem Beispiel noch relativ subtil, wird der Kommentar überdeutlich, wenn er den ostdeutschen Machthabern vorwirft: »Sie sind wie die Nazis, sie sind übel.« Als Beleg präsentiert der Film Propagandaprodukte der Gegenseite, die von den Exzessen der Sprache des Kalten Krieges gezeichnet sind. Zur Analyse der DDR-Presse über den Mauerbau setzt sich Matthias Walden in Studiosituation in Szene und kommentiert degoutiert: »Wer seit eineinhalb Jahrzehnten seinen Arbeitstag damit beginnen muss, die Presse der SED zu lesen, ist einiges gewöhnt und hat gelernt, Übelkeit zu unterdrücken. Was sich aber seit dem 13. August in den Blättern der Zone abspielt, ist so ekelhaft, dass nur die Erinnerung an den Stürmer der Nazis einen Vergleich erlaubt.« Die Inszenierung im kargen Studio baut dabei ebenso auf »Understatement« wie Waldens Auftreten. Mit ruhiger Stimme, betont nüchtern und seriös, trägt der Journalist die verbal heftige Anklage vor und verstärkt durch den Kontrast von Form und Inhalt die filmische Wirkung. – Deutsch-deutsche Ironie am Rande: Die verächtlichen Schlagzeilen der SED-Presse, die Walden zitiert, gebrauchen mit der Anrede »Brand alias Frahms« in Anspielung auf die uneheliche Geburt Willy Brandts jene Bezeichnung, die Adenauer für den politischen Gegner im Wahlkampf prägte. – Sind die SED-Verantwortlichen »rote Nazis« und ist die Mauer »Freiheitsberaubung an 16 Millionen«, ist der Vergleich zum KZ nicht weit. Als ein solches entwirft die filmische Konstruktion die

15 Die Bilder der Pressekonferenz filmte Helmut W. Sontag, der laut eigenen Angaben als einziger westdeutscher Korrespondent eine Drehgenehmigung hatte. Interview mit Sontag, 17.11.1998.

16 Billy Wilder beginnt *One, Two, Three* (1961) ebenfalls mit einem Schwenk vom Himmel herab auf Quadriga und Tor, nur dass der Kommentar den Mauerbau ironisch relativiert, da am 13. August 1961 die Augen Amerikas auf Washington gerichtet waren, »wo ein Ereignis die ganze Nation in Atem hielt: das große Baseball-Spiel des Jahres«.

DDR auf sämtlichen Ebenen. Verbal erfolgt dies explizit über den Off-Kommentar, der Ulbricht vorwirft, seinen »staatlichen Torso zu einem großen KZ« gemacht zu haben. Im Originalton-Interview rechtfertigt ein Gewerkschaftsvertreter der Deutschen Eisenbahner die Unterstützung des Boykotts der unter Ost-Berliner Verwaltung stehenden S-Bahn mit dem Argument, dass die West-Berliner Bevölkerung nicht »weiterhin den Stacheldraht für Ulbrichts KZ« bezahlen wolle. – Makabererweise stammte ein Teil der verwendeten 150 Tonnen Stacheldraht aus westdeutscher Produktion.¹⁷ – Auf visueller Ebene greift der Film auf Motive und Formen der Mise en scène zurück, mit der die »Zonengrenz-Filme« den Eindruck der DDR als Straflager wecken: Stacheldraht, Mauer und Wachposten werden immer wieder gezeigt. Daneben dominieren weinende und verzweifelt winkende Menschen, die durch den Stacheldraht getrennt sind. Ein weiteres zentrales Element sind Zeugnisse gelungener und missglückter Fluchtversuche.



Mit Schwenks tastet die Kamera den Stacheldraht und die entstehende Mauer ab oder folgt den dahinter patrouillierenden Wachen. Die Darstellung von Grenzpolizei und Soldaten differiert je nach Intention. Beschreibt der Film die jungen Uniformierten als ahnungslose Täter und Opfer zugleich, so werden deren Gesichter in Großeinstellung gezeigt, was ihnen Menschlichkeit verleiht und das Erklärmuster »jugendliche Unwissenheit« stützt. Geht es um ihre Funktion an der Mauer, sind entweder gesichtslose Schatten in der Totalen oder bedrohlich hinter Ferngläsern herüberspähende Gestalten zu sehen. Großaufnahmen, die Details wie Stiefel, Helme, Gewehrabzüge zeigen und visuelle Klischees aus »Nazi-Filmen« à la Hollywood bedienen, sind ein weiteres Element dieser Strategie der Entmenschlichung. Der Bedrohungseffekt resultiert aus der Kombination von symbolischer Motivwahl, Bildaufbau, Kadrierung und Montage, was beispielhaft eine kurze Bildfolge am Filmende verdeutlicht: In Großaufnahme ist zunächst eine Kinderhand zu sehen, die den Stacheldraht umklammert. Die nächste Einstellung zeigt aus etwas größerer Distanz im Bildvordergrund Hände und Hinterkopf des Kindes, über denen im Hintergrund bedrohlich die Militärstiefel eines Postens jenseits der Mauer prangen.

17 Schultke 1999, S. 52.



Vor allem der Stacheldraht in Großaufnahme ist ein rekurrendes Element: Dessen Inszenierung durch Verlagerung der Schärfenebene, eine bereits in den ›Zonengrenz-Filmen‹ in Ansätzen zu findende Technik, wurde von den West-Berliner Kameramännern perfektioniert und in *Die Mauer* ausgiebig verwendet. Charakteristisch sind Großaufnahmen vom Stacheldraht, dessen bildfüllende Präsenz bedrohlich wirkt. Durch Verstellen des Schärfenbereichs verschwindet der Stacheldraht und im Hintergrund werden Objekte oder Personen mit symbolischer Funktion sichtbar. Dabei handelt es sich zumeist um Ost-Berliner Passanten oder bewaffnete Grenzposten. Neben dem ästhetischen Effekt ermöglicht die Variation der Schärfenebene, unterschiedliche Motive zu isolieren und trotzdem in der Kontinuität einer Einstellung deren Zusammenhang zu verdeutlichen.¹⁸ Die Kamera wird hier zur ›Waffe‹ des Dokumentaristen, dem es zumindest mit dem Teleobjektiv gelingt, die Grenze zu überwinden und das den westlichen Blick determinierende Wahrnehmungsdispositiv, das der Alltagswahrnehmung einen Bildaufbau auferlegt (Vordergrund: Stacheldraht – Hintergrund: Wächter und Bewachte) zu durchbrechen.

Die Konstruktion des anderen deutschen Staates in *Die Mauer* zielt darauf ab, die DDR als Gefängnis und die Ost-Berliner als Gefangene unter verschärften Haftbedingungen darzustellen. Dazu stehen Walden bewegende Bilder zur Verfügung, die kaum einer Kommentierung bedürfen: Aufnahmen auseinander gerissener Familien, deren Mitglieder sich beiderseits weinend zuwinken, zeigen sinnlich konkret die Auswirkungen abstrakter Politik und machen sie emotional erfahrbar. Die auf emotionale Empörung zielende Rhetorik funktionierte auf Grund des Gewöhnungseffektes allerdings nur begrenzt. Zudem stieß die moralische Position aus West-Berliner Perspektive, die den Rest der Welt in die Pflicht nahm, schnell auf Grenzen, wie Waldens folgender Film *Stacheldraht* verdeutlicht. Der Zeithorizont des 13. Augusts als ›Stunde Null‹ sowie die Raumkonstruktion mit der Fixierung des Blicks nach

18 Wie das Respektieren räumlicher Homogenität unter Verzicht auf Montageeffekte zum Realitäts-eindruck beiträgt, betont André Bazin in ›Verbotene Montage‹. Bazin 1994, S. 49-61, hier S. 58.

›drüben‹ auf Mauer und DDR oder nach ›drinnen‹ als West-Berliner Nabelschau waren zu begrenzt, um in der nach Westen blickenden Bundesrepublik nachhaltige Resonanz zu erfahren.

Stacheldraht (1961): Propaganda im Dienst der Wahrheit

In *Stacheldraht* beschreibt Matthias Walden den Ausbau der Sperranlagen bis Dezember 1961. Themen und Motive sowie deren dokumentarfilmische Umsetzung entsprechen ebenso wie der Diskurs dem vorangegangenen Film. Waldens zweiter ›Mauer-Film‹ ist um die Dimension der Auseinandersetzung mit dem Gegner an der ›Heimatfront‹ erweitert. Hatte der SFB-Journalist in *Die Mauer* nur davon gesprochen, dass es »Schlafende auf unserer Seite« gab, geht sein Kommentartext in *Stacheldraht* mit den »politischen Ästheten« hart ins Gericht, die »es als Propaganda empfinden, wenn man vom Terror spricht und als primitive Phrase, wenn man die Kommunisten Verbrecher nennt«. Das historische Referenzsystem für die ›Verbrechen‹ ist nach wie vor der Nationalsozialismus. So nennt der Kommentar die DDR ein »großes Konzentrationslager«, was die Bildebene mit einer Einstellung verdeutlicht, welche die Mauer mit der aufgepinselten Anklage »Ihr KZ-Mörder« zeigt. Dass Walden mit seiner Darstellung Kritik von der eigenen Seite erfahren hat und ihm Propaganda vorgeworfen wurde, verrät sein selbstlegitimatorischer Kommentar, der persönliche Betroffenheit mit journalistischem Ethos verbindet: »Soll man den Journalisten, die drüben Verwandte haben, verbieten, subjektiv zu berichten? Haben sie nicht ein Recht auf Subjektivität? [...] Wenn es aber Propaganda ist, eine Meinung zu haben, diese Meinung hart zu formulieren, wie es der Härte der Lage angemessen ist, und andere aufzufordern, sich dieser Meinung anzuschließen, dann machen wir Propaganda und wir verbürgen uns dafür, bei der Wahrheit zu bleiben.«

›Wahrheit‹ und ›Wirksamkeit‹ der dokumentarischen Bilder versuchen *Die Mauer* und *Stacheldraht* zu vermitteln, indem DDR-Maßnahmen zur Bildverhinderung gezeigt werden: Wiederholt sind Szenen zu sehen, in denen die Grenzwächter das Filmen der Sperranlagen mit Rauchbomben, Wasserwerferbeschuss oder Blendern durch Spiegel zu verhindern suchen. Diese Störmanöver veranschaulichen die »Angst der Täter«, wie Walden es nennt, beobachtet zu werden und rechtfertigen den moralischen Auftrag des Autors, hinzusehen und der Welt zu zeigen, was in Berlin geschieht. *Stacheldraht* beginnt mit der Anmoderation des Autors vor einem Holzverschlag, dessen Aufgabe Walden damit erklärt, dem Westen den Blick nach Ost-Berlin zu versperren. Am Filmende zeigt eine Sequenz, wie der SFB-Kameramann am Stacheldraht mit Tränengas beworfen wird. Im Anschluss an diese Szene erklärt der Kameramann vor der Kamera im Originalton, wie deprimierend die Arbeit sei, welche die Vopos mit allen Mitteln behinderten. Die meta-filmische Inszenierung authentisiert das Material ähnlich wie in *Sowjetzone ohne Zensur* (1954). Gerade die Versuche aus Ost-Berlin dokumentarische Bilder zu verhindern, werden selbst zu



Belegen der Angst vor diesen Aufnahmen und schreibt ihnen indirekt Wirkungsmacht zu. So liefert die DDR die Mise en scène, in der sich die Dokumentaristen als ›Kämpfer‹ für die Wahrheit mit dem dokumentarischen Bild als Waffe legitimieren.

Die Tatsache, dass die ostdeutschen Grenzwächter scharf schießen und Menschen getötet haben, stellt den Autor vor die Frage, was das für Menschen seien, die auf ihre Landsleute schießen, nur weil sie »von Deutschland nach Deutschland« wollen. Der Kommentar erklärt es mit totaler Indoktrination: »Sie haben keine Minute in Wahrheit und Freiheit gelebt.« Charakteristisch ist in diesem Zusammenhang, wie Walden Kinder in Szene setzt: In *Die Mauer* stehen kleine Kinder hüben und drüben noch hilflos am Zaun und blicken sehnsüchtig auf die andere Seite. In *Stacheldraht* beobachtet die Kamera spielende Kinder in Ost-Berlin, die mit Holzgewehren die uniformierten Wächter nachahmen und einen kriegerischen Schatten auf die Zukunft werfen. Das Selbstbild hat in mehrfacher Hinsicht Risse bekommen: Die Deutschen sind fähig, aufeinander zu schießen und die sozialistische Erziehung scheint Erfolge zu verzeichnen. Wie die Empörung über den Mauerbau nach anfänglichem Echo recht schnell verhallte, verdeutlichen Kommentarpassagen, in denen Walden konstatiert, dass der Stacheldraht langweilen kann, wenn man zu wenig weiß. Symptomatisch ist, dass in *Stacheldraht* der Westen nicht mehr präsent ist, sondern nur noch West-Berlin als einsame Bastion der Freiheit steht. Gegen expressionistisch anmutende Bilder der Mauer setzt Walden den von Neonlicht erhellten Ku'damm und Kabarett-Szenen trotzig als ›Jetzt erst recht‹. Die Konsum-Meile als Ausweis der Metropole verweist auf das fragile Selbstbild der Teilstadt, was Rainer Rother auf die Formel bringt: »[A]nderswo gab es Wahrzeichen, hier Warenzeichen.«¹⁹ Die Signale der Resignation, denen sich der Film durch eine umso schärfere Anklage und ›bloß-nicht-daran-Gewöhnen-Rhetorik‹ widersetzt, verleihen dem Autor die Aura eines Don Quichotte des Kalten Krieges, der statt gegen Windmühlenflügel anzureiten gegen eine Mauer anredet. *Stacheldraht* ist ein Produkt auf dem Höhepunkt des Kalten Krieges, in dem bereits das Bröckeln der antikommunistischen Integrationsideologie durchscheint, die die westdeutsche Gesellschaft zur Bundesrepublik einte.

19 Rother 1992, S. 108.

Nach *Stacheldraht* wandte sich Matthias Walden mit *Ein Tunnel* (11.6.62, 35 Min.) einer geglückten Flucht zu. Das Filmmaterial stammte aus der mehrfach prämierten 90-minütigen Reportage der NBC *Tunnel 29*.²⁰ Das Team der amerikanischen TV-Gesellschaft hatte einen von Studenten initiierten Tunnelbau dokumentiert. Während die Kamera bei der ›Befreiungsaktion‹ anwesend war, wurden die Aufnahmen vom Beginn des Unternehmens nachgestellt. Über die gekürzte, von Walden kommentierte Version urteilte die Telemann-Kolumne im *Spiegel*: »Warum kann man bei uns einen Dokumentarfilm, der das gespaltene Berlin zum Thema hat, nicht ohne falsches Pathos erläutern? [...] Lieber kein Zeitdokument als dieses.«²¹

3.1.2 *Die unmenschliche Mauer* (1961) in Wochenschauproduktionen

Neben dem Fernsehen waren es zunächst vor allem die Wochenschau-Agenturen, die ihre Bilder zu Dokumentationen über den Mauerbau zusammenfassten und in die Kinos brachten.

Der Film *Die unmenschliche Mauer. Dokument eines Rechtsbruchs* (Hans-Joachim Peters, 1961, 23 Min.) der Deutschen Wochenschau bietet mit dramatischer Musik unterlegt einen Rückblick auf die Geschichte der Auseinandersetzung um Berlin, ausgehend vom Potsdamer Abkommen. Der Diskurs entspricht dem offiziellen westdeutschen Geschichtsbild mit kalkulierten Verzerrungen und gewollten Ungenauigkeiten, wie der Vergleich der beiden Stadthälften demonstriert: Zum Sprecherkommentar: »Im freien Teil der Stadt wuchs in geordneten und gesunden Verhältnissen eine Generation heran, die im demokratischen Geiste erzogen wurde« werden attraktive Schaufenster, Passanten und adrette Jugendliche gezeigt. Im krassen Gegensatz dazu illustrieren Bilder von Militärstiefeln und -paraden die Präsentation der Gegenseite: »Wenige Kilometer weiter in Ost-Berlin herrschte die Diktatur. Die Massen wurden gezwungen zu marschieren. Die Jugend wurde zum Militärdienst zwangsverpflichtet« – in der DDR wurde die Wehrpflicht erst 1962 eingeführt. Motive und Darstellungsstrategien entsprechen den BMG-Produktionen aus den Fünfzigerjahren wie *Bilder aus der Sowjetzone 1955/56*.

Die unmenschliche Mauer zeichnet ein glänzendes Selbstbild West-Berlins, das ein neues Gesicht erhält, wohingegen der Ostteil als noch in Trümmern liegend vorgeführt wird, mit Ausnahme der Stalin-Allee, vom Sprecher als »Prachtstraße für Funktionäre« angeprangert. Die Ereignisse in Folge des 13. Augusts

20 Nicht zu verwechseln mit dem MGM-Spielfilm *Tunnel*: 28. Vgl. Der Spiegel, Nr.24/1962, S. 69 und Nr. 43/1962, S. 37-38.

21 »Unter dem Tage«, in: Der Spiegel, Nr.25/1963, S. 75. Die Geschichte des Tunnelbaus hat Marcus Vetter in *Der Tunnel* (ARD: 13.8.98, 44 Min.) nachgezeichnet. Die Beteiligten treffen sich 35 Jahre später und berichten von ihren Motiven und Erfahrungen, unterstützt von Spielfilmaufnahmen und Ausschnitten aus der NBC-Reportage.

vermittelt der Film mit bekannten Wochenschau-Aufnahmen wie beispielsweise dem Symbolbild des über den Stacheldraht springenden Volksarmisten Conrad Schumann. Eine – aus heutiger Sicht überraschende, da in Vergessenheit geratene – Szene visualisiert eindrücklich die sowohl gefährliche als auch absurde Situation nach den Sperrmaßnahmen: Zu sehen ist ein kleiner Junge auf dem Fahrrad, eingerahmt von britischen Panzern, die ihn aus der Enklave Eichskeller auf dem Weg zur Schule begleiten.

Auf Grund seiner Eindeutigkeit und dem konventionellen, leicht verständlichen Strickmuster im Wochenschau-Stil bot sich *Die unmenschliche Mauer* für den weltweiten Einsatz an. Von der Operationalität zeugen amerikanische, englische, französische, arabische, brasilianische, spanische und italienische Sprachfassungen.²²

Die 1961 im Auftrag des BMG von German Television News (GTN) produzierten Filme *Berlin nach dem 13. August 1961* und *Eine Mauer klagt an* (jeweils Helmut W. Sontag, 26 Min.) wenden sich mit den bekannten Motiven und beschriebenen Strategien vor allem dem Leid der Menschen zu.²³ Für den massiven Einsatz der Dokumentarfilme in der bildungspolitischen Arbeit spricht z. B. die vom VFWD für das Jahr 1964 genannte Zahl von 120.306 Besuchern.²⁴ Wie der 1963 auch unter der Regie von Helmut W. Sontag entstandene Film *Ist Flucht von Deutschland nach Deutschland ein Verbrechen?* (13 Min.) vertraten sie, ebenfalls in mehrere Sprachen übersetzt, die Sicht der Bundesregierung im Ausland.

Den Mauerbau nahm die Ufa-Wochenschau zu einer untypischen Produktion zum Anlass: *Das Gesicht an der Grenze* (Manfred Purzer, 1961, 16 Min.) unterscheidet sich von thematisch verwandten Filmen darin, dass der Mauerbau nur als Aufhänger dient, um die DDR und deren Alltag darzustellen. Daneben war es die erste Produktion eines Wochenschau-Unternehmens, die die FBW auszeichnete. In einem Brief an die Kinobesitzer hob die Ufa das Prädikat »wertvoll« hervor und forderte »dieser Tatsache Rechnung zu tragen und die Wochenschau so zu zeigen, dass sie durch einen würdigen Rahmen dem üblichen Programm hervorgehoben wird. Es wäre deshalb wünschenswert, wenn Sie nach Vorführung dieser Wochenschau nicht etwa auf einen Vorspannfilm oder sogar gleich auf den Hauptfilm überblenden, sondern kurz

22 Worin sich die amerikanische von der englischen Sprachfassung unterscheidet, ist dem Deutschen Kultur- und Dokumentarfilm-Katalog 1962 leider nicht zu entnehmen. VDF 1962, S. 132.

23 Vgl. *Geteiltes Deutschland 1964*, S. 13, S. 16. Von *Eine Mauer klagt an* wurde 1961 eine 12minütige Kurzfassung erstellt, die das Prädikat »wertvoll« erhielt. Der Neufassung aus dem Jahr 1969 verweigerte die FBW eine erneute Prädikatisierung mit dem Argument, dass die Grundthese des Films von der Mauer als Beweis für den Bankrott des Systems nicht aufrecht erhalten werden könne. HHSStAW, Abt. 548, Prüfungsnr. 8404-I.

24 VFWD an BMG Referat I6, 29.6.1965, Anlage S. 2, BA Kblz B 137/13486.

den Vorhang schließen würden, damit die Besucher nicht brüsk aus ihrer Stimmung herausgerissen werden.«²⁵

Um den Mangel an Bildern aus der DDR zu kompensieren, verwendet *Das Gesicht an der Grenze* zahlreiche charakteristische Repräsentationsstrategien. Als Ausgangspunkt dient das Gesicht eines jungen Mannes, den die Kamera an der Sektorengrenze jenseits des Stacheldrahtes beobachtet hat, vom Kommentarsprecher folgendermaßen eingeführt: »Wir wissen nichts über ihn, wir wissen nicht einmal, ob er Kommunist ist. Alles, was wir kennen, ist sein Gesicht und die Verhältnisse, in denen er lebt.« Zur Auswahl dieses beliebigen Gesichtes hinter dem Stacheldraht hat neben dem leicht skeptischen Blick des Mannes vor allem das symbolische Potenzial des Bildes beigetragen: Die Aufnahme des Gesichtes wird in Naheinstellung eingefroren und im Standbild fährt die Kamera darauf zu, bis die Augen als Detail isoliert sind. Der das Gesicht von der Kamera trennende Stacheldraht befindet sich genau auf Augenhöhe, wodurch in der extremen Ausschnittsvergrößerung die Zacken überdimensioniert vor den Augen liegen. – Die einem solchen Bild inhärente Bedrohung hat Bunuel in *Un chien andalou* (*Ein andalusischer Hund*, 1927) zum Äußersten getrieben, mit dem den Sehnerv unvermittelt treffenden Schnitt durch ein Auge. – Nach einem Moment des Innehaltens fährt die Kamera wieder zurück und die Einstellung läuft in normaler Geschwindigkeit weiter. Wie in den Filmen von Matthias Walden wird der Blick nach drüben als gefährlich und gefährdet dargestellt, nur dass die Bedrohung nicht von der DDR-Reaktion ausgeht, sondern im Zusammenspiel aus Ikonografie und Filmtechnik konstruiert wird.

Das Bild vom Kopf des Mannes, dem ›Gesicht an der Grenze‹, wird in der beschriebenen Inszenierungsform leitmotivisch wiederholt eingeblendet (Einstellungen 64, 150, 168, 277, 282) und dient dem Film als dramaturgischer Leitfaden. Der Kommentar erklärt den jungen Mann als Referenz zum hypothetischen Ausgangspunkt eines Querschnitts durch die DDR: Ein Volkskammerstenograf könnte sein Vater sein, ein Mädchen bei der Jugendweihe seine Schwester, eine jubelnde ältere Frau seine Mutter und NVA-Soldaten seine Brüder. Neben der repräsentativen Pars pro toto-Funktion nimmt der Unbekannte eine Schlüsselrolle in der gesamtdeutschen Rhetorik ein. Die Aneignung des jungen Mannes und mit ihm der DDR-Bewohner erfolgt über die Wortwahl des Kommentars, indem er nach der Einführung nur noch als »unser [!] junger Mann« bezeichnet wird.

Die Darstellung der DDR-Verhältnisse, die der Film zu kennen vorgibt, korrespondiert mit dem Bild des grauen Ostens, geprägt von Mangel, Militarisierung und Indoktrination. Ersteres zeigt der Film anhand der bewährten Strategie, triste Bilder auszuwählen, wie z. B. ein klappriges Pferdeharnwerk auf der ehemaligen

25 *Das Gesicht an der Grenze* gelangte wie ein normaler Kulturfilm in die Kinos. Die Lieferung erfolgte anstelle der *UFA-Wochenschau* Nr.283, wodurch laut Ufa in sieben Wochen 2.500 Kinos erfasst wurden. HHStAW, Abt. 548, Prüfungsnr. 7962.

Prachtstrasse ›Unter den Linden‹. Zur Darstellung der inneren Verhältnisse greift der Film auf DDR-Propagandamaterial zurück. Wiederholt arbeitet in diesem Kontext das Bild gegen den Kommentar. Dessen verbale Anklagen stehen im Gegensatz zur Begeisterung der Menschen in den zitierten Filmausschnitten, die das Bild einer alles andere als tristen DDR vermitteln. Die Filmemacher haben die Gefahr dominanter Bildwirkung gesehen und versuchen dem durch eine Problematisierung der Bildinhalte entgegenzuwirken. Beispielsweise wird die Sequenz mit fröhlichen jungen NVA-Soldaten, die Gitarre spielen und antiwestliche Lieder singen, folgendermaßen kommentiert: »Die Gläubigkeit in diesen Gesichtern ist zweifellos echt, aber kein Funktionär kann verhindern, dass in diesen Köpfen eines Tages Zweifel an der Glaubwürdigkeit der Parolen entstehen.« Bezeichnenderweise rühren die Dokumentaristen nicht am Mythos des Dokumentarischen, sprechen der Darstellung also den Charakter ungefilterter Realitätsrepräsentation zu. Indem nur die ideologische, nicht aber die mediale Konstruktion in Frage gestellt wird, erfolgt eine Aufwertung der DDR-Selbstbilder als authentisch. Selbstreflexivität bleibt in diesem Fall als naiver Abbildrealismus an der Oberfläche. Dem DDR-Material stellt der Film mit typischen Aufnahmen des Mauerbaus eigene Bilder gegenüber. Ob das ausreicht, die den ostdeutschen Bildern eingeschriebene Perspektive aufzubrechen, kann bezweifelt werden. Die übernommenen, bereits strukturierten Bilder erweisen sich zum Teil als resistent gegen den übergestülpten Diskurs, wie sich dies auch bei der Verwendung von nationalsozialistischen Dokumenten in westdeutschen Produktionen oder Bildern vom ›verderbten‹ West-Berlin in DEFA-Filmen gezeigt hat.

Die West-Berliner sind auch in *Das Gesicht an der Grenze* in der Rolle als Leidende und Protestierende zu sehen. Ansonsten enthält sich der Film eines expliziten Selbstbildes – mit einer bemerkenswerten Ausnahme, die in dem selbstkritischen Hinweis durch den Kommentarsprecher besteht, dass die Westdeutschen es »nur einer zufälligen politischen Konstellation zu verdanken [haben], im freien Teil der Welt zu leben.« So schränkt der Film jene Selbstgerechtigkeit ein, mit der auf die ›Brüder und Schwestern in der Zone‹ mitleidig hinabgeblickt wurde und mit der westdeutsche Dokumentarfilme den Eindruck erweckten, die Bundesrepublik zähle als Verbündete der USA zu den Siegern nach 1945. Daneben insistiert der Schlusskommentar darauf, es nicht bei »Winken und stummen Zeichen« zu belassen. Allerdings belässt es dann auch *Das Gesicht an der Grenze* bei einem Appell mit den Reuter-Worten aus dem Jahr 1948: »Ihr Völker der Welt, schaut auf diese Stadt!«, wozu Luftaufnahmen von der Sektorengrenze wehmütig den Luftbrücken-Mythos beschwören. Statt zu den ›Rosinenbomben‹ hinauf, schaut der Betrachtende jetzt auf die Mauer hinab, die nur noch aus der Luft überwunden werden kann. In dieser Verkehrung des Blicks der Berliner in den Jahren 1948/49 kommen die Grenzen des Westens im übertragenen und im konkreten Sinn als stumme Zeichen der Machtlosigkeit zum Ausdruck.

3.1.3 Etablierung eines festen Motiv- und Themenkanons rund um die Mauer

Nach der ersten Welle von Filmen, die sich mit der Gesamtsituation in Berlin beschäftigt hatten, wandten sich die westdeutschen Dokumentaristen ab 1962 einzelnen Motiven ausführlich zu. Dazu zwang sie in gewisser Hinsicht auch die Sättigung des Marktes. In einem Brief an das BMG verweist ›Zonengrenz-Film-Spezialist‹ Franz-Joseph Schreiber auf die Feststellung im gemeinsamen Gespräch, dass es schon genug ›Mauer-Filme‹ gäbe. »Das brachte mich auf eine neue Idee: in meinem Film gar nicht so sehr die Mauer in den Vordergrund zu stellen sondern mich auf einen bestimmten Teil der Sektorengrenze zu beschränken und diesen Teil stellvertretend für das Ganze, für die Situation in Berlin (vor und nach dem 13. August) zu zeigen. [...] Wie mir überhaupt dieses Pars pro toto einer Straße die Möglichkeit gibt, noch stärker auf das Leben dieser Menschen einzugehen. Und erst aus diesem Gesichtswinkel wird das, was hier geschehen ist, zur Tragödie.«²⁶ Heraus kam mit *Eine Straße ist Zeuge – Bernauerstraße* (1962, 30 Min.) der erste Film über die zuvor unbekannte Straße, die durch die Längsteilung zum Inbegriff gewaltsamer Trennung von Familien wurde und bis zum Mauerfall Gegenstand zahlreicher Dokumentarfilme war.²⁷ Die FBW verweigerte *Eine Straße ist Zeuge* ein Prädikat mit dem vernichtenden Urteil: »Abgesehen davon, dass der Kommentar nicht eine Minute schweigt, um dem eindrucksvollen und für sich sprechenden Bild den Vortritt zu lassen, enthält er eine Reihe fragwürdiger Formulierungen, bis hin zu dem schiefen Vergleich zwischen der Situation des eingemauerten Berlins und der des Warschauer Gettos. Der Text ist stellenweise pathetisch überzogen, dann wieder von Selbstmitleid durchtränkt und mit billiger Demagogie ausgestattet.«²⁸ Das hielt die Verantwortlichen jedoch nicht davon ab, *Eine Straße ist Zeuge* in der Auslandsarbeit der Bundesregierung einzusetzen, wofür englische, spanische und portugiesische Fassungen hergestellt wurden.²⁹

Die Begründung aus Wiesbaden verweist auf die Grenzen des Kalten Krieges-Diskurses und umreißt die Schwächen zahlreicher ›Mauer-Filme‹. Darüber hinaus kommt im Urteil der FBW der Glaube an die Aussagekraft ›für sich sprechender Bilder‹ zum Ausdruck. Wie weitere Filmbeispiele belegen (vgl. im Folgenden *Schaut*

26 Brief z. Hd. Dr. Plück, 25.02.1962, BA Kblz B 137/13269.

27 In *Die Aussicht* (1965, 9 Min.) erzählt eine Bewohnerin über den Blick aus ihrem Fenster auf die Bernauer Straße. Der Film von Kurt Krigar erhielt das Prädikat »besonders wertvoll« und wurde mit dem Deutschen Filmpreis 1966 sowie dem Filmband in Silber ausgezeichnet. Zum 20. Jahrestag des Mauerbaus strahlte das ZDF *Bernauer Straße 1–50 oder Als uns die Haustür zugenagelt wurde* (13.8.81, 72 Min.) von Hans-Dieter Grabe aus, in dem geflohene Hausbewohner ihre Erinnerungen berichten.

28 HHStAW, Abt. 548, Prüfungsnr. 8539.

29 Vgl. Geteiltes Deutschland 1964, S. 18.

auf diese Stadt von Röntgen), wurden in Westdeutschland Bilder von der Mauer bzw. der geteilten Stadt in ihrer dokumentarischen und ideologischen Funktion als selbstevident wahrgenommen. Inwieweit deren Einfluss von Darstellungsstrategien abhing, zeigt die weitere Entwicklung im Schatten der Mauer, in der mit zunehmender Gewöhnung die etablierten Repräsentationsmuster ihre Wirkung verloren.

Die Prädikatisierungspraxis der Filmbewertungsstelle Wiesbaden verdient im Kontext des Mauerbaus eine eingehendere Betrachtung: Bei Durchsicht der überlieferten Bewertungsbögen von ›Berlin-‹ bzw. ›Mauer-Filmen‹, die das Prädikat »wertvoll« verliehen bekamen, fällt auf, dass viele keine Begründung enthalten. Zwar ist dies auch bei anderen Filmen der Fall, aber die Häufung bezüglich des ideologisch relevanten Themas ist ein Hinweis, dass politische Kriterien, solange gewisse qualitative Maßstäbe wie im oben zitierten Fall nicht unterschritten wurden, das für die Distribution wichtige »wertvoll« ohne viele Worte förderten.³⁰ Der politische Auftrag der Qualitätswächter aus Wiesbaden scheint im Prädikatisierungsverfahren von *Berlin – zwischen Stacheldraht und Mauer* (A.W. Uhlig, 1962, 45 Min.) durch. Trotz harscher Kritik an der ungenügenden dramaturgischen Anlage des Films, »peinlichen Kontrasten« und im Wesentlichen bekannten Bildern, sah der Bewertungsausschuss »die positive Wirkung einzelner Sequenzen als so bedeutend an, dass er sich in seiner Mehrheit unter Bedenken entschlossen hat, dem Film ein Prädikat zu erteilen«.³¹

Mit ähnlichen Argumenten wie die FBW bemängelte auch die zeitgenössische Kritik an *Berlin – zwischen Stacheldraht und Mauer* das Abarbeiten der typischen Mauer-Motive nach bewährtem Präsentationshabitus. So kritisierte die Tageszeitung *Die Welt*, dass der Film die »Fleißarbeit seiner Hersteller« ahnen lasse, der Mauer vom Bild her gerecht zu werden. »Solide, brav, bieder – alles das ist er; was ihm fehlt ist eine Prise Pfeffer und Salz. [...] Die Musik? Bilder von der Mauer immer klassisch unterlegt; Bilder vom Wannsee und Ku'damm stets mit Swing garniert. Manchmal ist's unerträglich.« Schließlich missfiel dem Kritiker auch, »dass Bonn in diesem Film etwas zu gut wegkommt. Liegt es daran, dass das gesamtdeutsche Ministerium den Herstellern unter die Arme gegriffen hat?«³² Solche Verdächtigungen entbehrten nicht einer gewissen Grundlage, war es doch schon vorgekommen, dass in Auftragsproduktionen des BMG die historischen Fakten aus politischem Kalkül

30 Das trifft u.a. auf folgende Filme zu: *Das Gesicht an der Grenze* (1961), *Eine Mauer klagt an* (1961), *The Wall/... eine Mauer* (USA, 1961), *...und bangen vor jedem Morgen* (1962), *Verstumme Stimmen* (1963), *Ist Flucht von Deutschland nach Deutschland ein Verbrechen?* (1963), *In Sachen Deutschland* (1965). HHStAW, Abt. 548, Prüfungsnr. 7962, 8404, 7941, 8447, 8281, 9718, 11321.

31 HHStAW, Abt. 548, Prüfungsnr. 8535.

32 Bernd Nellessen: »Der Film von der Mauer«, in: *Die Welt*, 13.8.1962. Das BMG unterstützte die Jupiter-Filmproduktion u.a. durch den Erwerb der nichtkommerziellen Auswertungsrechte für 40.000 DM. BA Kblz B 137/13500.

zurechtgebogen worden waren. So musste auf Intervention des Senats von West-Berlin ein Film umgeschnitten werden, in dessen Erstfassung CDU-Bundestagspräsident Gerstenmaier vor Willy Brandt die Mauer besucht und Adenauer vor Johnson in Berlin eintrifft.³³

Die Uraufführung von *Berlin – zwischen Stacheldraht und Mauer* erfolgte einen Tag bevor die DEFA zum »Jahrestag der Mauer- und Stacheldrahtaktion« einen Film über West-Berlin mit dem ironisch gewendeten Titel *Schaut auf diese Stadt* (1962) herausbrachte, als wollte sie Reuters Schlussappell in der Ufa-Produktion *Das Gesicht an der Grenze* beantworten.³⁴

3.2 DDR-Mauer-Rechtfertigung und westdeutscher Widerspruch

Während der heißen Phase der Sperrmaßnahmen spielte das DDR-Fernsehen eine wichtige Rolle. Der Deutsche Fernsehfunke sendete am 13. August 1961 ein Sonderprogramm aus Anlass der »Sicherung der Staatsgrenze«. »Dieses Liveprogramm mit Direktschaltungen zu exponierten Punkten der Grenze, an denen Künstler und andere Fernsehmitarbeiter mit Agitationsprogrammen vor den Soldaten und Kampfgruppenmitgliedern auftraten, wurde später immer wieder als Beispiel für die »operative Wirksamkeit« des DDR-Fernsehprogramms erwähnt.« Die Medienaufgabe der Befriedung und Ablenkung war insoweit gelungen, als dass es zu keinem nennenswerten Widerstand in der Bevölkerung kam – wenn auch die Proteste stärker waren als lange Zeit angenommen –, womit das Fernsehen als Vermittlungsorgan einer Politik »von oben« seine »Feuertaufe« bestanden hatte.³⁵ Vor allem Horst Sindermann, Leiter der Abteilung Agitation und Propaganda im ZK der SED war zum Thema »Staatsgrenze« im Fernsehen präsent. Im März 1962 wurde *Diesseits und jenseits der Staatsgrenze* ausgestrahlt und im August des gleichen Jahres entlarvte er in *Methode Wahnsinn* die Hintergründe, Hintermänner und Akteure der »faschistischen Provokation«. 1963 leitete er durch die vier Sendungen der Reihe *Und wo es aufgehört, ist euch bekannt!* über die Ideologie des deutschen Militarismus.

Die DEFA flankierte den Mauerbau ideologisch hauptsächlich mit Filmen nach dem Argumentationsmuster der *Archive sagen aus*-Reihe, wie z. B. *So macht man Kanzler*, der am 28. August 1961 anlief. Mit dem Nachweis der »Refaschisierung« der Bundesrepublik sollte die Notwendigkeit des »antifaschistischen Schutzwalls« historisch bewiesen werden. Die Kernaussage der Botschaft bringt der Titel eines Films von Jürgen Hartmann auf den Punkt: *Kein Viertes Reich* (1961, 11 Min.). Dieser

33 Der Spiegel, Nr.44/1961, S. 23.

34 »Zwei Mauer-Filme von diesseits und jenseits«, in: FR, 8.8.1962.

35 Hickethier 1998, S. 283f.

DEFA-Beitrag, der genau einen Monat nach Sperrung der Sektorengrenze anlief, endete wie fast alle ›Archiv-Filme‹ mit der Forderung nach dem Abschluss eines Friedensvertrags der Alliierten mit beiden deutschen Staaten. Konkret auf den Mauerbau bezogen, beließ es die DEFA beim ›Notwendigsten‹, d. h. einen an die Wochenschau gekoppelten aktuellen Kurzfilm und einen abendfüllenden Dokumentarfilm.

3.2.1 *Das Ganze halt!* (1961): Minimale Mauer-Legitimation

Zum 13. August brachte das staatliche Filmunternehmen zunächst nur einen knapp viertelstündigen Bericht des ›Kollektivs der Augenzeuge‹ unter dem Titel *Das Ganze halt!* (Dieter Mendelsohn, 1961, 14 Min.) in die Kinos. Zur Legitimation der unpopulären Abriegelung bot dieser Film einen Abriss der etablierten Feindbilder, aktualisiert um die These eines bevorstehenden militärischen Angriffs der Bundesrepublik nach dem Plan ›Deko II‹. Bei dem Bildmaterial handelt es sich um Wochenschau-Aufnahmen, deren unterschiedliche Qualität dem Film ›Patchwork-Charakter‹ verleihen. *Das Ganze halt!* ist nach den offiziellen Partei-Thesen strukturiert, die ein in der Diktion – im Vergleich zu den Fünfzigerjahren – eher zurückhaltender Voice-over-Kommentar vorträgt. Der defensive Charakter des Mauerbaus findet im Film seine formale Entsprechung in einem Kommentar, der zwar inhaltlich scharf ist, aber in erklärendem, fast pädagogischem Ton um Verständnis wirbt. Ansonsten steht der Film ästhetisch und diskursiv in der Linie von Kompilationsfilmen à la *Der Weg nach oben* (1950). Wie in dem Thorndike-Film wird einer aggressiv revanchistischen Bundesrepublik eine friedliche DDR gegenübergestellt, in der die Arbeiter mit Wohnungsbau (!) statt mit Rüstungsproduktion wie ihre westdeutschen Kollegen beschäftigt sind. Bekannte Muster werden auch zur musikalischen Untermalung verwendet, die den Westen mit dissonanten Klängen und militärischen Untertönen kommentiert, während den Osten beschwingt-fröhliche Töne charakterisieren; im Unterschied zu den Fünfzigerjahren jedoch beides in leicht jazzigem Stil.

Die Konstruktion der Bundesrepublik erfolgt mit Bildern von Militärmanövern, Politikern und ›Hitler-Generälen‹, Landsmannschaften sowie einem historischen Rückblick über die Berlin-Krisen ab 1948, in dem West-Berlin im Stil der ›Sabogenten-Filme‹ als Kriegs- und Provokationsherd beschrieben wird. Die Entschärfung der Situation durch die Abriegelung der Grenze symbolisieren Aufnahmen geschlossener Wechselstuben im Westteil der Stadt. Im Zentrum der Argumentation steht der historische Rekurs auf den Nationalsozialismus. Der Kommentar präsentiert Aufnahmen aus dem Jahr 1939, die »Henlein-Faschisten« zeigen, »die damals als fünfte Kolonne in der Tschechoslowakei den Boden für den Einfall Hitlers vorbereiteten. Damals wie heute sollte die Methode der organisierten Flüchtlingsbewegung die moralische Rechtfertigung für die Eroberung fremder Gebiete liefern.« Auf Archivbilder von der nazistischen Henlein-Bewegung, sudetendeutschen Flüchtlingen und

Wehrmachtstruppen folgen Aufnahmen aus dem Bundestag und die Präsentation von Wehrmachts-Offizieren und späteren Bundeswehr-Generälen wie Heusinger. Parallelisierung und Analogieschluss nach dem Muster der ›Archiv-Filme‹ rechtfertigen die Errichtung des »antifaschistischen Schutzwalls an der Staatsgrenze der DDR«, wie der Kommentar die Mauer nach offizieller Sprachregelung nennt.

Bezeichnenderweise ist die Grenze in ihrer alltäglichen Form, wie sie sich der Wirklichkeitserfahrung eines Berliners bot, nicht präsent. Die Aufnahmen, in denen sie abgebildet ist – oder eher in denen auf sie angespielt wird –, zeigen Panzerwagen unter dem Brandenburger Tor sowie Grenzpolizisten und Betriebskampfgruppen, nicht jedoch Stacheldraht und Mauer als solche. Zwei Ausnahmen sind zu konstatieren, bei denen der Film eine Darstellungsstrategie aus westdeutschen ›Zonengrenz-Filmen‹ aufgreift und umwertet. Es handelt sich um die aus dem Auto nach vorne heraus gefilmte Kamerafahrt in West-Ost-Richtung, die aus bundesdeutscher Sicht abrupt an der innerdeutschen Grenze endet, als filmische Übersetzung der geografisch-ideologischen Situation. Mit der willkürlich unterbrochenen Straße sollen Brutalität und Unnatürlichkeit der Teilung visuell erfahrbar angeprangert werden. Diese Inszenierungsform greift die Eingangssequenz von *Das Ganze halt!* auf: Zunächst werden westdeutsche Panzer beim Manöver im Feld gezeigt, gefolgt von einer aus der Perspektive des Panzerfahrers gefilmten Kamerafahrt, wobei das Kanonenrohr vertikal bedrohlich ins Bild ragt. /Schnitt/ Eine Naheinstellung der Mauer symbolisiert das Ende der Fahrt des Bundeswehrpanzers und der Filmtitel wird auf diese eingblendet. Ähnlich wird in syntaktisch erweiterter Schnittfolge die Konfrontation zwischen russischen und amerikanischen Panzern am 25./26. Oktober 1961 in der Friedrichstraße präsentiert: Fahrt nach vorne aus der Perspektive des Panzerfahrers (Totale). /Schnitt/ Die Mauer als Hindernis (Nah, dann Groß). /Schnitt/ Ein US-Panzer stoppt am Checkpoint Charlie (Weit aus Vogelperspektive). /Schnitt/ Ein DDR-Grenzpolizist (Halbnah). /Schnitt/ Der US-Panzer setzt zurück (Totale). /Schnitt/ Ein weiterer US-Panzer fährt zurück (Totale). /Schnitt/ Panzer ziehen sich vom Checkpoint Charlie zurück (Weit aus Vogelperspektive).

Naive Montage-Konstruktionen wie diese von einem NVA-Soldaten, der einen amerikanischen Panzer zum korrekten Einparken zwingt und dank Schnitttechnik den Imperialismus in seine Schranken weist, sind ein Hinweis auf die mediale Defensive, in der sich die DDR befand. Diese war für die SED-Führung umso bedränglicher, da die Bundesregierung zur Delegitimierung der DDR Dokumentarfilme über den Mauerbau massiv im In- und Ausland einsetzte. So konstatierte die Arbeitsgruppe Auslandsinformation der DEFA, dass »die Gegenpropaganda Westdeutschlands verstärkt mit dem Kurzfilm arbeitet. Der Katalog der Filme, die Westdeutschland im englischsprachigen Bereich einsetzt, umfasst zum Beispiel rund 320 Filme aller Art, vorwiegend ›indirekte Propaganda‹, aber darunter auch etwa 30 Filme, die mit raffinierter psychologischer Verbrämung gegen die DDR und die Staatsgrenze in Berlin

hetzen«.³⁶ Aus dieser defensiven Position sollte die SED unter anderem ein abendfüllender Dokumentarfilm über Berlin manövrieren, der auf Grund eines Politbürobeschlusses vom Juli 1961 für die Auslandspropaganda geeignet sein musste.³⁷

3.2.2 *Schaut auf diese Stadt* (1962): Elaborierte Mauer-Legitimation

Der Direktor des DEFA-Dokumentarfilmstudios forderte als Reaktion auf die »sehr komplizierte Problematik«, dass der anvisierte Film die Frage beantworten sollte, warum es am 13. August erforderlich war, »die Staatsgrenze innerhalb von Berlin zu ziehen. Er soll aber auch zeigen, was haben wir bereits seit dem 13. August erreicht und wie ist die Perspektive, er soll deutlich machen, dass die Grenze keine Grenze zwischen dem deutschen Volk gezogen hat, sondern dass diese Grenze mitten durch die Bevölkerung Westdeutschlands geht, die immer deutlicher erkennt, dass der Weg mit Adenauer und Strauß zum Verderb führt und eine Wende in der westdeutschen Politik herbeigeführt werden muss.«³⁸ Mit der Realisierung wurde Karl Gass betraut, für den der Dokumentarfilm stets »Waffe« war.³⁹ Rückblickend kommentiert er seine Position: »Da ich in meiner Grundhaltung mit den Dingen übereinstimme, die da gemacht wurden, ist es mir eigentlich gar nicht schwer gefallen, diese Arbeit zu machen bzw. mich in der verstärkten Phase des Kalten Krieges mit einzuschalten.«⁴⁰ Dementsprechend war es für Gass »kein Auftrag« und rückblickend in seiner Wahrnehmung sein »einziger agitatorischer Film«. Als die Mauer gebaut wurde, war der Film fast fertig, sodass er »praktisch wieder von vorne anfangen« musste.⁴¹ Innerhalb von sechs Monaten schuf Gass mit *Schaut auf diese Stadt* den offiziellen »Mauer-Rechtfertigungsfilm« der DDR, zu dem Karl-Eduard von Schnitzler den Kommentar schrieb. Der Titel ist Ernst Reuters Appell entliehen, der nunmehr polemisch gewendet beim Wort genommen wird, indem der Film den Blick auf die Geschichte Berlins bis zum 13. August 1961 richtet.⁴²

36 Konzeption, 10.4.1965, BA DR 1 MfK-HV Film: 4293, S. 5f.

37 Thematischer Produktionsplan 1962, BA DR1 MfK-HV Film: 4600.

38 Rechenschaft des Direktors 1962, S. 5, BA DR1 MfK-HV Film: 4600.

39 Herlinghaus 1982, S. 407. Karl Gass (1917) arbeitete nach seiner Entlassung aus britischer Kriegsgefangenschaft als Wirtschafts-Redakteur beim NWDR in Köln. 1948 siedelte er nach Berlin über, wo er zunächst beim Berliner Rundfunk und ab 1951 im DEFA-Studio für Wochenschau und Dokumentarfilme tätig war. Von 1954-60 leitete Gass das DEFA-Studio für populärwissenschaftliche Filme. Danach war er bis 1990 wieder als Regisseur im Dokumentarfilm-Studio aktiv, wo er ab 1961 die »KAG Gass« (später »Gruppe Effekt«) leitete. Gass erhielt zahlreiche Auszeichnungen und übte nicht minder zahlreiche Funktionen (Jury- und Vorstandsmitgliedschaften) aus.

40 Interview mit Karl Gass. In: Krebs 1996, S. 60-63, hier S. 60.

41 Interview mit Karl Gass. In: Unsere Neue Zeitung, 9.4.2001.

42 Winfried Junge, als Assistent an der Herstellung beteiligt, nimmt die Titeldiee für sich in Anspruch. Junge: Jahre mit Karl Gass: wechselseitiger Respekt. In: Hampicke u.a. 1989, S. 24-37, hier S. 35.

Die Uraufführung fand pünktlich zum ersten Jahrestag des 13. Augusts statt. Einstimmig verlieh die Prädikatisierungskommission dem Film das Prädikat »künstlerisch besonders wertvoll«. ⁴³ Für den Auslandseinsatz wurden englische, spanische und französische Synchronfassungen hergestellt. Nach lobenden Kritiken in der DDR-Presse lief darüber hinaus eine Medien-Kampagne mit Berichten, wo der Film in der ganzen Welt gezeigt wurde und wie positiv die internationalen Reaktionen auf diesen waren. ⁴⁴ Die westdeutsche Presse reagierte polemisch mit Titeln wie »Ostberlin – mon amour« (SZ) oder »Die Eingemauerten müssen Mauer-Filme sehen«, auf die »85 Minuten optischer Irreführung von der DEFA«, wie der Kritiker des *Tages spiegels* urteilte. ⁴⁵ Das wohl größte »Kompliment« machte der Leiter des für den Verein zur Förderung der Wiedervereinigung in Deutschland (VFWD) tätigen Rednerdienstes, der diesem »typischen Agitprop-Machwerk« nahezu demiurgische Kräfte zuschrieb, da dieses »den Beschauer massiv tendenziös zu interessieren sucht und ihm gleichzeitig als Zuhörer intensiv individuell nahezu unkontrollierbare Denkimpulse infiltrieren soll« sowie »durch seine Länge die Fähigkeit des rezeptiven Aufnehmens bis zum Äußersten beansprucht und dadurch fast alle Energien des Zuschauers aufbraucht, sodass selbst für den geschickten Kommentator vom Physischen her kaum Möglichkeiten bestehen, ihm unmittelbar im Anschluss an die Vorführung Korrekturen zu vermitteln.« ⁴⁶ Dass die Bedenken nicht ganz unberechtigt waren, belegen die Erinnerungen eines damaligen Freiburger Schülers an die Vorführung von *Schaut auf diese Stadt* im Unterricht: Danach habe es den Lehrer einige Mühe gekostet, die Klasse »wieder auf Linie zu bringen«. ⁴⁷

Mit 1.393 Einstellungen in 84 Minuten steht eine Einstellung im Durchschnitt knapp vier Sekunden, was dem Zuschauer in der Tat kaum die Möglichkeit gibt, sich mit den Bildinhalten auseinanderzusetzen. ⁴⁸ »Gass arbeitet mit der Antithese, die ihre Schlagkraft aus der Schockwirkung des Bildes bezieht.« Die Würdigung aus DDR-Perspektive im Jahr 1969 ist nicht frei von kritischen Untertönen gegenüber der Gassschen Realitätskonstruktion, wenn es weiter heißt: »Gewiss entstehen aus den harten und raschen Konfrontationen zwischen sozialistischer und kapitalistischer Lebensführung, Politik und sozialer Zielrichtung keine differenzierten Geschichtsbilder, und eine unabsichtliche und teilweise auch bewusste Vereinfachung zu Gunsten leichterer Verständlichkeit und stärkerer emotionaler Effekte ist seiner Verfahrensweise nicht abzusprechen.« ⁴⁹ Dem Urteil Annemarie Noelles, in der his-

43 Zusatzprotokoll zum Protokoll Nr. 216/62, BA DR1 MfK-HV Film: 834.

44 Vgl. Filmmappe BA-FA *Schaut auf diese Stadt* 14211.

45 SZ, 28.12.1962; *Tagesspiegel*, 25.8.1962.

46 Dellinghaus ans Referat Z7, 24.4.1963, S. 3, BA Kblz B 137/13486.

47 Rainer Bauer: »Lebensreise«, in: *junge Welt*, 11.8.2000.

48 Alle Angaben nach einer VHS-Ansichtskopie von Progress mit TC.

49 Noelle 1969, S. 292f., S. 302.

torischen Darlegung liege nicht Gass' Stärke, ließe sich hinzufügen, dass dies auch gar nicht seine Absicht war: Ähnlich wie in den ›Archiv-Filmen‹ der DEFA geht es in *Schaut auf diese Stadt* nicht um differenzierte Geschichtsbilder, geschweige denn um eine Kontextualisierung des kompilierten Materials. Die Rolle der Archivaufnahmen definiert sich durch deren stützende Funktion des ideologischen Diskurses, der eine mythische Verklärung des Mauerbaus betreibt.

Der Westen: Bekannte Feindbilder neu verpackt

Die Darstellung des Westens arbeitet mit der Panoplie etablierter Feindbilder anti-westlicher, -kapitalistischer und -bundesdeutscher Rhetorik. Bei den Bildern handelt es sich um eine Kompilation aus Archiv-, Wochenschau- und aktuellem Reportagematerial. Neu an *Schaut auf diese Stadt* ist der Tonfall, mit dem das Geschichtsbild präsentiert wird. Der Sprechertext ist stark zurückgenommen, viele Szenen werden nur durch die Montage und von der Musik kommentiert. Ironie und Satire übernehmen eine leitende Rolle, wie die Eingangssequenz anschaulich zeigt. In dieser sind Bilder paradierender US-Soldaten so montiert, dass sie beschleunigt wirken und die Wiederholung der Gesten zum Lied »Clean up ...« wie sinnlose Übersprungshandlungen wirken. Der so erzeugte Effekt erinnert an den britischen Film *Germany Calling – Swinging the Lambeth Walk* (Charles Ridley, 1940), der die nationalsozialistische Militärchoreografie durch Stopp-Trick, Wiederholen und Rückwärtslaufen der Bilder verulkt.

Das Lächerlichmachen der westalliierten Soldaten steht im Kontext der Argumentation, die den Westmächten das Anwesenheitsrecht in Berlin abspricht. In diesem Zusammenhang leistet sich der Film wiederholt ›deutschtümelnde‹ Töne. Zum Beispiel, wenn die Aufnahmen von GIs in West-Berlin mit amerikanischer Musik und Tonfetzen von Börsenkursen auf Englisch unterlegt sind, wozu der Kommentar die rhetorische Frage stellt: »Bilder und Töne aus Washington, aus London, aus Paris? Nein! Bilder und Töne aus einer deutschen Stadt!« Laut *Schaut auf diese Stadt* zogen die Truppen der westlichen Alliierten als die »ersten Touristen nach Kriegsende« in Berlin ein. Um seine Polemik zu belegen, wählt Gass Archivbilder aus, die westalliierte Soldaten bei der Besichtigung der Reichskanzlei und im Treptower Park zeigen. Am Ehrenmal für die gefallenen sowjetischen Soldaten erscheinen sie als unbekümmerte Touristen, die keine Ehrfurcht denen gegenüber aufbringen, die ihnen in den Worten des Kommentars »den Weg nach Berlin gebahnt haben«. Damit dreht der DEFA-Film die Kritik von *Rundfahrt durch Ost-Berlin* (1960) um. Zu Bildern der Gedenkstätte hatte der westdeutsche Autor »lärmende Propaganda« konstatiert und der DDR vorgeworfen, »herdenweise Besucher« durchzuführen.

Im Stil des ›Sabogenten-Genres‹ der Fünfzigerjahre wird die »Insel West-Berlin«, die »Stadt mit dem fremden Äußeren«, als das Chicago von heute präsentiert. Die Bilder stammen aus DEFA-Filmen wie *Gefahr aus der Luft* (1954), *KgU* –

Kampfgruppe der Unmenschlichkeit (1955), *Agenten im Schatten einer Partei* (1957) und vielen anderen mehr. Vor allem die Vertriebenenverbände und Landsmannschaften zeichnet *Schaut auf diese Stadt* als ›Agent provocateur‹, deren Zentrum West-Berlin ist und die lieber gestern als heute die DDR überrollen und die deutschen Ostgebiete wieder in Besitz nehmen würden. Auch der kulturkritische Diskurs entspricht dem der Fünfzigerjahre und wird mit altbekannten Bildern vergewärtigt: Die Anklage gegen Comics erfolgt mit Aufnahmen aus *Attentat auf unsere Kinder* (1955) und die Szenen von catchenden und sich in die Fußzehen beißenden Frauen waren schon 1950 in *Der Weg nach oben* verwendet worden. Ob Schwarzhandel, Schmutz- und Schundliteratur, B-Movies oder Werbung für anrühige Lokale im Programmheft des evangelischen Kirchentags 1961, der Kommentar bringt es wiederholt auf den Nenner: »Sie züchten die niedrigsten Instinkte«. Dementsprechend ist West-Berlin die Stadt trauriger Rekorde, was der Film mit Zeitungsschlagzeilen belegt, deren Aussagen als eingeblendetes Schriftbild gebündelt präsentiert werden: »Deutscher Rekord: höchste Jugendkriminalität«, »größter Beamten- und Polizeiapparat«, »größter Subventionsbedarf«, »Weltrekord: größte strategische Reserven«, »über 200 Selbstmorde und Selbstmordversuche im Monat«. Hier liefert *Schaut auf diese Stadt* Informationen einer ›statistischen Realität‹, die in keinen ›Berlin-Film‹ westlicher Provenienz Eingang gefunden hat.

Der Film reduziert die Bundesrepublik auf »den Ungeist von Bonn«, der via West-Berlin bis zur Abriegelung der Grenze in die DDR getragen wurde. Zur Delegitimierung westdeutscher Repräsentanten arbeitet auch *Schaut auf diese Stadt* mit dem Mittel der Personalisierung. Die Vorgehensweise, den Einzelfall stellvertretend für das Ganze zu präsentieren, wird verbal auf die Spitze getrieben, indem der Kommentar Individuen mit dem Plural-Artikel verallgemeinernd präsentiert wie z. B.: »DIE Suhr, Friedensburg und Reuter verlassen ihre Arbeitsplätze und setzen sich ab nach Schöneberg« oder »Hier in der Reichskanzlei hatten DIE Heusinger, Globke und Speidel ihre Programme zur Eroberung und Versklavung Europas vorgelegt«.

Das antifaschistische Legitimationsparadigma steht im Zentrum der Argumentation und damit der Rechtfertigung des 13. Augusts, was bereits die Widmung im Vorspann verdeutlicht. Im Bild ist in Naheinstellung die zum Schwur erhobene Hand einer Figur des Buchenwald-Denkmals zu sehen, worüber als Rolltext abläuft: »Dieser Film ist entstanden aus Sorge um die Erhaltung des Friedens – gemäß dem historischen Auftrag der Deutschen Demokratischen Republik, dafür zu sorgen, dass niemals wieder von deutschem Boden ein Krieg ausgeht. Wir widmen ihn allen Menschen, die in Ruhe leben wollen – in Westberlin, in beiden deutschen Staaten, in der ganzen Welt.« Die erste Person Plural verweist auf die Sprachrohrfunktion für die offizielle Politik von *Schaut auf diese Stadt*. Die Rolle als Verlautbarungsorgan der SED wird besonders deutlich, wenn der Kommentarsprecher zu Bildern aus der Volkskammer unter Hervorhebung Walter Ulbrichts betont: »WIR sind bereit, unse-

ren Teil zu einer Lösung der West-Berlin-Frage beizutragen [...]. WIR sind zu den Zugeständnissen bereit [...]. WIR werden uns nicht in die inneren Angelegenheiten der Freien Stadt West-Berlin einmischen.« Die Kontinuität vom ›Dritten Reich‹ zur Bundesrepublik konstruiert auch *Schaut auf diese Stadt* durch Ähnlichkeit und Analogieschluss. Immer wieder sind Bilder aus der NS-Diktatur zwischen aktuelle Aufnahmen geschnitten, die Kontinuität und Identität suggerieren. Beispielsweise ist während der Darstellung eines Vertriebenen-Treffens in der Waldbühne ein Schild »Sudentenland« zu sehen. /Schnitt/ Ein SS-Panzer rollt an der Kamera vorbei und in dem Moment, wo die seitliche Aufschrift »Sudetenland« auf diesem zu erkennen ist, wird das Bild eingefroren und die Schrift ist deutlich lesbar zu erkennen. Vergangenheit und Gegenwart werden so über die Montage verknüpft und westdeutsche Institutionen, wie in diesem Fall die Vertriebenenorganisationen, im visuellen Analogieschluss diskreditiert. Ein weiteres Beispiel einer solchen Beweisführung, die sich exemplarisch der medialen Möglichkeiten bedient, bietet jene Sequenz, die die beiden Komplexe Militarismus und Berlin im Symbol des Brandenburger Tores auf der Zeitachse zusammenführt: Zur Musik von »Heute gehört uns Deutschland und morgen die ganze Welt...« reiten wilhelminische Soldaten durch das Brandenburger Tor. /Schnitt/ Truppen der Wehrmacht, marschieren durch das mit Hakenkreuzfahnen geschmückte Tor. /Schnitt/ Paradierende Bundeswehrosoldaten. Das Ende der Sequenz mit den westdeutschen Soldaten ist unterlegt mit einem Schlager, dessen Refrain lautet: »Morgen, morgen, sind wir wieder dabei ...«. Während der Kommentar die »blutige Tradition des deutschen Imperialismus« brandmarkt, degradiert der musikalisch-ironische Kontrapunkt die Absichten der Gegenseite zur Farce, denn dass die Geschichte sich nicht wiederholen kann, dafür Sorge der »andere deutsche Staat«.

Schaut auf diese Stadt führt die Rhetorik von *Das Ganze halt!* fort, die auf Parallelen aufbaut zwischen der Instrumentalisierung der Flucht von Sudetendeutschen am Vorabend des Krieges durch die NS-Propaganda und der Fluchtbewegung nach West-Berlin kurz vor dem Mauerbau. Die Montage präsentiert im Wechselspiel Zeitungsschlagzeilen aus der Vorkriegszeit und Titel zeitgenössischer westdeutscher Blätter, wozu jeweils die Jahreszahl 1938 respektive 1961 eingeblendet wird: »Terror – 1961«. /Schnitt/ »Polenterror fordert fünf neue Todesopfer – 1938«. /Schnitt/ »Ulbrichtterror wütet – 1961«. /Schnitt/ »Katastrophale Wirtschaftslage in Polen – 1938«. /Schnitt/ »Pankows Plan Fiasko – 1961«. /Schnitt/ »Polen verletzt den Staatsvertrag über den Korridorverkehr – 1938«. /Schnitt/ »Abkommen über Berlin verletzt – 1961«, etc. Dazu verkündet der Kommentar: »Wie sich die Bilder gleichen!« Nachdem 1939 die nächste Etappe der Krieg war, wie der Sprecher zu betonen nicht müde wird, sei der DDR keine andere Wahl geblieben, als dem »Faschismus« den Weg zu versperren. Der 13. August als Rettung in letzter Sekunde! Der Plan ›Deko II‹, zentrales Argument in *Das Ganze halt!*, wird in *Schaut auf diese Stadt* kaum noch erwähnt.



Bild 7: Ein bevorzugtes Motiv zur Visualisierung des ›Kulturverfalls‹ waren Filmplakate mit Sex- oder Horror-Appeal wie hier Das Kabinett des Professor Bondi (House of Wax, 1953).

Abbildungsnachweis: BA-FA



Bild 8: West-Berliner Rowdys stellt Gass nachwachsende DDR-Generationen im Schulterchluss gegenüber.

Abbildungsnachweis: BA-FA

Die Mauer: rhetorisch gefeiert, visuell abwesend

Die Aufnahme vom Brandenburger Tor im Morgengrauen deutet an, dass statt faschistischer Götterdämmerung sozialistische Staatsgrenzensicherung auf dem Programm steht. Statt Wagner ertönt Beethoven, der »klassische Aufbaukomponist«⁵⁰, zu dessen Fünfter Symphonie NVA-Panzer aus der Kaserne rollen. Die konkrete Absperrung der Sektorengrenze wird nur angedeutet durch Bilder von DDR-Militärfahrzeugen, die auf dem Weg sind oder die zwischen den Säulen des Brandenburger Tores herausragen. Dazwischen sind Aufnahmen defilierender Betriebskampfgruppen und klatschender Zuschauer geschnitten. In die so via Montage konstruierte Zu-

⁵⁰ Tagesspiegel, 28.8.1962.

stimmung der Bevölkerung zu den Maßnahmen des 13. Augusts bettet der Film gleichzeitig das Selbst- bzw. Wunschbild des DDR-Alltags aus Partei-Perspektive ein. In halbnaher Einstellungsgröße werden die Gesichter einiger applaudierender Zuschauer hervorgehoben, unter anderem eine junge, attraktive Frau. Eine Überblendung zeigt diese dann in Großaufnahme, wie sie sich glücklich lächelnd über ein Baby beugt. Die folgende Einstellung enthüllt in der Totalen eine Muster-Kinderkrippe als Inbegriff der sozialen Errungenschaften im Sozialismus, bevor der Film zurückblendet und die junge Frau wieder als klatschende Zuschauerin am Straßenrand zeigt. Nach dem gleichen Schema sind zwei weitere Szenen aufgebaut, mit einem Betriebskampfgruppen-Mitglied, das Flugzeuge rangiert und so den technologischen Fortschritt andeutet sowie einer Hausfrau, die im gut bestückten Supermarkt einkauft – und alles im Takt von Beethovens Fünfter.

Die eigentliche ›Arbeit‹ der Grenzsoldaten und Betriebskampfgruppen am 13. August wird lediglich in zwei extrem kurzen Einstellungen gezeigt. In der Ersten sieht man Arbeiter einen Betonpfosten in die Erde versenken (3 Sekunden) und in der zweiten Soldaten Stacheldraht ziehen (2 Sekunden). Wesentlich mehr Aufmerksamkeit schenkt der Film den West-Berliner ›Störenfriede‹: Willy Brandt, der mit einer linksischen Geste ungläubig nach drüben schaut und protestierende Jugendliche, deren Gebrüll mit Rock-Musik gemischt den Eindruck randalierender Halbstarcker erweckt. Die Mauer selbst ist genau in einer knapp eine Sekunde langen Einstellung im Bild präsent. Und da dient ihre Abbildung als Übergang zu einer Sequenz, die zu belegen versucht, dass die DDR nur gebaut hat, »was vor elf Jahren von anderen schon gedacht und gezeichnet worden war«, wie der Kommentar versichert. Auf einer Landkarte mit DDR und Bundesrepublik fährt die Kamera nach vorne und enthüllt ein West-Berlin, das von einer dreidimensional stilisierten Mauer umgeben ist. Das Buch, in dem die Karte abgedruckt ist, wird zugeschlagen, es handelt sich um *Entscheidung in Deutschland*, die Erinnerungen des ehemaligen amerikanischen Militärgouverneurs General Clay aus dem Jahr 1950.

Die Mauerdarstellung bzw. deren Abwesenheit in dem offensiv polemischen Film zeugt von den Schwierigkeiten, eine visuelle Deutungsmacht über das unpopuläre ›Bauwerk‹ zu erlangen, das, anders als die nur wenigen DDR-Bewohnern im Sperrgebiet zugängliche Zonengrenze, in der Alltagswahrnehmung einer Millionenstadt präsent war.

3.2.3 *Schaut auf diese Stadt* (1962): SFB-Mauer-Legitimations-Delegitimation

Montagabend, 12. November 1962, der Chefkomentator des DDR-Fernsehens Karl-Eduard von Schnitzler ist mit seinem *Schwarzen Kanal* auf Sendung, doch ihm fehlt die Ruhe: Ständig rennt er in den Einspielpausen der Filmbeiträge in den Ne-



Bild 9: Das Clay-Motiv des eingemauerten West-Berlins diente auch zur Gestaltung des Filmplakates.

Abbildungsnachweis: BA-FA

benraum, um dort das Westfernsehen zu verfolgen. Dort läuft *Schau auf diese Stadt*, ein Beitrag des SFB. Dessen Eingangssequenz zeigt die Bilder vom Filmanfang des gleichnamigen DEFA-Streifens, ergänzt um den Kommentar: »Das sind Bilder aus einem Film, den mitteldeutsche Kommunisten zu einem einzigen Zweck herstellten: zur Rechtfertigung der Mauer in Berlin. Dieser Film ist nicht nur für den Hausgebrauch bestimmt, er soll in den neutralen Ländern, im Westen und sogar in den Staaten des Ost-Blocks gezeigt werden, um den Eindruck zu verwischen, den die nackten, hässlichen Steine in Berlin, ihre Folgen und ihre Opfer in der ganzen Welt gemacht haben. Der Film soll außerdem den Nachweis führen, dass die West-Mächte unrechtmäßig in Berlin sind, dass West-Berlin eigentlich ein Teil der Sowjetzone ist. Dazu benützt man die Suggestivkraft des Films, man gibt vor zu dokumentieren, Tat-

sachen zu zeigen, die unanfechtbar erscheinen.« Der vom SFB-Journalisten Robert Röntgen⁵¹ für die Reihe *Diesseits und jenseits der Zonengrenze* hergestellte Film versteht sich in den Worten des Sprechers als Aufklärung gegen »blanken Unsinn und Unwahrheit«, den der DEFA-Film unter dokumentarischem Gestus verbreitete.

Schnitzlers Unruhe am 12. November erklärt sich nicht nur durch seine Mitwirkung am DEFA-Original *Schaut auf diese Stadt*, für dessen Kommentar er verantwortlich zeichnete, sondern darüber hinaus in der vorgesehenen Ausstrahlung »seines« Films einen Tag später im DDR-Fernsehen.⁵² Röntgens Analyse war bereits fertig gestellt, als der SFB-Redakteur von der Ausstrahlung des Originals im DDR-Fernsehen erfuhr, woraufhin die ARD schnell reagierte und kurzfristig den Röntgen-Beitrag ins Programm hob. Die Kopie des DEFA-Films hatte Robert Röntgen vom Bundespresseamt erhalten, ohne dass damit nach dessen Angaben eine »Auftragsarbeit« oder die Kontrolle des fertigen Beitrags verbunden war. Die Bonner Behörde wiederum war über einen Filmvorführer in Wien an den Mauerlegitimations-Film gelangt. Als Reaktion auf Röntgens Beitrag setzte die DDR den Autor wegen Anstiftung zu Diebstahl und Hehlerei auf die Fahndungsliste.

Die ideologische Interpretation von audiovisuellen Medienprodukten der anderen Seite war auf Grund des Bildermangels ein gängiges Verfahren und im Fernsehen mit der *Roten Optik* und dem *Schwarzen Kanal* Ende der Fünfzigerjahre zum tragenden Reihen-Konzept geworden. Im Gegensatz zu diesen sich ausschließlich auf Fremdmaterial beschränkenden Sendungen ergänzt Röntgen seine Version durch eigene Dokumente. Dabei handelt es sich hauptsächlich um Wochenschau-Beiträge und Archiv-Bilder, die Röntgen im Rückblick als »08/15-Aufnahmen« bezeichnet. Die besondere Bedeutung des Projektes unterstreicht das Filmende mit einer Stellungnahme des Ministers für gesamtdeutsche Fragen, Ernst Lemmer, der die Position der Bundesrepublik verdeutlicht (ohne allerdings Entscheidendes zu sagen). Eine neue Qualität in der deutsch-deutschen Auseinandersetzung mit dokumentarfilmischen Mitteln stellt der SFB-Film in der Hinsicht dar, dass erstmals ausschließlich ein Dokumentarfilm auf die Konstruktionsmechanismen des Deutschlandbildes untersucht wird und das Dokumentarische selbst Gegenstand der Analyse ist. Die intertextuellen Bezüge des Metafilms reflektiert bereits der Titel: In den Worten Ernst Reuters anlässlich der sowjetischen Berlin-Blockade 1948: »Ihr Völker der Welt ...

51 Robert Röntgen (1930) studierte Politikwissenschaft in Berlin und arbeitete ab 1954 beim SFB, zunächst in der Hörfunk- und ab 1960 in der Fernseh Abteilung, wo er die Reihe *Mitteldeutsches Tagebuch* übernahm. 1962 wechselte er zum SDR nach Stuttgart in die Zentralredaktion *Report*. 1966 ging Lincke als Auslandskorrespondent in die USA. Nach der Rückkehr 1981 arbeitete er für den Hörfunk als Korrespondent in der DDR und wohnte bis 1986 in Ost-Berlin. Alle Angaben zur Genese des Films nach einem Telefon-Interview mit Röntgen, 20.4.2000.

52 Ungarische Kameralleute, die in Adlershof tätig waren, berichteten Röntgen von Schnitzlers Reaktion auf den Film.

Schaut auf diese Stadt!« findet sich die Berliner Nachkriegs-Problematik emotional-pathetisch kondensiert. Die Symbolkraft des Appells wurde in Verbindung mit dem Bild des beschwörend die Hände gen Himmel streckenden Berliner Bürgermeisters zur Ikone. Diese zu zerschlagen ist Karl Gass angetreten, gegen dessen Ikonoklasmus wiederum Robert Röntgen zu Felde zieht. Hatte Karl Gass in seinem Film auf den wiederholt in Bild und Ton zitierten Reuter-Appell geantwortet: »Ja schaut auf diese Stadt ...« und den SED-Blick auf diese geworfen, antwortet Robert Röntgen: »Der Film fordert, auf Berlin zu schauen, und Berlin hat nichts dagegen. Denn an kaum einer Stelle der Welt wird so deutlich, was kommunistische Politik anrichten kann.« Der Blick des SFB-Journalisten auf die geteilte Stadt vermeidet dabei anti-kommunistische Klischees. Der Ton ist ernst und seriös im Stil des »nüchternen Erzählers« gehalten und in der Sprecherstimme schwingt zurückhaltende Empörung über die Verdrehung der Fakten im Ausgangsfilm mit.⁵³

DEFA-Methode »Taschenspielertricks«

Das erklärte Ziel der Analyse des DEFA-Films im West-Fernsehen ist es, Lücken und Verfälschungen in der kommunistischen Geschichtsdarstellung nachzuweisen. Indirekt wird damit zugleich das westdeutsche Feindbild der DDR als Unrechtssystem untermauert, wobei die zu ziehenden Schlüsse dem Zuschauer überlassen bleiben. Mit den Worten: »Der Film will Dokument sein, auf welche Weise das gemacht wird, zeigt ein Beispiel«, präsentiert der westdeutsche Beitrag eine Sequenz des DEFA-Films, in der anhand von Straßennamen belegt werden soll, dass West-Berlin keine Stadt wie andere auch ist. Unter der Ankündigung: »Straßennamen sind Bekenntnisse«, präsentiert Gass Straßen-Schilder der Clayallee, der John-Foster-Dulles-Allee und der Straße des 17. Juni, begleitet von Bildern, die den militaristisch-revanchistischen Geist hinter den Personen und Ereignissen belegen sollen. Röntgen disqualifiziert das als »Taschenspielertricks« und setzt dem DEFA-Filmzitat eine Aufnahme des Straßenschildes der Karl-Marx-Straße in West-Berlin entgegen. Weiter führt er aus, dass auch Ost-Berlin eine Karl-Marx-Allee hat, wie die folgende Überblendung zeigt, allerdings erst seit 1961. Vorher hieß diese Stalin-Allee, wie ein Foto der U-Bahn-Haltestelle Stalinallee belegt, sarkastisch kommentiert mit: »Wie hieß es doch: »Straßennamen sind Bekenntnisse!«. Ähnlich dem Verfahren mit den Straßennamen verfährt Röntgen bei seiner Antwort auf die verächtliche Darstellung der westlichen Alliierten im DEFA-Film als Touristen. Diese »Geschmacklosigkeit« kontert Röntgen mit Bildern von Gräbern eines britischen Soldatenfriedhofs und Kriegsszenen amerikanischer Truppen im Kampf um Leipzig. Als weiteren Beleg, wie weit die westlichen Alliierten im Krieg vorgedrungen waren, zeigt der westdeutsche Film deren Zusammentreffen mit sowjetischen Soldaten an der Elbe und ein

53 Zur Definition des »nüchternen Erzählers«: Kiener 1999, S. 239f.

Denkmal in Torgau, das auf DDR-Gebiet noch 1962 an die Anwesenheit amerikanischer Soldaten weit im Osten erinnert.

Röntgen verfolgt die Strategie, durch ergänzende Information – deren Wahrheitsgehalt wie im Fall der Straßenschilder anhand eines einfachen Berlin-Stadtplans einer Überprüfung standhält – die ideologisch determinierte DDR-Konstruktion vorzuführen und zu widerlegen. Interessant ist in diesem Zusammenhang der Umgang mit dem DEFA-Material. Der SFB-Journalist zitiert lange Sequenzen aus dem Gass-Film, deren Beginn und Ende durch eine schwarz-weiß Wischblende signalisiert werden. Dabei greift er ordnend in die syntaktische Struktur des Originals ein. Zum Beispiel die Darstellung anglo-amerikanischer Soldaten als »Touristen« ist im Original über mehrere Stellen verstreut (Einstellungen 191-265, 328-351, 448-449, 515-517). Röntgen schneidet diese zu einer Sequenz zusammen, sodass die Intention des DEFA-Films in der Zusammenfassung eindeutig erkennbar wird. Damit verleiht er dem DEFA-Film Deutlichkeit, die dieser bewusst vermieden hat. Indem Röntgen dies nicht erwähnt, entgeht ihm ein wichtiges Element der filmischen Strategie von *Schaut auf diese Stadt*: Das Hin- und Herspringen auf der Zeitachse erlaubt eine akkumulative Dosierung der inhaltlichen Attacken und erschwert die Zuordnung der einzelnen Sachverhalte.⁵⁴

Im Folgenden wird der DEFA-Ausgangsfilm dadurch demontiert, dass weitere Informationen geliefert werden, die dieser vorenthält, wie z. B. das für die SED alles andere als vorteilhafte Ergebnis der ersten freien Wahlen zum Gesamtberliner Magistrat 1946 (SPD: 48,7%, CDU: 22,2%, SED: 19,8%, LDP: 9,3%). Die Bilder dazu stammen aus westlichen Wochenschauen oder aus *Schaut auf diese Stadt*, die mit einem neuen Kommentar versehen werden und nur noch illustrative Funktion haben. So zeigt die SFB-Analyse des DEFA-Films exemplarisch, wie willkürlich Bilder ausbeutbar sind und auf welch tönernen Füßen der Wirklichkeits-Anspruch des »Dokumentarischen« steht. Paradoxerweise wird der Kampf um deren Interpretationshoheit mit den Mitteln ausgefochten, denen als Werkzeug der anderen Seite die Gültigkeit abgesprochen wird.

Unerträgliche Mauerbilder

Die Aufrechterhaltung an den Glauben des dokumentarischen Bildes gründet zum einen in der journalistischen Methode, die eine Überprüfung des Faktischen vornimmt und zum anderen im Rekurs auf die außerfilmische Realität, die der dokumentarischen Konstruktion Grenzen auferlegt. Die journalistische Recherche, auf die Röntgen seine Kritik gründet, kommt anschaulich in einer Sequenz zum Ausdruck, die einen im DEFA-Film zitierten westdeutschen Zeitungsartikel näher be-

54 Die nicht-chronologische Darlegung war 1967 einer der Gründe für die HV-Film, die Zulassung des Gass-Films nicht zu verlängern. Zusatzprotokoll 216/62/67. BA DR 1 MfK-HV Film: 834.

leuchtet. In diesem ist zu lesen: »Berlin ist einen Krieg wert«, womit Gass die westdeutsche Aggression nach dem Mauerbau zu belegen versucht. Im Original ist der Zeitungsausschnitt nur knapp viereinhalb Sekunden zu sehen. Röntgen hat den Artikel im Archiv ausfindig gemacht und zeigt ihn in einem größeren Ausschnitt eine knappe halbe Minute. Dazu führt er aus, dass der englische Außenminister Bevin, dessen Name im Artikel zitiert wird und links unten im Bild deutlich lesbar ist, bereits 1951 starb und dass es sich bei der Zeitung um »Der Sozialdemokrat« handelt, dessen Erscheinen 1949 eingestellt wurde, ergo der Text aus Zeiten der Berlin-Blockade stammt. So nimmt er dem Ausgangsmaterial den Überraschungseffekt und wendet das Bild mit Information angereichert gegen den Absender. Dass die Kritik diesen erreichte, davon zeugt die Tatsache, dass laut Robert Röntgen in der Ausstrahlung von *Schaut auf diese Stadt* im DDR-Fernsehen am Tag nach seiner Sendung die Einstellung mit dem Zeitungsartikel im DEFA-Original fehlte.

Die Überzeugung von der Unmittelbarkeit des Dokumentarischen drückt sich am Filmende mit westdeutschen Bildern vom Mauerbau und von Fluchten aus. Röntgen konstatiert, dass *Schaut auf diese Stadt* nicht ausdrücklich von der Mauer spricht und diese nur sehr vorsichtig zeigt, »weil der Anblick stärker ist als alle Rechtfertigungsversuche, weil die Steine ein unübersehbares Zeichen einer politischen Niederlage sind«. Die Bilder am Schluss sind in der typischen Ästhetik der »Mauer-Filme« gehalten, mit finster dreinblickenden NVA-Grenzsoldaten in Naheinstellung, zugemauerten Fenstern und Schwenks an Stacheldraht und Mauer entlang. Dazu verkündet der Kommentar: »Wer auf diese Stadt schaut, kann aber gleichzeitig beobachten, dass hier die Entscheidung darüber fällt, wem die Zukunft gehört. Dem Freiheitsanspruch des Westens oder dem Herrschaftsanspruch des Ostens. Und deswegen gilt das Wort Ernst Reuters heute noch genau so wie im Jahr 1948.« Ein Zitat der Original-Wochenschaubilder des Berliner Bürgermeisters mit seinem Aufruf »Schaut auf diese Stadt« beschließt beschwörend Röntgens *Schaut auf diese Stadt*. In der medialen Auseinandersetzung ging es nicht nur um die Definitionsmacht über Begriffe und Ereignisse, sondern auch die Schaffung, Aneignung und Instrumentalisierung von Symbolen. »Schaut auf diese Stadt« in allen Versionen – als Wort-Appell, als Wochenschau-Sequenz, als polemisch gewendeter ostdeutscher Angriff und als westdeutsche Wiederaneignung – ist ein anschauliches Beispiel für die diskursive Vernetzung der beiden deutschen Staaten im Dispositiv der nunmehr totalen physischen Teilung bei einem gleichzeitig weiter bestehenden gemeinsamen Kommunikationsraum via Rundfunkwellen.⁵⁵

55 1977 fügten Thilo Koch und Otto Peter der Reuter-Aufruf-Serie »*Schaut auf diese Stadt*« – *Berlin im Wechsel der Zeiten* (60 Min.) hinzu. Die eher betuliche Reportage erzählt die Geschichte von Berlin anhand von Bauwerken in beiden Stadtteilen und zeigt anschaulich, wie der Appell aus der Zeit des Kalten Krieges von der Geschichte eingeholt wurde.

3.3 ›Berlin-‹ und ›Mauer-Filme‹ im länger werdenden Schatten der Mauer

Nicht nur in Deutschland, auch im Ausland wurde auf Berlin geschaut und die Situation dort dem heimischen Publikum im Dokumentarfilm präsentiert. Die französische Produktionsfirma ›Les Films Robert Muzard‹ nahm sich des Themas unter dem viel versprechenden Titel *Une Française à Berlin / Eine Französin in Berlin* (1962, 23 Min.) an. Das BMG finanzierte das Projekt des ehemaligen Berlin-Studenten Robert Muzard mit 104.500 DM. Das Ergebnis kommentierte die FBW konsterniert: »Der Bewertungsausschuss hat sehr viele Kulturfilme aus Berlin gesehen. Er muss allerdings gestehen, dass ihm ein so oberflächlicher Versuch, dem Phänomen Berlin mit den Mitteln des Films beizukommen, bisher nicht bekannt wurde.«⁵⁶ Von daher verdient der Film eine Erwähnung, da die Ansammlung an Klischees und Stereotypen sowie der primäre Antikommunismus in deutschen Dokumentarfilmen in der Tat ihres Gleichen suchen. Die Geschichte beginnt in Paris, wo die ›Journalistin‹ Denise Vignal (Danièle Saintoin) den Auftrag erhält, über Berlin zu berichten. Nach der ersten Nacht im Hotel, die der Film zur Demonstration französischer Dessous-Mode nutzt, stelzt sie im Leopardenfell-Mantel durch West-Berlin und interviewt, des Deutschen aufs Klischeehafteste ›nischd mäschtisch‹, Willy Brandt und Ernst Lemmer. Von Berlin ist so gut wie nichts zu sehen außer einem oberflächlichen Potpourri aus Trümmern, Hochhäusern, Nobeletablissemments, etwas Stacheldraht und Twist. Hatte das Exposee noch vorgesehen, die Französin die »tragische Rettungsaktion eines Flüchtlings aus Ostberlin« erleben zu lassen, beschränkt sich die Darstellung der »mur de la honte«, der Schandmauer, die laut Kommentar »die Grenze zwischen zwei Zivilisationen, zwei Welten zieht«, auf einige wenige Bilder von am Stacheldraht patrouillierenden französischen Soldaten.⁵⁷

Die ausländischen Produktionen reduzierten die Problematik häufig auf den Mythos vom glitzernden West-Berlin und die Mauer aus effektheischer Perspektive mit kommunistischer Schauer-Romantik. Für seinen »abendfüllenden Repräsentationsfarbfilm« *Giant Berlin / Gigant Berlin – Die erregendste Stadt der Welt* (1964, 86 Min.) trug der Produzent Leo de Laforge dem Bundesminister für Gesamtdeutsche Fragen und Vizekanzler Erich Mende das »Ehrenprotektorat« an. Dies begründete er damit, dass »diese Farbfilmschöpfung nicht nur – nach Ansicht aller Sachverständigen und Kritiker – künstlerisch attraktiv ist, sondern auch in politisch-propagandistischer Hinsicht weltweite Bedeutung hat.« Denn, so betonte Laforge, es handele sich nicht um »so genannte Wochenschau-Scenen, sondern ausdrucksdeu-

56 FBW an Deutsche Reportagefilm, 16.10.1961, zit. nach BA Kblz B 137/13275.

57 BA Kblz B 137/13275. Das Nachfolgeprojekt *Eine Französin in Deutschland (Zonengrenze)* kam nicht zustande. Ebd./13270.

tende szenische Vorgänge«. So habe er ca. 50.000 Meter Eastman-Color Film von allen dramatischen Vorgängen gedreht: Flucht-Szenen inklusive »einer Erschießung vor dem Stacheldraht«, die Panzer-Affronts und die Konfrontation am Checkpoint Charlie sowie Luftaufnahmen.⁵⁸

Da der Film im Urteil des Presse- und Informationsamtes des Landes Berlin die Voraussetzungen eines ›Berlin-Films‹ keineswegs erfüllte, riet es vom Ehrenprotektorat ab und das BMG reagierte wie so oft bei unliebsamen Projekten: gar nicht.⁵⁹ Auch die FBW hatte schwerwiegende Bedenken, vor allem gegen die Nachinszenierung eines Fluchtversuchs mit tödlichem Ausgang. Darüber hinaus konstatierte sie: »Die Oberflächlichkeit der Bilder wird noch weit überboten durch die des Kommentars« und verweigerte dem »Berliner Bilderbogen, in den einige Filmaufnahmen von aktuellen Ereignissen eingestreut« sind, eine Prädikatisierung.⁶⁰

3.3.1 Chronos – die Mauer als Firmen-Grundstein

Gelang es ausländischen ›Kalten Kriegern‹ im Allgemeinen nicht, der Situation in Berlin mit den Mitteln des Dokumentarfilms gerecht zu werden – zumindest aus offizieller bundesdeutscher Perspektive –, so war einer der erfolgreichsten Filme in dem Genre *Test for the West: Berlin* (Franz Baake, 1962, 26 Min.), eine Produktion für das amerikanische Publikum. Auf den XII. Internationalen Filmfestspielen in Berlin wurde der Film mit einem Silbernen Bären ausgezeichnet, das Bundesministerium des Innern verlieh ihm eine Prämie und die FBW das Prädikat »besonders wertvoll« mit der Begründung, dass es sich um »einen ungewöhnlich gut disponierten, geschnittenen und kommentierten Dokumentarfilm ohne falsche pathetische Töne handelt«. Zwar scheue *Test for the West: Berlin* vor »gewissen Gefühligkeiten« nicht zurück, bediene sich dabei aber mit großem Geschick des angelsächsischen Understatements und nehme so »in besonderer Weise Rücksicht auf die menschlichen Reaktionen des Amerikaners«. ⁶¹ Von dem ausgiebigen Einsatz des Films im Ausland zeugen Sprachfassungen in arabisch, französisch, hebräisch, persisch, portugiesisch, spanisch, türkisch, griechisch, italienisch, koreanisch und norwegisch.⁶²

Produziert wurde *Test for the West: Berlin* von Bengt von zur Mühlen⁶³, der in New York den Berliner Regisseur Franz Baake⁶⁴ kennen gelernt hatte und mit diesem übereingekommen war, für 7.200 DM einen Dokumentarfilm für die USA über Berlin herzustellen. Die Dreharbeiten wurden vom Mauerbau überrascht, sodass die

58 De Laforgue an Mende, 1.12.1963, BA Kblz B 137/13268.

59 Presse- und Informationsamt ans BMG, 2.6.1965, BA Kblz B 137/13268.

60 HHStAW, Abt. 548, Prüfungsnr. 10073.

61 HHStAW, Abt. 548, Prüfungsnr. 8061.

62 BA Kblz B 137/13486.

Kamera die wichtigsten Ereignisse dokumentierte, die Fertigstellung des Films sich aber verzögerte, und dieser letztlich mit über 60.000 DM zu Buche schlug. *Test for the West: Berlin* unterscheidet sich von den westdeutschen Produktionen durch den wesentlich weiter gesteckten historischen Rahmen. Der Film, der unter dem Titel *Chronik Berlin* in die deutschen Kinos kam, zeichnet in Form einer Chronik die Geschichte der Stadt seit der Kaiserzeit nach. Neben den sich in vielen ›Berlin-Filmen‹ wiederholenden Wochenschau-Aufnahmen enthält die Chronos-Produktion auch bis dahin unbekanntes amerikanisches Archivmaterial.⁶⁵ *Test for the West: Berlin* war der Auftakt einer Reihe weiterer Filme der Produktionsfirma, die sich auf den Themenkreis Berlin, Ostblock und deutsche Geschichte spezialisierte und im Laufe der Jahre das größte private Filmarchiv in Deutschland aufbaute.⁶⁶

Die Chronos-Dokumentarfilme der frühen Sechzigerjahre sind geprägt von einer aggressiven antikommunistischen Grundhaltung, wie sie anschaulich in der zweiten Chronos-Produktion *Fanal* (Franz Baake, 1963, 32 Min.) zum Ausdruck kommt. Pünktlich zum zehnten Jahrestag des 17. Juni wurde der Film fertig gestellt, der den Aufstand 1953 in der DDR als »Fanal des europäischen Freiheitswillens« deutet, wie es der Eingangskommentar erklärt. Der 17. Juni steht dabei als Ausgangspunkt einer Freiheitsbewegung in Mittel- und Osteuropa, als deren sichtbarste Auswirkungen die Aufstände in Polen und Ungarn dargestellt werden. *Fanal* besteht ausschließlich aus Archivmaterial, darunter befanden sich, wie die Produzenten auch hier versprochen, bis dahin nicht veröffentlichte Bilder aus deutschen und amerikanischen Archiven. Konstruktionsprinzip und Darstellungsstrategien entsprechen dem Muster westdeutscher Filme der Fünfzigerjahre, die kompilierte Wochenschaubilder zeigen und erst durch Musik und Voice-over-Kommentar einen Sinnzusammenhang stiften.

Die Landeszentrale für Politische Bildung Nordrhein-Westfalen und das BMG unterstützten die Herstellung des Films durch den Erwerb der nichtgewerblichen Rechte für 80.000 DM.⁶⁷ Rainer Barzel, 1962/63 Bundesminister für gesamtdeut-

63 Der in Estland geborene Bengt von zur Mühlen (1932) arbeitete nach Abschluss seines Studiums in New York als Dozent an der Hofstra-Universität. 1961 gründete er Chronos-Film und gab 1967 die akademische Laufbahn in den USA zugunsten der Arbeit als Geschäftsführer in Berlin auf. 1986 wurde zur Mühlen selbst als Autor von zeitgeschichtlichen Dokumentarfilmen tätig und produzierte mehr als 400 Filmdokumentationen. zur Mühlen 1995, S. 209.

64 Franz Baake (1931) hatte seine Jugend in Berlin verbracht. Als Autor und Regisseur von Dokumentationen war er in den USA, Ghana, Kanada und einer Reihe europäischer Länder tätig. Seine Filme wurden mit mehreren Bundesfilmpremien und dem Heinrich von Kleist-Preis ausgezeichnet.

65 zur Mühlen 1995, S. 202ff.

66 »Wir tauschten Filme, wie andere Leute Briefmarken tauschen.« zur Mühlen 1995, S. 209. Dementsprechend sind die Rechteverhältnisse zahlreicher Archivbilder in Chronos-Filmen nicht immer eindeutig geklärt.

67 BA Kblz B 137/13269.

sche Fragen, hatte in Berlin von den Arbeiten an *Fanal* gehört und wies seine Behörde an, »auf jeden Fall dafür Sorge zu tragen, dass dieser Film nicht etwa einen hoffnungslosen Eindruck hinterlässt.«⁶⁸ Inwieweit die ministeriale Sorge konkreten Einfluss auf die Filmproduktion hatte, lässt sich nicht mit Bestimmtheit sagen, jedoch findet sich der Gedanke am Filmschluss beispielhaft umgesetzt: *Fanal* endet im Jahr 1961 mit den charakteristisch trostlosen Mauer-Bildern. Um den Zuschauer aber nicht mit dem hoffnungslosen Eindruck der zementierten Teilung zu entlassen, zeigt die Schlusseinstellung jene Szene von den Unruhen 1953, wie Demonstranten die rote Fahne vom Brandenburger Tor entfernen, wozu der Kommentar pathetisch verkündet, »dass es Deutsche waren, die sich als Erste gegen die kommunistische Herrschaft erhoben, die am 17. Juni die rote Fahne der Diktatur herunter holten und unter den Kugeln der Kommunisten die schwarz-rot-goldene Fahne hissten«. Wenn es auch die jüngste Geschichte ist, so flüchtet *Fanal* aus der Gegenwart in diese, um gesamtdeutsche Hoffnungen aufrecht erhalten zu können. Der bemühte Appell des Films an den deutschen Widerstandswillen – der relativ reibungslose Verlauf des Mauerbaus hatte die Abwesenheit einer organisierten, Erfolg versprechenden Opposition in der DDR gerade gezeigt – verweist auf einen fundamentalen Widerspruch in der westdeutschen medialen Rhetorik. Dieser gründet unter anderem im kontrastiven Auseinanderklaffen der Bild-Ton-Schere: Während der Kommentar gegen die Hoffnungslosigkeit anpredigt, ist diese in die Ästhetik der westdeutschen Mauerinszenierung eingeschrieben. Um dem zu entgehen, wendet *Fanal* eine ähnliche Strategie wie die DDR-Filme zur Repräsentation der Mauer an, die sich auf die einfache Formel bringen lässt: »wenig und kurz«. Waren die Mauerbilder einerseits eine wirksame propagandistische Waffe der Außenpolitik gegen das SED-Regime, beinhaltete sie andererseits innenpolitisch die Gefahr, Hoffnungslosigkeit und Resignation beiderseits des »Eisernen Vorhangs« zu verstärken und damit zur Akzeptanz des Faktischen beizutragen. So verweisen die Filme trotz oder gerade wegen ihrer relativ simplen Konstruktionen auf die Komplexität audiovisueller Kommunikation und eine den Massenmedien inhärente, potenzielle dysfunktionale Wirkung.

Fanal wurde ebenfalls mit einer Bundesfilm-Prämie ausgezeichnet und befand sich mit Sprachfassungen in Arabisch, Französisch, Hebräisch, Persisch, Portugiesisch, Spanisch, Türkisch, Griechisch, Italienisch, Koreanisch und Norwegisch im weltweiten Einsatz.⁶⁹

Die Mauer erwies sich als stabiles Provisorium und das Leben in ihrem Schatten veränderte die Wahrnehmung und Repräsentation. Erste Anzeichen dafür sind in der folgenden Chronos-Produktion *In Sachen Deutschland* (1964/65, 30 Min.) zu beobachten. Als »Kriminalspiegel politischer Dummheit« wollten die Verantwortlichen

68 Barzel an Zaluskowski, 7.4.1963, BA Kblz B 137/13269.

69 BA Kblz B 137/13486.

Jochen Mutius und Franz Baake »in Form einer nüchternen, im Kommentar betont sachlichen Reportage den Unsinn der Teilung an ihren Auswirkungen auf die Menschen im geteilten Land zeigen.«⁷⁰ *In Sachen Deutschland* entwirft nach wie vor die DDR als großes Gefängnis entsprechend dem Muster westdeutscher ›Mauer-Filme‹. Jedoch ist in der Wahrnehmung der Teilung als Absurdität und Groteske die ursprünglich hasserfüllte Empörung einem verbitterten Kopfschütteln gewichen. So spricht beispielsweise im Zusammenhang mit der Absperrung des unter östlicher Verwaltung stehenden Berliner Funkhauses der Kommentar von »Komödien des Kalten Krieges«. Der kämpferische Ton aus *Fanal* ist einer nüchterneren Betrachtung mit zynischen Untertönen gewichen, etwa wenn am Filmende zu Bildern von Urnen, die in einem Leichenwagen verstaubt werden, der Kommentar verkündet: »Nur für die Toten ist ein Übergang offen.« Auch dieser Chronos-Film wurde 1966 mit der Kulturfilmprämie (15.000 DM) durch den Bundesminister des Innern ausgezeichnet und erhielt das Prädikat »wertvoll«.⁷¹

In der Entwicklung von Chronos-Film und ihren Produktionen spiegelt sich exemplarisch die deutsch-deutsche Beziehungsgeschichte wider: vom antikommunistischen Manifest zur Zusammenarbeit mit Institutionen der DDR. Ab den Siebzigerjahren bestanden geschäftliche Kontakte der Produktionsfirma Chronos mit dem Staatlichen Filmarchiv in Ost-Berlin (seit 1978 ein Austauschvertrag), der DEFA und sogar dem Fernsehen der DDR. Zu einem kleinen Skandal kam es 1985, als der Chronos-Film *Es liegt an uns, diesen Geist lebendig zu erhalten* (Irmgard von zur Mühlen, 1985, 75 Min.) über die Motive der Verschwörer des 20. Juli 1944 seine Erstaussstrahlung im ost- und nicht im westdeutschen Fernsehen erlebte.⁷² Die Wandlung der Chronos ist umso erstaunlicher, als nicht nur Stasi-Informationen zufolge die Firma ein »stinkkonservativer Laden« war, sondern auch Regisseur Franz Baake seine Produzenten als »Mitglieder von Adelsclubs, Zackenclubs und Johannerorden« beschrieb.⁷³ In der dokumentarfilmischen Darstellung der DDR spielte Chronos in der zweiten Hälfte der Sechzigerjahre noch einmal eine wichtige Rolle, da es von zur Mühlen Firma als Erste gelang, ein Kamerateam im westdeutschen Auftrag als kanadische Produktion getarnt nach Ostdeutschland zu schicken (vgl. Kap. 4.3.1).

70 »Gedankenskizze zum Projekt«, BA Kblz B 137/13274.

71 Keine Begründung im Bewertungsbogen, HHStAW, Abt. 548, Prüfungsnr. 11321.

72 Vgl. Peter J. Winters: »SED und Widerstand«, in: FAZ, 7.9.1985; Lothar Loewe: Leserbrief, in: FAZ, 17.9.1985; zur Mühlen: Leserbrief, in: FAZ, 23.9.1985.

73 Stasi-Akte von Chronos abgedruckt in: zur Mühlen 1995, S. 36ff. Baake ans BMG, 28.3.1971. BA Kblz B 137/13315.

3.3.2 DDR weiter in der Defensive

Der Bau der Mauer 1961 war bis zu ihrem Fall 1989 das letzte deutsch-deutsche Ereignis, dass in so hohem Masse audiovisuell vermittelt wurde und dessen dokumentarische Bilder sich langfristig ins kollektive Gedächtnis eingeschrieben haben. Vor allem die westdeutsche Seite insistierte auf Dokumentation und dokumentarfilmischer Darstellung jenes ›Bauwerks‹, welches den moralischen Anspruch der DDR, das bessere Deutschland zu verkörpern, als gescheitert vorführte. Die Abbildung der Mauer schien für sich zu sprechen – der gewünschte ideologische Effekt aber wurde durch die beschriebenen visuellen Inszenierungs-Strategien und Montage-Effekte hervorgerufen.

Das Reizwort ›Mauer‹ stand in der DDR auf dem Index, sodass z. B. das DEFA-Studio für Synchronisation bei der Bearbeitung des Zeichentrickfilms *Rikki-Tikki-Tavi* (1975) aus Kiplings Dschungelbuch eine im Film gezeigte Mauer mit »Zaun« übersetzen musste.⁷⁴ Dementsprechend blieb die filmische Auseinandersetzung mit dem Mauerbau sowohl im Spiel- als auch im Dokumentarfilm rar und auch das Thema West-Berlin stand nicht mehr auf der Tagesordnung.⁷⁵ Der im Auftrag des Ministeriums für Auswärtige Angelegenheiten 1963 produzierte Dokumentarfilm *Revanchismus in Westberlin* (Dagobert Loewenberg), der am Beispiel von Landsmannschaftstreffen in der Waldbühne West-Berlin als »Tummelplatz des Revanchismus« entlarven sollte, wurde wegen mangelnder Qualität vom Einsatz ausgeschlossen.⁷⁶ Vom gleichen Regisseur stammt *Willkommen in Berlin* (1964, 10 Min.), der die Hauptstadt der DDR am Vorabend des Deutschlandtreffens vorstellt und das Erreichte im Vergleich mit dem Berlin des ersten Deutschlandtreffens von 1950 hervorhebt. Der Bericht über das Treffen *Drei Tage im Mai* (Heinz Müller, 1964, 15 Min.) zeigt Impressionen von diesem und insistiert auf freimütigen Gesprächen zwischen Jugendlichen beider deutscher Staaten in Ost-Berlin. Bilder aus ganz Deutschland im Postkarten-Stil – wieder einmal muss der Kölner Dom neben Flusslandschaften erhalten – transportieren den gesamtdeutschen Anspruch des Treffens. Auf den sonst üblichen autoritären Voice-over-Kommentar ist gänzlich verzichtet worden. Musik, unter anderem Twist, und Diskussionen im Originalton erfüllen die Funktion und transportieren eine Atmosphäre von Offenheit und Weltläufigkeit. Die politische Auseinandersetzung mit der Bundesrepublik ist in diesen Filmen neben der Präsenz von westdeutschen Jugendlichen immer zumindest implizit präsent, wenn z. B. in *Drei Tage im Mai* Biermann an der Gitarre seinem Sohn musikalisch den staatstragenden Rat erteilt, »zu unseren Soldaten« zu ge-

74 Nawroth 2001, S. 68.

75 Vgl. Jungnickel 1997 c, S. 29; Hickethier 1998, S. 295.

76 Staatliches Filmarchiv 1969, S. 232 (ohne Längenangabe). Konzeption zur Verbesserung der filmischen Auslandsinformation des VEB DEFA, 10.4.1965. BA DR 1 MfK-HV Film: 4293, S. 211.

hen oder Armin Mueller-Stahl zur Gitarre an der innerdeutschen Grenze stehend ein Lied über diese zum Besten gibt.

Um ihren Kindern eine sichere Zukunft zu bieten, fliehen 2.000 Westdeutsche pro Monat in die DDR, zumindest laut der DEFA-Produktion *Der Kinder wegen – Flucht ins Vaterland* (1963, 16 Min.), die Winfried Junge im Auftrag des Ministeriums für Auswärtige Angelegenheiten drehte. Im Aufnahmeheim Barby nennen Übersiedler aus dem Westen als Gründe für ihre ›Flucht ins Vaterland‹ wirtschaftliche Not und schlechte Wohnverhältnisse, beklagen aber auch Kontinuität zum ›Dritten Reich‹ und ›Hitlergeneräle‹ in der Bundeswehr. Wegen »mangelhafter Qualität«, die laut ›Arbeitsgruppe Auslandsinformation‹ der DEFA darin bestand, »dass Probleme und Fakten extensiv statt intensiv behandelt wurden«, blieb auch dieser Film ganz bzw. teilweise vom Einsatz ausgeschlossen.⁷⁷

Weitere positive Selbstdarstellungen unternahm die DEFA vor allem im Zuge der Passierscheinabkommen, die von 1963 bis 1966 als erste Ergebnisse der ›Politik der kleinen Schritte‹ West-Berlinern den Besuch im Ostteil der Stadt ermöglichten. *Weihnachten 1963 in Berlin* (Rolf Schnabel, 1964, 17 Min.) und *Wo ein guter Wille ist...* (Joachim Hadaschik, 1964, 25 Min.) präsentierten den ›Willen zur Menschlichkeit‹ der DDR. Matthias Walden hatte das Ereignis unter dem Titel *Weg durch die Mauer* (1964, 20 Min.) aus West-Berliner Sicht dargestellt. Worum es sich bei den Passierscheinregelungen und Rentnerbesuchen aus westdeutscher Sicht handelte, bringt der Titel einer 1965 realisierten SFB-Dokumentation zum Ausdruck: nicht mehr als *Menschlichkeit auf Raten* (45 Min.).

Eine »neue Qualität« in der auslandspropagandistischen Arbeit stellte in den Augen der SED *Deutschland – Endstation Ost. Die DDR mit westlichen Augen gesehen* (Franz Buyens, 1964, 82 Min.) dar. »Das grosse Thema: Die Entscheidung einer neuen moralisch-politischen Haltung der Bürger des sozialistischen Deutschlands, wurde in seiner nationalen und internationalen Bedeutung erfasst, sowohl als eine der grössten Errungenschaften unserer sozialistischen Erziehung, wie auch als ein entschiedenes Argument für die Vertrauenswürdigkeit unseres Staates.«⁷⁸ Der mit solchen Elogen bedachte Film schildert die DDR aus der Sicht eines belgischen Dokumentaristen, der mit einem von ihm selbst zusammengestellten Team aus DEFA-Mitarbeitern große Freiheiten beim Drehen genoss.⁷⁹

Als zentrales Argument für die ›Objektivität‹ der dokumentarischen Darstellung inszeniert der Film die Sicht eines Ausländers auf die DDR. Das tragende Element stellt die Person des belgischen Autors mit seinem starken Akzent dar, der ihn als Fremden ausweist und ihm die Autorität einer ›unabhängigen‹ Außenperspektive

77 Ebd.

78 Ebd., S. 212.

79 Heimann 2001, S. 130.

verleiht. Die Rolle seiner akzentgeprägten Stimme als Strategie der Authentisierung zeigt sich in deren intra- und extradiegetischen Präsenz: Der Filmemacher wird durch seine Fragen im Originalton aus dem Off zur filmischen Figur und vereinigt als Kommentator im Voice-over-Verfahren in seiner Person die Verschränkung von »vorfilmischer Realität« und der »Realität Film«. ⁸⁰ Im einleitenden Kommentar zu *Deutschland – Endstation Ost* wird deutlich, welchem deutschen Staat die Sympathie von Franz Buyens gilt: Der Dokumentarist spricht davon, dass alles unternommen wurde, um den Wiederaufbau in Ostdeutschland unmöglich zu machen und dieser Staat sich aus eigener Kraft entwickelt habe. Der Film gründet auf Interviews im Originalton, die zum Teil spontan mit Passanten geführt wurden und teilweise im Voraus organisiert waren, wobei Buyens häufig aus dem geplanten Ablauf ausbrach: So interviewte er an der Grenze nicht nur die dazu »abgestellten« Offiziere, sondern wandte sich auch unvermutet an dabeistehende untere Dienstgrade. ⁸¹ Der belgische Dokumentarist stellte auch der SED unliebsame Fragen, z. B. nach der Mauer, Reisebeschränkungen und hemmender Bürokratie, womit er an Tabus rührte. Die Antworten der DDR-Bürger bieten zahlreiche Überraschungen: Auf die Frage im Straßeninterview nach der Teilung Berlins äußern sich Passanten »überhaupt nicht einverstanden« und artikulieren offen ihre Ablehnung. Im vorbereiteten Gruppeninterview erklärt ein Arbeiter, dass er gerne reisen würde, beispielsweise nach Belgien, und sich daher in seiner Freiheit beschnitten fühle. Kommen diese Äußerungen dem offiziellen DDR-Selbstbild nicht entgegen, sind sie ebenfalls nicht mit dem Feindbild eines totalitären Zensur- und Unterdrückungsstaates in Einklang zu bringen. Trotz bzw. gerade auf Grund der Kritik gewinnt die DDR-Konstruktion an Glaubwürdigkeit, die rein affirmative DEFA-Filme nicht herstellen konnten. Das soll nicht darüber hinwegtäuschen, dass das Gros der Aussagen positiv und systemkonform ist. Einerseits »sympathiewerbende Produktion« ist *Deutschland – Endstation Ost* andererseits auch »ein zeitbezogenes filmisches Dokument über die Hoffnungen von nicht wenigen auf eine positive Entwicklung des Landes«, das trotz »mancher berechtigter methodischer Einwände eindrucksvolle Momentaufnahmen von Motiven und Denkweisen, Meinungen und Verhaltensweisen« wiedergibt. ⁸²

In *Deutschland – Endstation Ost* trifft sich das wohl wollende Fremdbild des belgischen Dokumentaristen weitgehend mit DDR-Selbstbildern in einer Konstruktion, die auf Grund ihrer positiv-kritischen Haltung weder in Ost- noch in Westdeutschland möglich war. Wohl auch deswegen kam der Film auf dem Leipziger Festival 1964 beim Publikum gut an – nach zahlreichen Problemen und der Absetzung als Eröffnungsfilm durch Jurypräsident Andrew Thorndike, worauf Buyens selbst einen Saal mietete, um ihn im angemessenen Rahmen zu präsentieren. Auf offiziellem Parkett

80 Hattendorf 1995, S. 45ff.

81 Heimann 2001, S. 118ff.

82 Ebd., S. 113.

aber wurde *Deutschland – Endstation Ost* hüben und drüben nicht wahrgenommen und geriet in Vergessenheit: Statt dem vorgesehenen landesweiten Start in den Kinos der DDR wurde der Film nur in geschlossenen Veranstaltungen von Betrieben und Universitäten gezeigt.⁸³ In der Bundesrepublik hatte die IG Metall einige Schmalfilmkopien für die Bildungsarbeit angeschafft. Das BMG stellte eine 38-minütige Fassung unter dem Titel *Bilder von drüben. Ein Ausländer sieht die DDR* her, eingeleitet durch den Schrifttitel: »Dieser Film zeigt einige Aspekte des Lebens in der DDR in Interviews mit Bürgern dieses Landes. Die Aufnahmen machte ein belgisches Kamerteam mit Unterstützung der Defa.«⁸⁴ Der Regisseur stellte resigniert fest, dass der Film europaweit verboten wurde, »im Westen wie im Osten: Im Westen hielt man mich für einen DDR-Agenten, für die sozialistischen Länder hingegen war ich ein westlicher Provokateur.«⁸⁵ Indem der Film selbstbewusste DDR-Bürger zu Wort kommen lässt, zeigt er einen Aspekt, der im westdeutschen Dokumentarfilm erst in der zweiten Hälfte der Sechzigerjahre wahrgenommen wurde und der in ähnlicher Umsetzung aus bundesdeutscher Perspektive erst in den Siebzigerjahren möglich sein sollte.

3.4 ›Analyse-Filme‹ im westdeutschen Fernsehen

Die Berliner Mauer stellte den Schlussstein der Teilung dar, mit dem die Existenz eines anderen deutschen Staates in der Bundesrepublik – auch wenn man dessen Rechtmäßigkeit verwarf – nicht mehr mit herabsetzenden Termini wie ›Zonesien‹, ›Pankower Sowjetrepublik‹, ›SEDistan‹ oder ›Pieckistan‹ kaschiert werden konnte. Gleichzeitig stieg mit der totalen physischen Trennung die Notwendigkeit, über die Medien Zusammengehörigkeit zu demonstrieren und diese durch Information über den anderen auf beiden Seiten wachzuhalten. Der Mauerbau konfrontierte die medienpolitisch Verantwortlichen in der Bundesrepublik auf dramatische Weise mit ihrer im Grundgesetz festgeschriebenen gesamtdeutschen Verantwortung.

Seine Überlegungen, »die Möglichkeiten über den Äther noch besser zu nutzen«, hatte WDR-Intendant Klaus von Bismarck drei Wochen nach dem 13. August 1961 dem BMG mitgeteilt.⁸⁶ Im Gedankenaustausch zwischen WDR und BMG wurde als zentrales Anliegen programmatisch »die Berücksichtigung der Zone und der gesamtdeutschen Notwendigkeiten im *gesamten* Programm« festgehalten. »Dem Zonenhörer das Gefühl zu geben, dass er ›dabei‹ ist, wurde allen Redakteuren des Westdeutschen Rundfunks zur Aufgabe gemacht.«⁸⁷ In seinen Vorschlägen für ver-

83 Ebd., S. 122ff.

84 BA Kblz B 137/13288.

85 Zit. nach ebd., S. 130.

86 Bismarck an Staatssekretär Franz Thedieck, 4.9.1961, BA Kblz B 137/13241.

87 BMG ans AA, 12.12.1961, S. 3 [Hervorhebung im Original], BA Kblz B 137/13241.

stärkte Bemühungen des WDR für die »Zone« forderte Intendant von Bismarck: »Um die Glaubwürdigkeit des Westens – im weitesten Sinne – zu wahren und zu stärken, ist Folgendes zu beachten: Verzicht auf jede Illusionsmache; kein Zögern in der Behandlung von ›unangenehmen‹ Themen, wenn sie einmal im Gespräch sind und auch von der SED-Propaganda aufgegriffen werden; uneingeschränkte Ehrlichkeit, auch wenn sie Kritik am Westen verlangt. Es gilt, die psychologischen Wirkungen östlicher Politik und Propaganda abzufangen: die Dämonisierung des Kommunismus und die Übernahme einleisiger (nur mit umgekehrtem Vorzeichen versehener) Denkschemata.«⁸⁸ In diesen Überlegungen kommen der Glaube an die Überzeugungskraft des ›unabhängigen‹, kritischen Journalismus ebenso zum Ausdruck wie eine scharfe Kritik an der bisherigen Repräsentationspraxis der DDR durch die westdeutschen Medien, die häufig auf grob gestrickten antitotalitaristischen Zugriffen à la Matthias Walden aufbaute.

3.4.1 Die ARD-Reihe *Diesseits und Jenseits der Zonengrenze*

Der Mauerbau stellte den Auslöser dar, die disperse Berichterstattung über und für die ›Zone« auf eine neue Grundlage zu stellen. Die Forderung des WDR-Intendanten von Bismarck nach einer konzentrierten, substanziellen Auseinandersetzung mit dem anderen System fand 1962 im Ausbau der von Thilo Koch im NDR-Regionalprogramm geleiteten Sendung *Jenseits der Zonengrenze*⁸⁹ zur ARD-Reihe *Diesseits und jenseits der Zonengrenze* ihren Ausdruck. Diese übernahm im Juli 1962 die Thematik der *Roten Optik* ganz und die des *Mitteldeutschen Tagebuchs* in einem gewissen Umfang. *Die rote Optik* war bereits 1961 eingestellt worden, »nachdem die verantwortlichen Autoren von einer Fortsetzung aus Gründen journalistischer Redlichkeit abgeraten hatten.«⁹⁰ *Das mitteldeutsche Tagebuch* lief in unregelmäßigen Abständen noch bis 1965. Die Intendanten des WDR, NDR und SFB gründeten eine ›Ost-West Gemeinschaftsredaktion‹, deren Abteilungen in den drei Rundfunkanstalten abwechselnd alle 14 Tage eine Sendung gestalteten.⁹¹ Für die Gesamtleitung und Koordination war Helmut Reinhardt verantwortlich, dessen redaktionsübergreifen-

88 Bismarck an Thedieck, 4.9.1961, BA Kblz B 137/13241.

89 Die Reihe lief im Februar 1958 an. Thilo Koch drehte von 1958 bis 1960 14 Folgen à 20 Minuten, die sonntags um 19.25 Uhr in der *Nordschau*, dem NDR-Regionalprogramm liefen. Das NDR-Archiv vermerkt ab 1959 die Reihe unter dem leicht erweiterten Titel *Diesseits und jenseits der Zonengrenze*. Mit Ausnahme des WDR strahlten alle ARD-Sender sonntags um 19 Uhr die Sendung ab 2.7.1961 wöchentlich aus. Vgl. Koch 1995, S. 101.

90 Klaus von Bismarck: Leserbrief, in: *Die Welt*, 10.5.1966. Vgl. Spittmann 1970, S. 1.

91 Der anfängliche Sonntags-Termin um 19 Uhr wurde für *Panorama* aufgegeben und die Sendung auf montags zwischen 21.45 und 22.30 Uhr gelegt, wobei ihr statt wöchentlich einer halben Stunde 14-tägig eine dreiviertel Stunde zugestanden wurde. Ab April 1963 lief die Reihe mittwochs um 21.45 Uhr. Vgl. BMG, Büro II9 an Lehmann, 7.5.1969, BA Kblz B 137/13654.

des Amt ihn allerdings relativ machtlos vor der dominanten Stellung der beteiligten Redaktionen oder der Chefredakteure ließ.⁹² Beim NDR leitete die ›Ost-West-Redaktion‹ Hans-Ullrich Barth, beim SFB Gottfried Kludas und beim WDR Jürgen Rühle, der im Dezember 1962 eine eigene Abteilung aufbauen ließ, nachdem die Kölner Rundfunkanstalt zunächst nur die Kosten mitgetragen hatte.

Das Bildmaterial bestand wie in der *Roten Optik* hauptsächlich aus Mitschnitten des DDR-Fernsehens. Die Ostaufzeichnungen wurden jetzt allerdings nicht mehr nur als Anschauungsmaterial und zur Richtigstellung verwendet, sondern darüber hinaus zur Darstellung und Analyse übergreifender Themen. Die Reihe untersuchte verschiedene Fassetten der ›so genannten DDR‹, wobei die Analyse von Politik und Kultur unter ideologischen Vorzeichen im Mittelpunkt stand. Titel wie *Verfälschte Demokratie* (SFB, 2.10.63) oder *Das Pseudoreligiöse im Kommunismus* (WDR, 10.7.63) reflektieren die Frontstellung. Daneben wandten sich vereinzelt Beiträge auch im Stil des *Mitteldeutschen Tagebuchs* Landschaften zu wie *Elbsandsteingebirge* (SFB, 30.5.64). Die Rundfunkanstalten brachten – schon geografisch bedingt – unterschiedliche Schwerpunkte und journalistische Vorgehensweisen ein. Während Hans-Ullrich Barth in Hamburg vornehmlich die inneren Verhältnisse zum Thema wählte, sah Jürgen Rühle seine Aufgabe in »reinen Informationssendungen und analytischen Berichten mit bestimmten Themen über die Auseinandersetzung mit dem Kommunismus und über die Probleme des geteilten Deutschlands«.⁹³ Der SFB übernahm Themen, die direkte Kontakte betrafen, wie z. B. den Beitrag *Kontakte* (Eberhard Kruppa/Lars Griene/Jürgen Staf, 1.10.62), der 1963 mit dem Jakob-Kaiser-Preis des BMG ausgezeichnet wurde.

Allgemeinverbindlicher Konsens der Reihe waren das westdeutsche Demokratieverständnis und die kategorische Ablehnung der DDR als totalitärer Staat. Bereits das »animierte Logo«, das als Vor- und -Abspann die einzelnen Beiträge einrahmte, bringt dies in seiner Gestaltung anschaulich zum Ausdruck⁹⁴: Zu Fanfaren-Klängen erscheinen im Relief dreidimensional angedeutet die Umriss Deutschland in den Grenzen von 1937. Die drei Teile Bundesrepublik, DDR und Ostgebiete sind farblich voneinander abgesetzt. Die Kamera fährt auf die Demarkationslinie zwischen Bundesrepublik und DDR zu, worauf die Karte an dieser ›zerreißt‹ und ›dahinter‹ eine Aufnahme von Holzpfeilen mit Stacheldraht und einem Wachturm zu erkennen gibt. Auf dieses Bild schreibt sich in expressionistisch-verzerrter Schrift der Reihentitel »Diesseits und jenseits der Zonengrenze« ein. Die Landkarte, die die Erinnerung an das Deutschland in den Grenzen von 1937 wach hält, visualisiert exemplarisch das offizielle bundesdeutsche Geschichtsverständnis und zeigt die konfrontative Grundhaltung der Reihe auf dem Höhepunkt des Kalten Krieges. Die Repräsentation

92 Klaus Wilhelm an den Verfasser, 10.1.2001.

93 Moschner 1969.

94 Mengel 1997, S. 243.

der innerdeutschen Grenze bedient sich der Ästhetik von ›Mauer-‹ und ›Zonengrenz-Filmen‹, die die DDR als Gefangenenlager konstruieren, womit den Zuschauern drastisch vor Augen geführt werden soll, was ihn ›jenseits‹ erwartet. Am Ende jeder Sendung zeigt das Schlussbild erneut Stacheldraht, der diagonal das Bild teilt, worauf der Reihentitel eingeblendet wird. Titel und animiertes Logo deuten gleichsam den deutsch-deutschen Enthüllungs- und Sprachrohr-Anspruch der Filme an. Implizit ist in diesen das Versprechen enthalten zu zeigen, was der unmittelbaren Anschauung der Westdeutschen verschlossen bleibt bzw. zu sagen, was den Ostdeutschen frei zu äußern nicht möglich ist.

Für die diskursive Bandbreite der einzelnen Beiträge der Reihe stehen so unterschiedliche Autoren wie der heftig emotional argumentierende Matthias Walden und der einem nüchtern-kritischen Recherche-Journalismus verpflichtete Robert Röntgen, die beide SFB-Beiträge für *Diesselts und jenseits der Zonengrenze* beisteuerten. Die Elemente zur Analyse des kommunistischen Systems waren hauptsächlich dessen mediale Selbstzeugnisse, in erster Linie Fernsehbilder der Ostaufzeichnung und Zeitungsartikel, die durch Trickbilder mit Karten und Grafiken sowie durch Interviews ergänzt wurden. Die Beiträge folgen meist dem Muster, dass zunächst der verantwortliche Redakteur in Studiosituation mit einer Anmoderation das Thema vorstellt. Handelt es sich um einen Beitrag von ihm, übernimmt er die Funktion einer narrativen Klammer durch Zwischenmoderationen, bei externen Autoren sind die Verantwortlichen nur im Voice-over-Kommentar präsent. Informationsquelle sind neben dem ›Spezialisteninterview‹ mit Politikern und Fachleuten (Historiker, Politologen, Wirtschaftswissenschaftler) auch die Befragung von DDR-Flüchtlingen oder -Reisenden im Originalton, sodass trotz chronischen Bildermangels ein Erlebnisbild dank eigener Anschauung vermittelt werden soll.

Diesselts und jenseits der Zonengrenze (6. SED-Parteitag)

Ein repräsentatives Beispiel aus der Anfangszeit, in der die Filme ohne Verweis auf den Inhalt nur unter dem Reihentitel *Diesselts und jenseits der Zonengrenze* liefen, stellt der NDR-Beitrag von Hans-Ullrich Barth, Fritz Schenk und Ilse Spittmann vom 10. Dezember 1962 dar. Vor dem Hintergrund der Vorbereitungen zum VI. SED-Parteitag befasst sich die Sendung mit den nicht eingelösten Versprechen des V. Parteitags, auf dem Ulbricht im Juli 1958 verkündet hatte, dass die DDR die Bundesrepublik im Pro-Kopf-Verbrauch ein- und überholen werde. In der Anmoderation kündigt der Leiter der Reihe Helmut Reinhardt an: »In unserer heutigen Sendung wollen wir versuchen, die Ursachen der Rückschläge zu registrieren und die Situation des einzelnen, unfreiwilligen Bürgers der DDR zu kennzeichnen.« Dazu setzt der Film die ganze Palette von Möglichkeiten zur DDR-Repräsentation ein: Zunächst erklärt der Voice-over-Kommentar zu Bildern von Fernsehantennen, dass das DDR-Fernsehen »vorwiegend Propaganda« sei und als letzte Informationsquelle nur jene

Briefe blieben, »die uns unsere Landsleute aus der Zone schreiben.« Im Folgenden werden handschriftliche Briefe gezeigt, zu denen Ort und Datum eingeblendet werden. Männer- und Frauenstimmen lesen aus diesen die Schilderung einer katastrophalen Versorgungslage vor: »Wenn ich Glück habe, bekomme ich alle drei bis vier Wochen zwei Eier«, »Die Fleischer müssen der Kochwurst 15 bis 25% Fischmehl als Streckmittel beifügen« usw. Die Wirtschaftskrise in der DDR hatte 1960 dazu geführt, dass vorübergehend wieder Rationierungen eingeführt wurden und ab Mitte 1961 war es zu gravierenden Versorgungsengpässen auch bei Grundnahrungsmitteln gekommen.⁹⁵ In Kontrast zu den »Stimmen des Alltags« setzt der Film Aufnahmen vom V. SED-Parteitag und zeigt ausführlich Ausschnitte der optimistischen Reden: Zum Beispiel Albert Nordens Referat, in dem dieser dem Westen nicht mit Waffen, sondern mit Milch, Gemüse, Weizen und Bier droht. Immer wieder betont der Film durch den Schrift-Insert »Originalton Ost-Fernsehen«, woher die Dokumente stammen. Ein Rückblick zeichnet dann die Stationen der Fehlschläge anhand von DDR-Dokumenten (TV-Ausschnitte, Zeitungstitel, Zeitschriftenaufsätze) nach, die den Inhalt der Briefe belegen, aus denen zwischendurch weitere Zitate eingeflochten werden. Die Methode der Dekonstruktion der DDR-Propaganda durch Gegenüberstellung ihrer eigenen Aussagen auf der Zeitachse wird so zu einer wirkungsvollen Demonstration.

In der Darstellung der DDR-Bevölkerung greift der Beitrag hingegen auf eine höchst anfechtbare Rhetorik zurück. Die Autoren haben sich die Position der »unfreiwilligen Bürger der DDR« zu Eigen gemacht und lassen diese im Stil des anwaltschaftlichen Dokumentarfilms über ihre Briefe zu Wort kommen. Die westdeutschen Journalisten sprechen jedoch nicht nur in deren Namen, sondern instrumentalisieren die Briefschreiber für eigene politische Positionen in einer bundesdeutschen Debatte. Es handelt sich um die im Westen heftig diskutierte Frage der »Pankower Kredite«, einer Anfrage der DDR nach einem Darlehen über 2 Milliarden DM mit zehnjähriger Laufzeit für Kohle und Stahl. Die Autoren stehen aufseiten der Kredit-Gegner, verzichten aber auf eine persönliche Stellungnahme und präsentieren das Kontra als »die vorherrschende Meinung der Mitteldeutschen«, belegt einzig durch ein ablenkendes Zitat aus einem Brief.

Das DDR-Bild steht in der Tradition der Fünfzigerjahre, indem der Film eine »Sowjetzone« entwirft, in der Mangel, allgegenwärtige Propaganda und geistige Unterdrückung herrschen. Gewandelt hat sich die Methode, indem jetzt die DDR an ihren eigenen, nicht realisierten Ansprüchen gemessen wird. Auch der Tonfall hat sich in der Hinsicht entwickelt, dass der Kommentarsprecher die Vorwürfe relativ nüchtern und ohne verbale Ausfälle vorträgt und Vergleiche mit dem »Dritten Reich« nur noch andeutungsweise vorkommen, etwa wenn der Schlusskommentar zu Bildern

95 Vgl. Lemke 1993, S. 154f.

von Stacheldraht an der Grenze resümiert, was von den kühnen Versprechungen des V. Parteitages übrig ist: »Kolchosen statt Butter, mehr Sorgen und weniger Freiheit.« Damit wird neben der Anklage gegen die 1960 abgeschlossene Kollektivierung Albert Nordens ›Weizen und Bier‹ ironisch mit Goebbels ›Kanonen statt Butter‹ rückgekoppelt. Die harten Attacken werden den Briefen der DDR-Bürger entnommen, die der Film stellvertretend für 17 Millionen Einwohner präsentiert und dem westdeutschen Selbstbild zuschlägt. Diese dichotomische Konstruktion von Opfern und Tätern umgeht die Frage, wer die Menschen waren, die das System stützten oder auch nur ertrugen.⁹⁶

3.4.2 ›Genosse-Filme‹ (1963/64): Analyse der bewaffneten DDR-Stützen

Im Zuge der Analyse des Systems rückten zunehmend jene ins Blickfeld, welche die Existenz der DDR mit Waffengewalt sicherten. Die Frage, was das für Menschen sind, die ihre Landsleute daran hindern, von Deutschland nach Deutschland zu gelangen, war bereits in den ›Zonengrenz-Filmen‹ aufgetaucht und stellte sich vor dem Hintergrund tödlicher Schüsse an der Mauer mit bedrückender Aktualität.

Franz-Joseph Schreiber wandte sich mit *Genosse Grenzsoldat* (1963, 46 Min.), *Genosse Kämpfer* (mit Jochen Müthel, 1963, 31 Min.) und *Genosse Offizier* (1964, 17 Min.) den bewaffneten Stützen des SED-Systems zu. Die ›Genosse-Filme‹ sind ein anschauliches Beispiel für die Zusammenarbeit von freien Filmproduzenten, staatlichen Stellen und Fernsehanstalten in der Bundesrepublik. Die Filme entstanden mit Unterstützung des BMG, das die Produktion durch den Ankauf der nicht-kommerziellen Auswertungsrechte für jeweils 24.500 DM ermöglichte. Zudem stellte das Ministerium Dokumente sowie Film- und Fernsehmaterial aus der DDR zur Verfügung und ›kontrollierte‹ den Kommentartext vor dessen Aufnahme.⁹⁷ Die anvisierte Ausstrahlung im Fernsehen unterwarf die Filme einem bestimmten Format sowie den Zwängen zur Aktualität des elektronischen Mediums. So musste *Genosse Kämpfer* Ende 1963 fertig gestellt werden, um ihn rechtzeitig vor dem 1. Mai 1964, dem zehnten Jahrestag des ersten öffentlichen Auftretens der Betriebskampfgruppen, anzubieten.⁹⁸

Die Schreiber-Filme fügten sich sowohl ästhetisch als auch programmatisch in das Konzept von *Diesseits und jenseits der Zonengrenze*, in deren Rahmen *Genosse Offizier* (11.11.64) ausgestrahlt wurde. Wie die meisten Filme im Stil der ARD-Reihe bauen die ›Genosse-Filme‹ auf DDR-Selbstzeugnissen (Bücher, Zeitschriften, Zeitungsartikel, Film- und Fernsehaufnahmen) auf, die ein Voice-over-Sprecher

96 Zur Diskussion um die Bewertung des Verhaltens der DDR-Bevölkerung zwischen Anpassung und Revolte vgl. Fulbrook 1995.

97 BMG mit Änderungswünschen an Schreiber, 9.9.1963, BA Kblz B 137/13273.

98 Schreiber ans BMG, 16.1.1964, BA Kblz B 137/13273.

kommentiert. Daneben veranschaulichen Schriftbilder und Schautafeln im Trickbild komplexe Zusammenhänge wie Aufbau und Organisationsstruktur der Institutionen. Das wichtigste Mittel der Authentisierung stellen relativ ausführliche Erklärungen geflohener DDR-Bürger im Originalton dar. Um deren Glaubwürdigkeit zu unterstreichen, werden zum Beispiel in *Genosse Grenzsoldat* geflüchtete Soldaten für das Interview ostentativ in NVA-Uniform in Szene gesetzt. Der Eindruck der Inszenierung wird in den Filmen dadurch verstärkt, dass die Fragen des Interviewers als aus dem Off kommend montiert sind, aber im Voice-over-Verfahren nachträglich eingefügt wurden.

Am Anfang von *Genosse Grenzsoldat* stellt der Kommentarsprecher die programmatische Frage: »Wer sind die dort drüben eigentlich?«, um darauf die Entwicklung vom Jungen Pionier über die Lagerfeuerromantik der FDJ bis zum Kontrollgang an der »Zonengrenze« zu erklären. Dabei zeichnet der Film das Psychogramm von ideologisch Verführten, die, sich dessen bewusst werdend, in den Westen fliehen. Dieses Schwarzweiß-Schema, das ausschließlich fundamentale Ablehnung oder Affirmation auf Grund propagandistischer Verblendung kennt, entspricht generell der bundesdeutschen Sicht von der DDR-Bevölkerung als breite Masse von Opfern und wenigen Tätern. Gemeinsam ist allen »Genosse-Filmen«, dass sich die Rolle der geflüchteten Ostdeutschen im Interview darauf beschränkt, Informationen und zusätzliche Erklärungen zu geben. In der medialen Rhetorik fällt ihnen als Sachkenner mit Einblick in das System die Funktion der Verifikationsinstanz zu, die das Gezeigte legitimiert. Letztendlich bleiben die DDR-Flüchtlinge Stichwortgeber, deren Persönlichkeit und individuelle Geschichte nur insofern eine Rolle spielt, als daraus allgemeine Kenntnisse über und Argumente gegen die DDR abgeleitet werden können.

Die Repräsentation des DDR-Bürgers als Opfer, in der der Einzelne lediglich die Funktion eines »Platzhalters« ausübt, ist in einer Produktion von cinestudio/Reflexfilm auf die Spitze getrieben. Der Film von Gerhard Schmidt und Jürgen Hilgert *Aus dem sozialistischen Leben des Georg Wenzel* (1964, 13 Min.) zeichnet in zehn Kapiteln das Leben eines Grenzsoldaten als Fotoroman nach. Der Film besteht ausschließlich aus abgefilmten Fotografien, die laut Autoren aus 12.000 in der DDR zwischen 1949 und 1964 aufgenommenen Fotos ausgesucht wurden. Die Textdokumente entstammten der ostdeutschen Literatur und Presse.⁹⁹ Aus der (von den Dokumentaristen beanspruchten) Kenntnis der allgemeinen Umstände synthetisieren die Filmemacher den Lebensweg Wenzels vom überzeugten Jungen Pionier bis zum zweifelnden NVA-Soldaten, der an der Grenze ums Leben kommt. Die virtuelle Vita illustriert der Film mit dokumentarischem Material, das einen referentiellen Bezug

99 Einspruch von cinestudio an FBW, 24.10.1964, HHStAW, Abt. 548, Prüfungsnr. 7001.

signalisiert. Hat der ›Mauer-Film‹ *Das Gesicht an der Grenze* die hypothetische Konstruktion beliebiger Menschen als repräsentative DDR-Bürger im Kommentar erläutert und durch den Gebrauch des Konjunktivs hervorgehoben, wird Georg Wenzel als reale Gestalt anhand von ursächlich nicht mit dieser in Beziehung stehenden Dokumenten konstruiert. Dabei muss man den Autoren zu Gute halten, dass sie am Ende offen lassen, ob es sich bei Wenzels Tod, der als Zeuge eines Fluchtversuchs in die Schusslinie geriet, um einen Unfall handelte oder ob er absichtlich erschossen wurde, weil auch er fliehen wollte.

3.4.3 *Diesseits und jenseits der Zonengrenze: Neue Töne*

Im Mittelpunkt der ca. 45-minütigen Sendungen der Reihe *Diesseits und jenseits der Zonengrenze* stand der Teil Deutschlands jenseits der ›Zonengrenze‹. Es wurden aber auch Gegenüberstellungen vorgenommen, wie im SFB-Beitrag *Diesseits Verfassungsfeinde – jenseits Märtyrer* (Gerold Benz, 25.6.64) über die illegale Tätigkeit von Kommunisten in der Bundesrepublik und deren Verfolgung durch die Justiz sowie über Spionage und Fluchthelferprozesse in der DDR. Ein weiteres zentrales Thema stellte die Jugend dar, der sich mehrere Beiträge der Reihe ausschließlich widmeten: In ihrem Beitrag für den WDR *Student in Jena – Student in Heidelberg* (1.4.64) verglich Eva Müthel am Beispiel von drei ostdeutschen Studenten, die in den Westen geflohen waren, die Hochschulsysteme. Um die Übersiedler nicht zu gefährden, wurden sie durch Westdeutsche dargestellt, »aber ihre Schicksale sind authentisch«, wie der Kommentar versichert. Trotz dieser Maßnahme, die die DDR als potenzielle Bedrohung für Flüchtlinge bzw. für deren zurückgebliebenen Familien darstellt, bemüht sich der Film um eine differenzierte Sichtweise. Zu Bildern des DDR-Fernsehens von Studierenden in Jena konstatiert der Kommentar: »Die Behauptung der Zonen-Regierung, sie Sorge besser für ihre Studenten, lässt sich nicht einfach als Propaganda abtun.« Dafür werde vom Staat aber absolute Linientreue verlangt.

Eva Müthel hatte sich die Forderung des WDR-Intendanten von Bismarck, auch vor Selbstkritik nicht zurückzuschrecken, zu Herzen genommen, sodass der Ost-West-Vergleich in *Student in Jena – Student in Heidelberg* für beide Seiten nicht schmeichelhaft ausfällt: An der westdeutschen Studentenschaft kritisiert sie das »angestaubte Denken« der einflussreichen Burschenschaften, zudem herrsche Ausländerfeindlichkeit, ein Phänomen, das im Osten nicht zu beobachten sei – dort kämen aber die ausländischen Studierenden mit der heimischen Bevölkerung auch gar nicht erst in Kontakt. In ihrem Resümee zieht sie Rückschlüsse auf die jeweilige Gesamtgesellschaft: »Studenten in Heidelberg, Studenten in Jena. Der Versuch, sie zu vergleichen, muss unvollständig bleiben, denn beide Teile bilden keine in sich geschlossenen Blöcke. Ein Unterschied zeigt sich allerdings deutlich: Dort die Zwangspoli-

tisierung erzeugt aus Druck und Gegendruck. Hier die schleichende Entpolitisierung. Ein Prozess, bei dem die Studenten nicht anders reagieren als andere Bevölkerungsgruppen.«

Student in Jena – Student in Heidelberg zeigt, wie mit der Entwicklung des Fernsehjournalismus auch das westdeutsche DDR-Bild in Bewegung geriet. »Mitte der Sechzigerjahre hatte der Fernsehdokumentarismus in Abgrenzung gegen seine Vorläufer Wochenschau und Kulturfilm ein neues fernsehspezifisches Formenrepertoire entwickelt und durchgesetzt und journalistisch an Profil gewonnen. [...] Im Vergleich zu früheren Formen der Filmberichterstattung und der filmischen Dokumentation war die Fernsehberichterstattung sachlicher, informativer und aktueller geworden und konnte zunehmend mit Funk und Presse konkurrieren.«¹⁰⁰ Diese Entwicklung spiegeln auch die unter der Ägide der Ost-West-Redaktion entstandenen Filme wider. Kennzeichnend ist eine journalistische Beweisführung, die mit zunehmender Distanz zum Mauerbau mehr auf pädagogische Überzeugung durch Fakten als auf emotionelle Überrumpelung setzt. Nach wie vor dominiert ein antitotalitaristischer Zugriff auf die DDR, wobei das Beispiel *Student in Jena – Student in Heidelberg* erste Ansätze systemimmanenter Betrachtung zeigt.

Der Kommentar zu den Beiträgen von *Diesseits und jenseits der Zonengrenze* ist in der Diktion eher zurückhaltend, ernst und unpathetisch. Hauptbildquelle blieben Dokumente der ›Gegenseite‹, vornehmlich Fernsehbilder, deren Herkunft Inserts oder der Kommentar zumeist auswiesen. Erweitert wurde die Bandbreite durch die Verwendung des Materials, die jetzt von dessen Verwerfung als Propaganda über reine Illustration bis hin zur Affirmation eigener Thesen reichte. In Letzterem zeigt sich, wie das DDR-Bild des westdeutschen Fernsehens komplexer und der Blick nach drüben differenzierter wurde. Dazu trug indirekt auch die dem Mauerbau folgende Tauwetter-Periode in der DDR bei, die den ostdeutschen Medien größere Freiräume eröffnete und – begrenzt – selbstkritische(re) Äußerungen ermöglichte. In diese Phase fiel die Gründung von *Prisma* 1963 durch Gerhard Scheumann, eine an *Panorama* und *Report* angelehnte Magazin-Reihe, die in ihren Beiträgen einzelne Missstände verfolgte und auch mal einen Minister kritisierte.¹⁰¹ Die westdeutschen ›Analyse-Filme‹ profitierten von diesen Selbstzeugnissen, die deutlicher als früher real existierende Probleme benannten. Damit ging aber auch ein Aufweichen anti-kommunistischer Klischees einher, da DDR-interne Kritik in dieser Form in einem ›stalinistischen Gulag‹ nicht möglich gewesen wäre.

Besonders deutlich kommt dies in der WDR-Sendung von Gottfried Kludas *Wo von träumst Du, Isabelle – SED und öffentliche Meinung* (13.5.64) zum Ausdruck. In breiter Einmütigkeit lobte die westdeutsche Presse den Film und konstatierte,

100 Zimmermann 1994, S. 250.

101 *Prisma* existierte bis zur Abwicklung der DFF-Länderkette im Dezember 1991. Vgl. Gerhard Scheumann: Heikle Gratwanderung – Die Sendereihe PRISMA. In: Riedel 1993, S. 131-135.

»wie man trotz Diktatur und Zensur immer wieder neue Ausdrucksmöglichkeiten der Kritik schafft.«¹⁰² Das Bild des DDR-Bürgers war im Wandel begriffen: »Der Beitrag gestattete dem Zuschauer im Westen einen Blick hinter Mauer und Stacheldraht und zeigte die Menschen in der Zone einmal nicht nur als verhetzte Untertanen, sondern als wache Beobachter, die sich gegen laute Propaganda zur Wehr setzen.«¹⁰³ Manchen ging dies noch nicht weit genug, wie die Reaktion der *Frankfurter Rundschau* auf die Kludas-Sendung zeigt. Deren Kritiker diente *Wovon träumst Du, Isabelle* als Aufhänger, um die Verantwortlichen als »Hamburger DDR-Astrologen« zu karikieren und der Reihe in toto einen »orakelhaften Ton« sowie Demagogie vorzuwerfen, bei der sich häufig »westdeutsches Wunschdenken vor die Wirklichkeit« schiebe. Trotzdem sei man genötigt, die Sendungen zu verfolgen, »da hier sicher mehr als anderswo die Volksmeinung über den anderen Teil Deutschlands geformt wird.«¹⁰⁴

In diesen Äußerungen spiegelt sich die nicht unerhebliche Rolle der heute in Vergessenheit geratenen Reihe für das westdeutsche DDR-Bild in den Sechzigerjahren ebenso wider, wie das Ende des antikommunistischen Konsens' als Kitt der bundesdeutschen Wirtschaftswunder-Gesellschaft. Wie am Beitrag *Student in Jena – Student in Heidelberg* dargestellt, wurde ansatzweise auch ein kritisches Selbstbild entworfen. Bauten hierauf auch die politisch immer wieder Anstoß erregenden Filme der Dokumentarabteilung des SDR und des Anfang der Sechzigerjahre ins Leben gerufenen Magazins *Panorama* auf, stellte Selbstkritik in der Auseinandersetzung mit der DDR in den westdeutschen Dokumentarfilmen zunächst eine Ausnahme dar.

3.5 ›Analyse-Filme‹ im DDR-Fernsehen

Im DDR-Fernsehen fand nach dem Mauerbau eine gegensätzliche Entwicklung zum westdeutschen Fernsehen statt, was die Auseinandersetzung mit der anderen Seite betraf. Gegen die Bundesrepublik gerichtete Sendungen traten in den Hintergrund. Das rundfunkpolitische Ziel bestand in der Konsolidierungs-Phase vornehmlich in der medialen Begleitung der Veränderungen und notwendigen Anpassungsprozesse im Innern.¹⁰⁵ Dementsprechend erfolgte keine organisatorische Straffung bei gleichzeitigem Ausbau und Programmweiterung, wie dies in der Bundesrepublik mit der Einrichtung der Ost-West-Redaktionen der Fall war. Die etablierten politischen Magazinsendungen wie Schnitzlers *Schwarzer Kanal* und das *Telestudio West* blieben die festen Programmpunkte, die sich mit Westdeutschland beschäftigten.

102 Westdeutsche Rundschau, 14.5.1964.

103 Rheinische Post, 15.5.1964.

104 FR, 20.5.1964.

105 Vgl. Hickethier 1998, S. 284f.

Als gesellschaftliches Leitmedium musste das DDR-Fernsehen die Hauptrolle in der Systemauseinandersetzung übernehmen. Das hatte unter anderem zur Folge, dass die meisten DEFA-Filme, die die Bundesrepublik thematisierten, im Auftrag des DFF entstanden.¹⁰⁶ Dessen Aufgabe hatte Intendant Adamek 1962 anlässlich des 10. Jahrestages der ersten Sendung folgendermaßen beschrieben: »Wir werden alles tun, damit der Deutsche Fernsehfunk seiner Rolle als eines der massenwirksamsten Publikationsmittel unseres Arbeiter- und Bauern-Staates gerecht wird. Über Millionen Bildschirme in Deutschland kämpfen wir für das Schönste, den Sozialismus und für den Frieden, und gegen das Abscheulichste, gegen den Bonner Militarismus und gegen den Krieg.«¹⁰⁷

Unter diesen – alles andere als neuen – Vorgaben analysierten die Dokumentaristen in der DDR die innere Verfassung der Bundesrepublik. Zu den unter dem Zeichen des Antifaschismus verhandelten Themen »Nazi-Kontinuität«, »Refaschisierung« und »Macht der Monopole« gesellte sich die »Unterdrückung der Friedenskämpfer« durch westdeutsche Behörden: *Verfolgte wieder verfolgt* (Wolfgang Landvogt, 1964, 17 Min.) stellt, ausgehend vom Verbot der »Vereinigung der Verfolgten des Naziregimes« (VVN), die alten und neuen Verfolgten und Verfolger vor. Dabei wird ausführlich auf das Schicksal einzelner eingegangen, die, wie der Kommunist Ludwig Landwehr, der Schriftsteller Siegfried Einstein und der Priester und Verleger Dr. Joseph Rossain selbst dazu Stellung nehmen. Daneben gerieten vor allem die Manipulationsmaschinerie der »Klassenmedien« ins Zielfeld der Kritik: In *Die Geschäfte des Cäsar Springer* (27.8.63, 39 Min.) untersuchte Joachim Hadaschik für das DDR-Fernsehen die »revanchistischen« Intentionen des Springer-Konzerns und dessen Hegemonie in der westdeutschen Presselandschaft.

Während die bundesdeutschen »Analyse-Filme« eher nüchtern, wenn nicht spröde gehalten waren, zog die DDR auch satirische und pamphletistische Mittel zur Präsentation ihrer Analyse der Bundesrepublik heran. Die prägnantesten Beiträge in diesem Stil stammen von Walter Heynowski, der sich bereits für den DFF mit Persönlichkeiten der Bundesrepublik auseinandergesetzt hatte: In satirischem Tonfall mit Willy Brandt (*Hoppla, jetzt kommt Willy*, 1959) und sarkastisch-anklagend die Thorndike-Linie der *Archive sagen aus*-Reihe aufgreifend mit Oberländer (*Mord in Lwow*, 1960) und Globke (*Aktion J*, 1961).

106 Vgl. 2. Hearing 1994, S. 17.

107 Heinz Adamek: 75 Zeilen Wünsche. In: Funk und Fernsehen der DDR, H.50/1962, S. 2.

3.5.1 *Brüder und Schwestern* (1963): Neudefinition westdeutscher Kampfbegriffe

Der erste Film, den Heynowski 1963 nach seinem Wechsel vom DFF zur DEFA drehte, ist geprägt von seinen Erfahrungen als Fernsehpublizist. Wie der Titel *Brüder und Schwestern* bereits andeutet, stellt der Film eine Auseinandersetzung mit der westdeutschen Alleinvertretungs-Rhetorik dar, deren fürsorgliche Betonung des Schicksals der ›Brüder und Schwestern‹ in der ›Zone‹ zur inhaltsleeren Formel geronnen war. Ähnlich wie *Schaut auf diese Stadt* von Karl Gass verfolgt der Film bezüglich der westdeutschen Redewendung die doppelte Stoßrichtung delegitimierender Dekuvrierung und legitimatorischer Aneignung. Zunächst soll die Formel von den ›Brüdern und Schwestern‹ als leere Propaganda-Phrase westdeutscher Politiker enthüllt werden. In einem zweiten Schritt wird sie mit DDR-Inhalten neu gefüllt und dem eigenen Diskurs untergeordnet. Der erste Teil des Films widerlegt die Gültigkeit einer Gemeinschaft von ›Brüdern und Schwestern‹ in der Bundesrepublik und führt damit die westdeutsche Adressierung an die Ostdeutschen unter diesem Begriff ad absurdum. Die zweite Filmhälfte wendet sich den Arbeitern in beiden Teilen Deutschlands zu, die im eigentlichen Sinne ›Brüder und Schwestern‹ sind, womit dem ›Arbeiter- und Bauern-Staat‹ der legitime Gebrauch des Ausdrucks für die ›Klassenbrüder und -schwestern‹ zukommt.

Brüder und Schwestern bedient die etablierten Feindbilder, indem der Film die Bundesrepublik als Land extremer Klassengegensätze, sozialer Ungerechtigkeit und Unterdrückung der Arbeiter entwirft. Dem wird das bewährte Selbstbild einer progressiven DDR gegenübergestellt, in der das Volk die Macht ausübt und die Werk-tätigen über das Produkt ihrer Arbeit selbst bestimmen. Neu ist ähnlich wie in *Schaut auf diese Stadt* der Tonfall: Auch hier setzen Kommentar und Musik – Letztere stammt wie in Gass' Mauerlegitimation von Jean Kurt Forest – ironisch-satirische Akzente, unterstützt von Montage-Effekten und Filmtricks. Heynowski nutzt intensiv alternative Wege der Bildfindung, vor allem die Flachfigurentechnik und entfaltet durch überraschende Assoziationen ein pamphletistisches Feuerwerk, das die parteioffizielle Linie außergewöhnlich ansprechend transportiert. Auf Grundlage einer moralischen Basiserzählung folgt die narrative Strukturierung über weite Strecken der Erzählform der Satire. Im Spott tritt zugleich eine Distanz zu Tage, in der Selbst-gewissheit und -sicherheit mitschwingen, die in den Fünfzigerjahren noch durch pathetische Selbstverherrlichung beschworen werden mussten.

Brüder und Schwestern erhielt das Prädikat »besonders wertvoll«, der FDGB verlieh dem Autor für den Film 1964 den Kunstpreis und Walter Ulbricht bewertete ihn »als eine nützliche Arbeit«. Diese stieß im eigenen Lager nicht nur auf Gegenliebe, wie Heynowski in einem Brief an den »hochverehrten Genossen Ulbricht« berichtet: »Es gelingt ihr [der Filmkunst, M.S.] sogar, große ideologische Probleme

auf spezifische bildhafte Weise darzustellen, was von vielen meiner Kollegen immer noch angezweifelt wird. Für viele ist ›Brüder und Schwestern‹ auch kein ›reiner‹ Dokumentarfilm. Das kümmert mich aber nicht. Es ist nicht leicht politische Dokumentarfilme ohne Klischee und mit einer inneren Spannung und Polemik herzustellen.«¹⁰⁸

Gerade die Arbeit mit Klischees ist Heynowskis Stärke. Er greift diese bewusst auf und spielt sie als die Wirklichkeit kenntlichmachende Überzeichnungen aus. Damit steht nicht nur seine Motivwahl von Stereotypen, wie dem selbstzufriedenen, dicken Zigarre-rauchenden Kapitalisten, in der Tradition eines Georg Grosz oder John Heartfield. Fragen nach Genre-Grenzen treten zurück, was zählt ist die »spezifisch bildhafte« Verarbeitung »ideologische[r] Probleme«, wodurch die Filme sich klassischen formalen Mustern entziehen: »Parteilichkeit ist Heynowskis leitendes ideologisches Prinzip [...] Seine Filme sind ein Zeugnis rastloser Suche nach neuartigen Wirkungsweisen und Techniken und vor allem scharfe politische Waffen im ideologischen Klassenkampf.«¹⁰⁹ Für den westdeutschen DDR-Filmspezialisten Heinz Kersten war *Brüder und Schwestern* Mitte der Sechzigerjahre ein »überzogenes Stück DDR Propaganda«, nach der Wiedervereinigung aber »mehr denn je aktuell und wichtig«, da dessen »Prognose in Hinblick auf Großindustrielle wie beispielsweise Thyssen ja leider eingetreten ist.«¹¹⁰

Westdeutsche ›Brüder und Schwestern‹-Rhetorik

Die Eingangssequenz von *Brüder und Schwestern* veranschaulicht den ironischen Einsatz unterschiedlicher Dokumente und die Verfremdungstechniken, mit denen die Bilder gegen die Abgebildeten gewendet werden: Sechs Einstellungen zeigen die Köpfe westdeutscher Politiker, wozu deren Worte, die sich an »unsere Brüder und Schwestern in der Zone« richten, zu hören sind. Es folgen drei weitere Einstellungen ohne Ton von Politikerköpfen (u.a. Adenauer), denen nacheinander die Titelworte »Brüder« ... »und« ... »Schwestern« als Schrift aus dem Mund kommen, ähnlich den grafischen Zwischengags der britischen Serie *Monty Pythen's Flying Circus* (1969-74) von. Es folgen »Originalausschnitte aus einer westdeutschen Wochenschau«, wie eine Einblendung hervorhebt. Die Wochenschaubilder zeigen Hochzeiten Adelliger mit dem entsprechenden Kitsch und Pomp blaublütiger Selbstinszenierung. In der anschließenden Sequenz ist eine aufgeschlagene Zeitung mit Stellenangeboten für »Knechte« und »Mägde« zu sehen. Diese feudalistisch konnotierten Schlüsselwörter werden animiert, indem sie sich aus der Zeitung ›lösen‹ und als größer werdendes Schriftbild plakativ die Bildmitte einnehmen. Zu dissonanter Musik folgen Bilder von Bettlern und Kriegsinvaliden sowie von Schildern »Betreten verboten«

108 Heynowski an Ulbricht, 9.12.1963, BA Bestand SED-ZK: DY 30/IV A 2/902/71.

109 Krautz 1969, S. 103.

110 Gespräch zum Filmprogramm »H&S«, in: Krebs 1996, S. 19.



Bild 10: Das Springer-Hochhaus nahe der Berliner Mauer als Phrasen-Gebäude.

Abbildungsnachweis: DEFA-Studio für Dokumentarfilme

und »Privatstraße«. Diese Einstellungen alternieren mit Aufnahmen einer fürstlichen ›Traumhochzeit‹. Nach knapp drei Minuten erfolgt der erste Sprecherkommentar, der lapidar konstatiert: »Es ist also nicht üblich, sich in West-Deutschland mit ›Bruder‹ oder ›Schwester‹ anzureden.«

Statt ›geschwisterlicher‹ Umgangsformen werden in Westdeutschland Kleinbauernhöfe versteigert und die Mieten drastisch erhöht. Letzteres belegt *Brüder und Schwestern* mit Zeitungstiteln, vornehmlich reißerischen Schlagzeilen der *Bild*-Zeitung wie z. B. »Wenn der Hauswirt dreimal klingelt«. Jeder Zeitungstitel wird auf der Tonebene von einem Stoß ins Jagdhorn begleitet, kommentiert mit: »Der Mieter ist Freiwild und die Hausbesitzer gehen auf die Pirsch. Halali«. *Brüder und Schwes-*

tern bleibt aber nicht auf dieser polemisch-allgemeinverbindlichen Ebene stehen, wie die meisten Filme der Fünfzigerjahre, sondern konkretisiert den Sachverhalt. Der Sprecher kündigt »nur zwei Beispiele für Mietwucher« an, wozu jeweils ältere Männer im Café gezeigt werden und der Sprecher ihren Namen und die von diesen zu verantwortende Verteuerung nennt: »Emil Krone, Vermieter in Osnabrück. Statt bisher 53,88 Mark jetzt 190,40 Mark.« Ähnlich den westdeutschen Sendungen der Reihe *Diesseits und jenseits der Zonengrenze* signalisiert Detailgenauigkeit – bei der Nennung der Miete bis auf den einzelnen Pfennig –, Faktentreue und journalistische Recherche. Der Aspekt des investigativen Journalismus’ findet sich in der gleichen Strategie wie in *Ein Tagebuch für Anne Frank* wieder, indem einzelne, dem Rest der Nation unbekannt Personen, unter Angabe des Namens und Wohnortes der Anonymität entrissen werden. Der Rhetorik von *Brüder und Schwestern* liegt dabei ebenso die Intention zu Grunde, die Einzelfälle als exemplarisch für die Bundesrepublik darzustellen.

Neben Mieterhöhungen bestimmen in Heynowskis Streiks und Demonstrationen Darstellung den westdeutschen Alltag. Im Frühjahr 1963 traf dies insofern zu, als der Metallarbeiterstreik in Baden-Württemberg sich zum bis dahin größten Arbeitskampf in der westdeutschen Nachkriegsgeschichte ausgeweitet hatte. Laut *Brüder und Schwestern* besteht die Antwort der westdeutschen Politiker auf die Arbeiterforderungen in der Mobilisierung der Polizei. Zu Bildern von Wasserwerfern im Einsatz gegen Demonstranten fragt eine weibliche Kommentiarstimme: »Warum sprechen sie so mit ihren Menschen? Und warum so mit uns?«, worauf erneut die Phrasen westdeutscher Politiker von »unseren Brüdern und Schwestern in der Zone« im Originalton zu hören sind. Die Antwort ist einfach, wie die Sprecherin feststellt: »Man ist freundlich zu dem, von dem man was will. Und von uns will man ... unsere Fabriken, unsere Gruben, unsere Banken, unsere Schlösser, unsere Werke, unseren Grund, unseren Boden.« Die folgende Sequenz stellt in den Worten der männlichen Sprecherstimme »Bruder Siemens«, »Schwester Pferdenges«, »Schwester Helene Ida Karla Luise von Bülow Schwante«, »Bruder Großbankier Abs«, »Schwester Thyssen«, »Bruder Zitzewitz« und »Schwester Liebet Wehrhahn geborene Adenauer« vor, die sich alle »mit ihren verlorenen Ost-Werten, Millionen und Milliarden plus Zins und Zinseszins, vereinen« möchten. Der Kommentar zählt deren ehemaligen Besitz in Ostdeutschland auf, wozu im Bild in Flachfigurentechnik das Gesicht der Adligen und Großindustriellen zu sehen ist und das jeweilige Objekt daneben eingeblendet wird. Die polemische Bildfindung stellt einen Höhepunkt des Films dar, etwa wenn das auf Pappe aufgezeichnete Gesicht der »Schwester von Bülow-Schwante« als Vogelscheuche im Kornfeld steckt oder das Konterfei von »Bruder Zitzewitz« als Drachen über den Äckern der LPGs, mit denen er sich »wiedervereinen« möchte, schwebt. Am Ende der Sequenz stehen die Porträts der adeligen »Brüder und Schwestern« ausgeschnitten und auf Karton aufgeklebt als zweidimensio-



Bild 11: »Schwester Liebet Wehrhahn, geborene Adenauer«, die sich mit der Riebeck-Brauerei in Leipzig wieder vereinigen möchte.

Abbildungsnachweis: DEFA-Studio für Dokumentarfilme

nale Pappfiguren gruppiert. Eine Kamerafahrt zurück entblößt sie als einsames Häuflein, das verloren in der Ecke steht. Dazu sorgt die männliche Kommentarstimme für Eindeutigkeit: »Und hier stehen die gestrigen Aktionäre und Bankherren. Zurzeit besitzen sie nur West-Deutschland. Aber was dieses Häuflein einmal im Osten beherrschte ...« /Schnitt/, und zu Bildern von Passanten in der DDR fährt die weibliche Kommentarstimme entschieden fort: »... besitzt heute das Volk, das ist der gerechte Gang der Geschichte.«

Die beschriebene Sequenz zeigt das geschickte Agieren Heynowskis auf den unterschiedlichen Ebenen filmischer Gestaltung: Der Kommentar fixiert den Zeithorizont: BRD = gestern, DDR = heute. Der Bildinhalt visualisiert dies durch die Opposition von bejahrten West-Adeligen und -Industriellen mit Passanten aller Altersgruppen in Ostdeutschland. Darüber hinaus ist das Bild der westdeutschen Eliten zweidimensional statisch, wohingegen die DDR-Bürger strömen und so einer dynamischen DDR eine erstarrte Bundesrepublik gegenüber steht. Der Eindruck wird durch die Kamerabewegung verstärkt, in der die Fahrt zurück zur raumzeitlichen Metapher wird: Die westdeutsche Elite entschwindet in die Vergangenheit, aus der



Bild 12: Die »gestrigen Aktionäre und Bankherren« im Abseits von Geschichte und filmischem Raum.

Abbildungsnachweis: DEFA-Studio für Dokumentarfilme

sie kommt, dank räumlicher Distanzierung, d. h. Abgrenzung im Nebeneinander zweier deutscher Staaten.

Ostdeutsche ›Brüder und Schwestern‹-Realität

Der Formel bundesdeutscher Politiker von den »Brüdern und Schwestern hinter der Mauer« stellt Heynowski die Praxis des ›Brudermordes‹ gegenüber, was Aufnahmen getöteter Grenzsoldaten belegen sollen. Zu Bildern westdeutscher Politiker und Militärs, darunter die bevorzugten Zielscheiben Strauß, Speidel und Oberländer, konstatiert der Kommentar: »Das sind nicht unsere Brüder. Aber das sind sie: Unsere westdeutschen Brüder und Schwestern«, wozu die Bildebene Demonstranten und streikende Arbeiter zeigt. Nach der Bloßstellung der westdeutschen Rhetorik schickt sich der Film an, eine gesamtdeutsche Argumentation zu entwickeln, die sich auf die Solidarität der ›Friedensfreunde‹ und Arbeiter in Westdeutschland stützt. Heynowskis Aneignung der westdeutschen Opposition greift auf ähnliche Strategien zurück, mit denen bereits *Der Weg nach oben* (1950) den Kampf für Frieden unter DDR-Vorzeichen gestellt hatte: Um eine möglichst breite Basis zu schaffen, werden unter-

schiedliche Aufnahmen von Protesten zusammengeschnitten, ohne dass der Kontext erhellt wird. Die Montage stellt in *Brüder und Schwestern* unterschiedslos Bilder von Demonstrationen gegen den ›Atomtod‹ mit denen von Streiks nebeneinander. Die Bildauswahl orientierte sich an den beiden Kriterien: möglichst brutaler Polizeieinsatz und inhaltliche Übereinstimmung mitgeführter Transparente mit DDR-Positionen. So ist zu lesen: »Schmiedet die Aktionseinheit der Arbeiterklasse«, »Für gesamtdeutsche Kontakte«, »Gegen Militarismus für Friedensvertrag«. Die Unterdrückung der ›Friedenskämpfer‹ im Westen ist einer der Grundtopoi in der Auseinandersetzung mit der Bundesrepublik. *Brüder und Schwestern* beschwört die Bedrohung durch die bundesdeutsche Justiz sowohl für Ost- als auch für Westdeutsche und setzt dies plastisch für beide Seiten in Szene. Zur Beglaubigung dient wie in *Die Sieben vom Rhein* (1954) die Strategie, eigene Positionen durch betroffene Bundesbürger verifizieren zu lassen. *Brüder und Schwestern* lässt westdeutsche Arbeiter, die 1963 den deutschen Arbeiterjugendkongress in Eisenhüttenstadt besuchen, von drohenden Repressalien berichten: Sein Gesicht verhüllend erklärt ein junger Mann mit rheinischem Akzent: »Entschuldigt, dass wir uns hier so vor der Kamera verstecken, aber für jedes Wort von uns, da wartet zu Haus bei uns der Knast.« Um sie zu schützen, maskiert der Film im Folgenden die Gesichter der westdeutschen Besucher effekttheaterisch mit schwarzen Balken und verleiht so der Bedrohung konstante visuelle Präsenz.¹¹¹

Die Konsequenzen von ›Ost-Kontakten‹ thematisieren mehrere Sequenzen, in denen das Schicksal Betroffener geschildert wird, die auf Grund ihres politischen Engagements in westdeutschen Gefängnissen gelandet sind. In der Erzählform hat sich ein Stilwechsel vom ironischen zum dramatischen Modus vollzogen, der nicht frei von pathetischen Zügen ist. Das gilt vor allem bei der Schilderung des Falls einer Frau, die zu einem Jahr Gefängnis verurteilt wurde, weil sie Kindern zu Urlaub in der DDR verholfen hatte. Der Film zitiert aus einem Brief der – laut Kommentar in einer Einzelzelle eingesperrten kranken – Mutter an die Tochter, wozu auf ein Foto vom Gefängnis der Text eingeblendet wird. In diesem Zusammenhang zieht der Kommentar explizit die Kontinuitätslinie vom ›Dritten Reich‹ zur Bundesrepublik, indem wiederholt von der »neuen Gestapo« und der »westdeutschen Gestapo« die Rede ist, die Kontakte zwischen den Klassenbrüdern in Ost und West verfolgt.

Nicht nur die westdeutsche Bevölkerung ist bedroht, auch Ostdeutsche laufen Gefahr, in die Mühlen der ›Klassenjustiz‹ zu geraten. Das belegt der Film anhand von Interviews wie z. B. mit einem Politiker der Ost-CDU, der bei einer »Verständigungs-Reise« in die Bundesrepublik verhaftet und eingesperrt wurde. Den Bericht dramatisiert die Inszenierung durch das Dekor: Der Politiker steht vor einem lebensgroßen Foto, das ihn im Gefängniswagen zeigt. Legitimiert die erste Filmhälfte die

111 Vgl. das Kap. »Die Kriminalisierung deutsch-deutscher Kontakte« in: Hannover 1998.

Mauer als Schutzwall vor feudal-kapitalistischen Ansprüchen von westlicher Seite, rechtfertigt die zweite Hälfte das Unterbinden der Reisemöglichkeiten für die eigene Bevölkerung implizit als Schutz vor Gefahren im Westen.

Die ideologisch-geografische Spaltung setzt Heynowski ähnlich den West-Berliner ›1. Mai-Filmen‹ visuell mittels der Teilung des Filmbildes um. *Brüder und Schwestern* nutzt das Split Screen-Verfahren für ein ideologisch leicht dechiffrierbares Werturteil, indem im horizontal geteilten Bild Ulbricht die obere und Adenauer die untere Hälfte einnimmt. Die Umsetzung der geografischen Komponente erfolgt im längs geteilten Bild, das einen westdeutschen Arbeiter links und einen ostdeutschen Kollegen rechts zeigt, die nacheinander berichten und sich zuzuhören scheinen. Es handelt sich um befreundete ›Klassenbrüder‹, deren Engagement auf die Aufhebung der Teilung abzielt. Mit dem gemeinsamen Arbeiterkongress, der Ost- und Westdeutsche im Bild vereint zeigt, hebt der Film die geografische und ideologische Teilung auf und demonstriert so die Verwirklichung der Utopie in der DDR.

Das Auseinanderfallen der beiden Teile von *Brüder und Schwestern* konstatierte bereits die DDR-Kritik: »Der Schlusskomplex – Bilder aus der DDR – ist in der Wirkung schwächer. Das positive Gegenbeispiel verlegt der Satire den Weg und bedeutet eine Verminderung der Aussage.«¹¹² Dieses Urteil lässt sich für alle weiteren Filme Heynowskis, ebenso wie die im Team mit Scheumann gedrehten, erweitern. Das satirische Sezierschwert des Dokumentaristen funktionierte vor allem zur Offenlegung der Wunden des anderen, die apologetische Selbstdarstellung blieb – im besten Falle – blass.

Im folgenden Film *Hüben und drüben* (1964, 40 Min.) wandte sich Heynowski ebenfalls nach dem Muster der vergleichenden Gegenüberstellung dem Wohnungsbau in DDR und Bundesrepublik zu. Hüben in Ostdeutschland findet der Film nur vorbildliche Maßnahmen, wohingegen drüben in Westdeutschland fehlende Preisbindung, mangelhafter Mieterschutz und Mietwucher herrschen. Wie *Brüder und Schwestern* besteht *Hüben und drüben* aus einer Mischung von Interviews, Reportageteilen, Fotomontagen und Trickbildern in Flachfigurentechnik. Die Erzählhaltung ist auch hier satirisch, so lange westdeutsche Verantwortliche angeprangert werden. Der Autor visualisiert wiederholt polemische Metaphern wie z. B. den Vergleich von westdeutschen Hausbesitzern mit Raubkatzen, wobei durch die Montage Schock- und Überraschungseffekte erzielt werden.

Im eher humoristischen Tonfall widmete sich auch Harry Hornig dem Nebeneinander der beiden deutschen Staaten mit *Pankoff. Ein gesamtdeutsches Stück* (1965, 20 Min.). Bereits der Titel mit seiner phonetischen Schreibweise der verächtlichen

112 Krautz 1969, S. 97.

Aussprache des Ost-Berliner Bezirks Pankow, in dem ein großer Teil der hohen Polit-Nomenklatur seinen Wohnsitz hatte, ist eine ironische Anspielung auf die abfällige Bezeichnung in Westdeutschland für die DDR-Führung. Um zu erfahren, was die Bundesbürger über den anderen deutschen Staat wissen, führte das Filmteam im Ruhrgebiet Straßeninterviews durch. In diesen zeigt sich Unwissen und politisches Desinteresse der Befragten. Deren Fremdbild ist geprägt von Ahnungslosigkeit und überzogenen Klischees, sodass sich der Autor fast verächtlich und ein wenig herablassend darüber lustig machen konnte. Der Film wurde 1966 auf dem Oberhausener Kurzfilmfestival gezeigt und ein westdeutscher Beobachter konstatierte: »Man tut beleidigt, wo ein bisschen Selbstbewusstsein die Proportionen wieder herstellte. Hornig auf der Pressekonferenz: »Ja, ich ärgere mich darüber, dass man im Westen Pankow sagt, wenn man die DDR meint.«¹¹³ In *Pankoff* zeichnet sich besonders deutlich der deutschlandpolitische Kurswechsel der DDR ab, der auf scharfe Abgrenzung nicht nur von der Bundesrepublik, sondern nunmehr auch von deren Bewohnern zielte.

113 Kaufmann 1966, S. 329.

4. Vom Kalten Krieg zur internationalen Entspannung (1965 – 1970)

»Die Bundesrepublik Deutschland demnächst Weltexportland Nummer 1; der Ulbricht Staat – ob mit oder ohne ›Gänsefüßchen‹ – zweite Industriemacht des Ostblocks, an dreizehnter Stelle in der Weltproduktion. Wir sind wieder da. Wir alle. So oder so.«¹

»Wir sind wieder wer. In diesem Satz stört immer das ›Wieder‹. Wer endlich wer wird, muss einmal niemand gewesen sein.«²

Die zweite Hälfte der Sechzigerjahre war von deutschlandpolitischer Neuorientierung geprägt, zunächst allerdings noch ohne einschneidende Veränderungen. Vor dem Hintergrund ökonomischer Stabilisierung und partieller Modernisierung im Innern grenzte sich die DDR nach außen verstärkt ab. Einer der ersten Schritte war 1964 die Ausgabe neuer Personalausweise mit dem Vermerk ›Bürger der Deutschen Demokratischen Republik‹ gewesen. Im Staatsbürgergesetz von 1967 erfolgte dann die Aufkündigung einer gemeinsamen deutschen Staatsbürgerschaft und die neue Verfassung von 1968 definierte die DDR als ›sozialistischen Staat deutscher Nation‹. Das Verhältnis zur Bundesrepublik bestand aus einem Wechselbad zwischen einerseits gewährten menschlichen Erleichterungen wie den Passierscheinabkommen in Berlin und Reisemöglichkeiten für Rentner sowie andererseits unerfüllbaren Maximalforderungen, die auf die völkerrechtliche Anerkennung der DDR zielten.

Die Mauer und der zunächst für 20 Jahre geltende Freundschaftsvertrag mit der UdSSR von 1964, der die sowjetische Anerkennung der DDR noch einmal vertraglich fixierte, ließen eine mögliche Wiedervereinigung in weite Ferne rücken und erforderten neue Wege der Bonner Deutschlandpolitik. Die Große Koalition versuchte ab 1966 das SPD-Konzept der ›menschlichen Erleichterungen‹ mit der ›Politik der Bewegung‹ von CDU-Außenminister Gerhard Schröder zu kombinieren. In ihrem deutschlandpolitischen Programm signalisierte Bonn erstmals auch die Bereitschaft, mit der DDR Gewaltverzichtsabkommen zu unterzeichnen, wobei am Alleinvertretungsanspruch festgehalten wurde.

Positionswechsel, Widersprüche und tastende Neuorientierung spiegeln sich sowohl in einzelnen Dokumentarfilmen wie auch in der Gesamtproduktion wider. Auf beiden Seiten wurden weiterhin Filme gedreht, die dem Kalten Krieg verpflichtet blieben. Das zeigt sich in den westdeutschen ›Berlin-‹ und ›Zonengrenz-Filmen‹, denen sich die Analyse eingangs zuwendet. Mit zunehmender Andauer der Teilung

1 Koch 1965, S.49.

2 Schneider 1995, S.116.

wurde aber auch die ›begrenzte‹ Wahrnehmung dieser Filme spürbar und geriet in die Kritik (4.1). In der DDR führte vor allem der DFF den Kalten Krieg fort: Dessen filmische Analysen dienten nun nicht mehr nur der Abgrenzung vom kapitalistischen System, sondern auch von den Menschen, die in diesem lebten. Auf westdeutscher Seite hingegen stießen die ›klassischen‹ DDR-Analysen der Reihe *Ost und West* an methodische und praktische Grenzen (4.2). Neue Zugangsansätze entwickelten vornehmlich Dokumentaristen, die sich dem DDR-Alltag nicht mehr unter antikommunistischer, sondern zunehmend unter soziologischer Perspektive näherten. Sie warfen bei unveränderten Produktionsbedingungen einen neuen Blick auf die DDR und bereiteten so eine systemimmanente Perspektive vor. Auch in der DDR gab es erste Ansätze einer auf der Innensicht aufbauenden Fremddarstellung, in der die Menschen vor Ort zu Wort kamen, wie in der Reihe *West-östlicher Alltag* (4.3). Die Möglichkeit, im anderen Teil Deutschlands zu filmen, blieb den Dokumentaristen beider Seiten weitgehend verwehrt. Während die Bundesrepublik vornehmlich auf Flüchtlinge als ›Stellvertreter‹ zurückgreifen musste, nutzte die DDR die Möglichkeit, unerkannt beim Klassenfeind zu drehen, wofür vor allem die Filme von Heynowski und Scheumann stehen (4.4).

4.1 ›Berlin-‹ und ›Zonengrenz-Filme‹: Einrichten im Schatten der Mauer

Grenze und Mauer erwiesen sich als beständiger als von beiden Seiten angenommen. Die DDR verstärkte die Sperranlagen kontinuierlich: 1967 wurde die ›Staatsgrenze West‹ neu markiert, Metallgitter ersetzten die alten Stacheldrahtzäune und Ende der Sechzigerjahre wurden die ersten Beobachtungstürme aus Beton errichtet sowie Hundelaufanlagen in schwer einsehbaren Abschnitten installiert. Mit der Perfektionierung der Sperranlagen ging die Zahl der ›Grenzverletzer‹ bzw. Flüchtlinge stetig zurück.³

Berlin blieb ein Brennpunkt der Konfrontation, wovon die durch tieffliegende Düsenjäger gestörte Bundestagssitzung am 7. April 1965 und die durch Blockaden des Straßenverkehrs behinderte Wahl des Bundespräsidenten am 5. März 1969 in West-Berlin Zeugnis ablegen. In der Fragestunde des Bundestages am 30. Juni 1965 hatte der FDP-Abgeordnete Reinhold Kreitmeyer die Bundesregierung gefragt, ob sie bereit sei, »nach innen und außen eine intensive Aufklärung über das ›isolierte Berlin‹ [...] durchzuführen.«⁴ Das zuständige Referat im Bundesministerium für gesamtdeutsche Fragen schlug für die Antwort des Ministers vor, das Filmprogramm

3 Schultke 1999, S.70ff.

4 Aktennotiz, 28.6.1965, BA Kblz B 137/13486.

besonders hervorzuheben, das »die inländische Öffentlichkeit und ausländische Kreise über die besondere Problematik und Situation der abgeschnittenen und geteilten deutschen Hauptstadt unterrichtet. Es stehen gegenwärtig mehr als ein Dutzend verschiedene Filme mit einigen hundert Kopien zu diesem Thema zur Verfügung, von einer Reihe von Filmen gibt es auch fremdsprachige Fassungen, darunter auch in orientalischen Sprachen.«⁵ Die dokumentarfilmische Darstellung von Berlin und Mauer blieb eine feste Größe der offiziellen westdeutschen Rhetorik.

4.1.1 ›Berlin, eine schwierige Geliebte‹ Die Erinnerung im Westen wach halten

»Geht man davon aus, dass die Mauer eine furchtbare Anormalität ist, so liegt eine große Gefahr zwangsläufig darin, dass ja Menschen sich auf die Dauer mit solchen Anormalitäten abfinden, ja sie sogar als alltäglich ansehen. Es wuchsen Kinder im Bombenkeller auf, die nach 1945 erstaunt fragten, warum es keine Alarmer mehr gäbe. Genauso wachsen jetzt Kinder im Angesicht der Mauer heran.«⁶ Wie in dem Brief des Dokumentarfilmers Eberhard Riske an das BMG zum Ausdruck kommt, war die dokumentarische Darstellung von Mauer und geteilter Stadt immer auch eine moralische Aufgabe – und nebenbei ein einträgliches Sujet. Die im Zuge des 13. Augusts entstandenen Filme waren zunächst Zeugnis, Protest und im Selbstverständnis von deren Produzenten auch aktiver Widerstand gegen die Mauer. Mit zunehmender zeitlicher Distanz fühlten sich die westdeutschen Dokumentaristen vor dem Hintergrund verblassender Bilder eines ungeteilten Berlins verpflichtet, die Erinnerung wach zu halten und gleichzeitig für West-Berlin als Nukleus des ›wahren‹ Berlins zu werben.

Riskes Film *Nochmal und immer wieder* (1966, 29 Min.) zeigt das Berlin vom Mauerbau bis zum Jahr 1965. Ein Berliner kommentiert die Ereignisse volkstümlich im lockeren Tonfall, Willy Brandt wird beispielsweise fast liebevoll nur »unser Regierender« genannt. Maueropfer und die Grausamkeit der Teilung werden nach wie vor betont und die DDR als Gefängnis für 17 Millionen dargestellt, aber der zeitliche Abstand zu den Ereignissen ermöglicht einen distanzierteren Blick. Dramatisches Pathos ist einem ironischen Tonfall gewichen, etwa wenn der Kommentar die Mauer als »Ulbrichts Baukunst« bezeichnet. Für diesen Ausdruck hatte sich der Autor entschieden, nachdem das BMG die ursprüngliche Version »Staatsbauwerk« durch »Schandbauwerk« ersetzt sehen wollte.⁷ Das Mitspracherecht hatte das BMG durch die Beteiligung mit 19.000 DM an der knapp 60.000 DM teuren Produktion erworben, wofür es die nichtgewerblichen Rechte nutzen konnte. Dabei war die Produkti-

5 Referat Z9 an Referat Z7, 29.6.1965, ebd.

6 Riske ans BMG, 16.3.1963, BA Kblz B 137/13773.

7 III A5/Ref. Film-Funk-Fernsehen an Riske, 29.12.1965, ebd.

onsfirma ELP in der Planungsphase an das Ministerium mit diesem Angebot herantreten unter der Zusicherung, »selbstverständlich bei der endgültigen Gestaltung Ihre Vorschläge [zu] berücksichtigen«.⁸

Die Kalte-Kriegs-Diktion tritt in *Nochmal und immer wieder* in den Hintergrund. Beispielsweise erklärt der Kommentar zu Archivbildern westdeutscher Politiker an der Mauer: »Das war damals noch alles neu und einigermaßen gruselig« und relativiert so die Schrecken der Mauer für die Gegenwart. Daneben betont der Film, dass Berlin noch anderes zu bieten hat als die Mauer und erfüllt humorig seine Rolle als Werbefilm im Sinne des Fremdenverkehrsamtes. Dementsprechend lautet der den Filmtitel erhellende Schlusskommentar: »Da fahre ich gerne hin. Noch mal und immer wieder.«

Ein neuer Ton und vor allem eine neue Darstellungsform zeichnet *Die andere Hauptstadt* (1964, 43 Min.) von Fritz Illing und Werner Klett aus. Dabei handelt es sich nicht nur um den ersten Beitrag, der sich ausschließlich Ost-Berlin als ›anderer Hauptstadt‹ zuwendet, sondern auch um das seltene Beispiel gänzlichen Verzichts auf einen Kommentarsprecher. Die Montage versammelt kollageartig unterschiedlichste Szenen aus Ost-Berlin, sodass ein Kaleidoskop von Momentaufnahmen und Symbolbildern entsteht, ein buntes Gemisch aus Alltagsszenen (Kosmetiksalon, Sportversammlung, Altenheim, Warenhäuser) und inszenierten Veranstaltungen (Brecht-Schauspiel, Militärparade). Das Montageverfahren ist durchdacht und kalkuliert eingesetzt. Vor allem aus der Verknüpfung von Bild und Ton resultieren parodistische Effekte: Tonfetzen unterschiedlichster Herkunft laufen satirisch gegen das Bild und transportieren die kritische Distanz der Autoren. Bevorzugt wird dabei Banales mit historischen Schlüsselereignissen konfrontiert, wie die Bilder einer Bademodenschau in der Stalin-Allee, die mit den dramatischen Worten einer DDR-Rundfunkreportage vom 17. Juni 1953 unterlegt sind. Geschichte und Ideologie werden in lakonischen Zwischentiteln abgehandelt, wie z. B. »Berlin war über 700 Jahre eine ganze Stadt, genau 711 Jahre von 1237 bis 1948« (3. Titel) oder »›Preußentum und Kommunismus zusammengebacken, das ergibt einen Kuchen, an dem sich die ganze Welt den Magen verderben kann‹ Majakowskij« (16. Titel).

Über die Tonmontage wird die DDR in Beziehung zum ›Dritten Reich‹ gesetzt, indem Tonfetzen von Hitler- und Goebbels-Reden Aufnahmen von SED-Politikern unterlegt sind. Im Gegensatz dazu transportiert die visuelle Ebene nicht mehr das Bild von der DDR als unmenschliches Gefängnis, geschweige denn als KZ, wie in den Filmen kurz nach dem Mauerbau. Straßenszenen zeigen den unspektakulären Alltag einer Metropole, der sich scheinbar nicht von dem anderer Städte unterscheidet. Daneben widmet sich eine Sequenz dem Ost-Berliner Nachtleben mit Bildern

8 ELP an BMG, 11.5.1964, ebd.

aus einem großen Restaurant, in dem Lebensfreude und Luxus herrschen, die man im ›grauen Osten‹ nicht vermutet hätte. In der satirischen Konstruktion und der ironischen Brechung durch die Montage zeigt sich eine neue Form der narrativen Strukturierung, welche die DDR nicht mehr unter dem Typus der Tragödie erzählt. Der Verzicht auf einen Kommentartext verweist indirekt auf die Suche nach neuen Mitteln der Auseinandersetzung mit der DDR, denen die herkömmlichen Strategien nicht mehr gerecht werden. Im intensiven Blick auf den Alltag in *Die andere Hauptstadt* zeigt sich eine Wahrnehmung des anderen, die nicht mehr allein unter dem Paradigma des Feindlichen erfolgt, sondern sich etwas Fremden, Unbekannten zuwendet.

Der Bund würdigte den Versuch 1966 mit der Kulturfilmprämie. Bei der FBW hingegen stieß das künstlerische Verfahren auf Ablehnung, sodass eine Prädikatisierung mit der Begründung verweigert wurde, »dass trotz relativ viel Material recht wenig wirkliche Information zum Vorschein kommt.«⁹ Die Einschätzung hatte sich zum Ende des Jahrzehnts gewandelt, als ein weiterer Berlin-Film des Duos Illing/Klett nach ähnlichem Muster in Wiesbaden mit dem Prädikat »besonders wertvoll« ausgezeichnet wurde. In *Ein Versuch der Reproduktion der Empfindungen der Bewohner einer entlegenen Straße an einem denkwürdigen Tag* (1969) wurde die Abwesenheit eines Kommentars explizit gelobt, da so der Zuschauer aktiviert und veranlasst würde, »aus der Montage der Bilder aus dem Umkreis der Mauer und den Aufnahmen und Texten von der Mondlandung selber seine Schlüsse zu ziehen«.¹⁰

Die Grenzen eingefahrener Diskurse und Darstellungsstrategien zeigt exemplarisch der Film von Eberhard Riske *Steine im Weg* (1967). Erstmals in Farbe prangert dieser mit Mauerbildern die »Widernatürlichkeit der Teilung« an.¹¹ Einstimmig (5:0) lehnte der Bewertungsausschuss der FBW ein Prädikat mit folgender Begründung ab: »Die optischen Impressionen dieses Films sind recht eindurcksvoll [sic], doch gelangen sie nicht über das hinaus, was man in vielen Filmen mit dem gleichen Thema gesehen hat, sodass die Bilder ihre Wirkung weitgehend verloren haben. Ein neuer sinnvoller Aspekt zum Thema der Berliner Mauer ist nicht zu entdecken. Der Kommentar beeinträchtigt den Film noch erheblich, da er nicht frei ist von einem üblich gewordenen unkritischen Pathos. Wiederholte Formulierungen wie die, dass dies alles ohne Beispiel der Welt sei, können nur Zweifel oder Widerspruch hervorrufen.«¹² In seinem Widerspruch betonte der Autor die filmischen Mittel, mit denen Stacheldraht und Mauer optisch ins Bild gerückt wurden. Riskes Argumentation lohnt ausführlich zitiert zu werden, da sie die ästhetische Umsetzung der nur zu be-

9 HHSStA Wi, Abt. 548, Prüfungsnr. 11318.

10 HHSStA Wi, Abt. 548, Prüfungsnr. 13196.

11 Textliste, BA Kblz B 137/13287.

12 HHSStA Wi, Abt. 548, Prüfungsnr. 12372.

kannten Motive erhellt. Dabei führten die dispositiven Zwänge zu einer perfektionistischen Eigendynamik, in der das eigentliche Sujet aus dem Blick geriet: »Ich habe oft mit der Brennweite von 400 mm gearbeitet. Mit diesem Fernobjektiv wurden sogar Schwenks gemacht, die so perfekt gelungen sind, dass sogar Fachleute nicht gemerkt haben, dass eine lange Brennweite verwendet wurde. Ferner wurden u.a. extreme Weitwinkelobjektive benutzt, um eindrucksvoll die Absperrungen ins Bild zu bringen. Ich bin der Ansicht, dass der Filmtitel besondere Anerkennung verdient. Der Titeluntergrund wurde mit einem 180 mm Objektiv aufgenommen, und in Unschärfe für das Schriftbild belassen. Nach dem Titelende wurde mit dieser langen Brennweite nach unten geschwenkt, (!) und gleichzeitig wurde die Schärfe auf das Objekt (hier Stacheldraht) verlagert. Analog folgen einige Aufnahmen mit Schärfenverlagerung. Ich könnte noch einige Seiten über die technische Perfektion der Aufnahmen hinzufügen; möchte mich jedoch mit diesen angeführten Beispielen begnügen, da sie hinreichend zum Ausdruck bringen, mit welcher Schwierigkeit viele Szenen dieses Dokumentarfilms entstanden sind, und dass ich diesen Film mit großer Hingabe erarbeitet habe.«¹³

Boten Ende der Fünfzigerjahre und vor allem nach dem Mauerbau filmästhetische Mittel (Schärfenverlagerung, Großaufnahme, Schwenk) für die Inszenierung charakteristischer Motive (Stacheldraht, Wachtürme, Posten) die Möglichkeit, die westdeutsche Wahrnehmung der Grenze als Pars pro toto der DDR dokumentarfilmisch umzusetzen und sinnlich erfahrbar zu machen, gerann nun die Methode zur Masche. Überraschend ist der deprimierte, fast »defätistische« Tonfall, der in *Steine im Weg* herrscht. Auf Mauerbildern insistierend hebt der Kommentar das Trennende hervor, wenn er z. B. konstatiert: »In den Zügen auf der anderen Seite reisen Menschen, die man kaum noch kennt.« Der Film war angetreten, um gegen die Teilung zu protestieren und die DDR mit den etablierten filmischen Strategien als Gefangenlager zu konstruieren. Letztendlich aber verselbstständigen sich die dem politischen Kontext entkleideten Bilder und transportieren einen Diskurs, der das offizielle DDR-Selbstbild einer grundlegend anderen, eigenständigen Gesellschaft stützt. So verweigerte der FBW-Hauptausschuss, trotz eines Empfehlungsschreibens des BMG, einstimmig (7:0) eine Prädikatisierung.¹⁴ Die phänomenologische Betrachtungsweise, die nach dem Mauerbau hinreichend war, hatte 1968 ihre Überzeugungskraft verloren.

Die Darstellung Berlins war und blieb ein heikles Thema. Der damalige SFB-Journalist Peter Schulze erinnert sich: »Geteilt war auch das Zuschauercho auf die zahlreichen Berlin-Dokumentationen, die vom SFB in den 60er-Jahren ausgestrahlt wur-

13 Riske an FBW, 2.9.1968, S.2, ebd.

14 I.A. Zaluskowskis an Riske, 2.7.1968, ebd.

den und sich um eine oft sehr subjektive Zustandsbeschreibung der westlichen Stadthälfte bemühten. Entweder warfen Zuschauer und Presse den Autoren Schönfärberei vor, Motto ›Wir wussten gar nicht, dass es uns so gut geht‹ (wobei es die Absicht der Sendung war, das gängige westdeutsche Klischee von der ›sterbenden Stadt‹ zu brechen). Oder das Urteil über eine Dokumentation unter dem Titel ›Berlin – Mitteilungen über eine Stadt‹ [1968, M.S.] an der ich als Autor zusammen mit der Journalistin Kyra Stromberg und dem Produzenten Manfred Durniok mitgearbeitet hatte, lautete: ›Eine vortreffliche Abwertung des Slogans "Berlin ist eine Reise wert" und ein Schimpf für das wirkliche Westberlin, das die Autoren nicht zu kennen schienen.‹ Der Grund: es war den Autoren gelungen, einige Straßenszenen in Ostberlin zu drehen, unterlegt mit Stationsansagen und Musik des östlichen Berliner Rundfunks! Berlin ist eben eine schwierige Geliebte.«¹⁵

4.1.2 *Die Grenze* (1966): DDR-Mauerlegitimation für Spätgeborene

Während in der Bundesrepublik die zahlreichen Dokumentarfilme über die geteilte Stadt und die Grenze z. T. heftige Kritik erfuhren, mied die DDR das Thema. Einer der wenigen Dokumentarfilme, der die Mauer ausführlich aus Ost-Berliner Perspektive zeigt, richtete sich bezeichnenderweise an jene, die das Berlin der offenen Sektorengrenze kaum bewusst erlebt hatten: In *Die Grenze* (Eberhard Halamoda, 1966, 35 Min.), einer »Fernsehfiel für 10- bis 14-Jährige«, erklärt Karl-Eduard v. Schnitzler den jungen DDR-Bürgern in elf Kapiteln die Unterschiede zwischen den beiden deutschen Staaten. Aus diesen leitet der Film die Notwendigkeit der befestigten ›Staatsgrenze-West‹ als Grenze zwischen Rück- und Fortschritt, Krieg und Frieden ab. In väterlich-bemühten Tonfall – der Ausdruck ›Märchenonkel‹ ließe sich durchaus deskriptiv für Schnitzlers Stil der Zuschauer-Adressierung verwenden – erläutert der Kommentar die Systeme gemäß parteioffiziellem Deutungsmuster. Der Zielgruppe entsprechend ist der Film um eine einfache, lineare Darstellung bemüht. *Die Grenze* zeichnet sich durch einen Manichäismus aus, der sämtliche Feindbilder des Kalten Krieges bedient und in der Formulierung gipfelt: »Im Westen steht der Feind«. Dabei schreckt Schnitzler in der Beschreibung der Intentionen der westdeutschen Revanchisten auch vor billigen Wortspielen nicht zurück wie beispielsweise: »Auf unseren Schlössern sollen nicht mehr Schlosser ihren Urlaub verbringen, sondern wieder Schlossherren sitzen.« Die Musikuntermalung bedient beispielhaft sämtliche propagandistische Emotionalisierungsstrategien: Die Darstellung der eigenen Seite wird von harmonischen Klängen klassischer Melodien und von Kinderliedern begleitet, während dissonante Töne, dumpfe Trommelwirbel und das Geräusch marschierender Stiefel den Aufnahmen der Bundesrepublik unterlegt sind.

15 Schultze 1995, S.90f.

Die Vorwürfe aus dem Westen einer Erziehung zum Hass, die sich leitmotivisch durch alle westdeutschen Dokumentarfilme über ›Jugend in der DDR‹ ziehen, werden nicht zurückgewiesen, sondern mit der folgenden rhetorischen Volte positiv umgewertet: »Erziehen wir euch zum Hass? Wir erziehen euch zur Liebe! Der Hass ist nur ein Bestandteil der Liebe. Wie kann man den Frieden lieben ohne den Krieg zu hassen? Wie kann man für den Frieden kämpfen, wenn man die Feinde des Friedens nicht hasst, aus tiefstem Herzen hasst. [...] Sie hassen uns, und wenn der Frieden siegen soll, müssen wir sie hassen.« Sie, das sind westdeutsche Politiker und Militärs, die in der Kontinuität des deutschen Faschismus stehend die Interessen des Monopolkapitals vertreten. Nach der Strategie des personifizierten Feindbildes werden in *Die Grenze* vor allem Lübke als »Kriegsverbrecher« und Franz Josef Strauß als »Atomraketenminister« an den Pranger gestellt, ohne dass die Vorwürfe erklärt oder faktisch belegt werden. Die Konstruktion der Bundesrepublik als Staat der Monopole, Militaristen und Neofaschisten dient der Abgrenzung auf allen Ebenen bis in die Sphäre des Zwischenmenschlichen. Schnitzlers Kommentar bemüht sich zwar zu betonen, dass die Grenze sich »nicht gegen die West-Deutschen, sondern den westdeutschen Staat« richte, seine Argumentation jedoch klagt sie der Mitverantwortung an. Vor dem geschichtlichen Deutungshorizont des ›Dritten Reichs‹ stellt Schnitzler die rhetorische Frage, ob man ein ganzes Volk in die Irre führen kann, um sie sogleich zu bejahren: »Hitler hat es«. Darauf gründet die Schlussfolgerung: »In einen solchen Staat fahren heißt, zum Feind fahren, auch wenn da Oma und Tante wohnen«.

Der Bildebene kommt zumeist eine rein illustrative Funktion zu. Viele Sequenzen sind in gleicher Schnittfolge aus anderen DDR-Dokumentarfilmen übernommen, insbesondere aus Gass' Mauerrechtfertigungs-Streifen *Schaut auf diese Stadt*. Ein wesentlich größeres Eigengewicht haben die Trickaufnahmen: Im Split Screen-Verfahren werden Fotos der beiden Parlamente gegenübergestellt, auf die die Berufe der Abgeordneten eingeblendet werden. Diese direkte Konfrontation im Bild greift eine Repräsentationsform der westdeutschen ›1. Mai-Filme‹ auf als visuelle Transposition des geografischen Nebeneinanders und ideologischen Gegeneinanders. Am anschaulichsten wird dies in den wiederholt gezeigten stilisierten Landkarten umgesetzt: Am Filmanfang steht die Einblendung einer Landkarte (01:20-02:14), auf der die DDR und ihre Nachbarn Polen, Tschechoslowakei und Bundesrepublik nur angeschnitten abgebildet sind. Deren Einfärbung, die Bundesrepublik ist schwarz, die DDR grau und der Rest hellgrau, verweist zunächst nur bedingt auf die Licht-Metaphorik von gut und böse. Die Grenze zur Bundesrepublik und um West-Berlin ist dabei besonders hervorgehoben. Eingblendete Pfeile von West-Berlin zu den Nachbarn Bundesrepublik und Polen verdeutlichen, dass Berlin näher zur Ost- als zur Westgrenze liegt, womit die Unrechtmäßigkeit bundesdeutscher Ansprüche auf West-Berlin grafisch belegt werden soll. Die zweite Landkarten-Sequenz (03:58-05:04) zeigt in gleicher Farbgebung einen wesentlich größeren Ausschnitt. Dieser

umfasst die Gebiete Deutschlands in den Grenzen von 1937 und entspricht der geografischen Darstellung, wie sie aus westdeutschen Dokumentarfilmen bekannt ist. Der Kommentar erklärt, dass die Konsequenz der deutschen Einheit immer Krieg bedeutete, wie die Abfolge Deutsches Kaiserreich und ›Drittes Reich‹ belegt. Die Grenzen des immer kleiner werdenden Deutschlands werden nacheinander auf der Karte eingeblendet – in schwarz, der Farbe der Bundesrepublik, womit diese optisch in Kontinuität der Verursacher der beiden Weltkriege steht. Die dritte Landkarten-Sequenz (16:51-17:53) endlich zeigt die dunklen Absichten der westdeutschen Monopolisten: Laut Kommentar nennen sie die DDR nicht beim Namen, »weil sie erst über ganz Deutschland herrschen wollen«, wozu auf der Landkarte das Gebiet der DDR schwarz ausgefüllt wird. »Und dann soll die Oder-Neiße-Friedensgrenze fallen« fährt Schnitzler fort, wozu sich nun die ehemaligen sudetendeutschen Gebiete, Teile Polens und Ostpreußens schwarz färben. Die propagandistische Farb-Symbolik in Verbindung mit dem Landkarten-Motiv (vgl. *Zwei Städte*, Kap. 1.2.1) und der Darstellung territorialer Eroberung rekurriert auf Mustern nationalsozialistischer Kriegspropaganda und inszeniert die Bundesrepublik als ›schwarze Flut‹, die nur darauf wartet, den kommunistisch erleuchteten Osten durch einen Eroberungskrieg in die kapitalistische Nacht zurückzuzwingen.

Neben der kartografischen Veranschaulichung der Grenze wird die Berliner Mauer für einen ostdeutschen Dokumentarfilm relativ ausführlich dargestellt. Spanische Reiter und Stacheldraht werden in GroßEinstellung gezeigt oder laufen gestaffelt in die Tiefe des Bildes. Diese Aufnahmen hätten anders kommentiert ebenso gut in westdeutschen Dokumentarfilmen zur Denunziation der Mauer dienen können. Der Kommentar verherrlicht zwar die Bewacher der Grenze, die Bilder aber zeigen diese relativ nüchtern von ihrer alltäglichen Seite. *Die Grenze* inszeniert die Mauer als Teil einer zwar unangenehmen aber notwendigen historischen Maßnahme. Die Form der Repräsentation intendiert, die Mauer als ein Stück Normalität im DDR-Alltag zu vermitteln. Deren Notwendigkeit erklärt der Film durch die alles andere als normalen deutsch-deutschen Beziehungen. Schnitzlers Ausführungen, dass die »andere Seite« eine feindliche Politik betreibe und die Grenze beseitigen wolle, illustriert der Film mit den Fotos getöteter Grenzsoldaten, deren Namen: Egon Schulz, Reinhold Paul Huhn, Siegfried Widera, Peter Göring eingeblendet werden, auf deren Schicksal aber nicht eingegangen wird.¹⁶ Die Andeutungen bieten Raum für Spekulationen und gerade indem der Zuschauer über die Fakten keine weiteren Informationen erhält, soll ein diffuses Gefühl der Bedrohung erzeugt werden.

Obwohl sich *Die Grenze* an den Nachwuchs wandte, bekamen ihn viele Erwachsene zumindest in Ausschnitten ebenfalls zu sehen, allerdings über den Umweg des

16 Vgl. »Heucheleien im Kalten Krieg«, Interview mit Egon Bahr, in: taz 5.2.1999; Der Spiegel, 8/1999, S.60; die Artikel in FAZ und SZ vom 8.8.2001 zur Dokumentation *Heldentod* von Britta Wauer (Arte: 8.8.01, 60 Min.).



Bild 13: Von Schnitzler auf einer Tagung des ›Rates für westdeutsche Fragen‹ am 22.6.1967.

Abbildungsnachweis: BA Kblz

westdeutschen Fernsehens: Die Tatsache, dass der Film mit Kindern als Adressaten die Ideologeme extrem reduziert und plakativ präsentiert, machte ihn zu einem ergiebigen Steinbruch für westdeutsche ›Analyse-Filme‹. Ging es darum, das DDR-Selbstverständnis karikatural überzogen im Selbstbildnis zu demonstrieren und zu demontieren, drängte sich *Die Grenze* nachgerade zu auf und wurde ausführlich in westdeutschen Dokumentationen zitiert. (Vgl. dazu im folgenden Abschnitt die ARD-Reihe *Ost und West*.)

Getöteten Grenzsoldaten, deren Schicksal *Die Grenze* nicht weiter ausführt, hatte sich die DFF-Produktion *Schüsse vom Nachbarn* (Günter Hennig, 14.6.66, 51 Min.) zugewandt. Der Film präsentiert westdeutsche ›Grenzprovokationen‹ seit dem Bau der Mauer und vergleicht diese mit dem deutschen Überfall auf Polen 1939. Durch den Film führt ein NVA-Major, der die Errichtung der Mauer als ersten Schritt zur Normalisierung der Beziehungen zwischen den beiden deutschen Staaten beschreibt, illustriert bzw. belegt mit Bildern von Passierscheinstellen und Verwandtentreffen. Im Gegensatz dazu organisiere die Bundesrepublik Menschenschmuggel und trage die Verantwortung für den Tod zahlreicher Grenzsoldaten. Der Diskurs wie auch die

formalen Mittel unterscheiden sich nicht nennenswert von den ›Sabogenten-Filmen‹ der DEFA in den Fünfzigerjahren mit ihren gegen West-Berlin gerichteten Attacken.

Mit Ausnahme der angeführten Filme hielt sich die DDR mit der Thematisierung und erst recht der visuellen Repräsentation der unpopulären Grenze zurück. Zwar handelte es sich bei dem ›antifaschistischen Schutzwall‹ um ein festes Motiv, das in ostdeutschen »Dokumentarfilmen« immer wieder erwähnt und z. T. kurz einblendet wird. Dessen Präsenz auf Leinwand oder Bildschirm stand aber in krassem Gegensatz zur rhetorischen Überhöhung. Es gelang der DDR auch mit Konsolidierung und einsetzender Gewöhnung an die physische Teilung Berlins nicht, eine Definitionsmacht über Mauer und ›Zonengrenze‹ mit den Mitteln dokumentarfilmischer Darstellung zu erlangen.

4.1.3 ›Zonengrenz-Filme‹: Von der Anklage zum Ausflugsziel

Der Abstinenz in der DDR stand eine umfangreiche Produktion an ›Zonengrenz-Filmen‹ in West-Deutschland gegenüber, die den Ausbau und die Perfektionierung der Grenzanlagen dokumentierten. Die Bundesrepublik bzw. das BMG/BMB investierte in die Beobachtung der innerdeutschen Grenze mit der Kamera zwischen 50.000 und 100.000 DM im Jahr: Ab 1967 bis Mitte der Siebzigerjahre lag der Dokumentarist Franz-Joseph Schreiber mit leistungsstarken Teleobjektiven an der ›Zonengrenze‹ auf der Lauer und lieferte dem Ministerium monatliche Filmberichte über die dort stattfindenden Veränderungen.¹⁷ Das so entstandene Material wurde in der Filmabteilung des BMG/BMB archiviert und Filmprojekten über die DDR zur Verfügung gestellt.

Vor allem F.-J. Schreiber, der zum Dokumentarfilm-Spezialisten in Sachen ›Zonengrenze‹ avanciert war, schuf zahlreiche Filme. In der zweiten Hälfte der Sechzigerjahre entstanden *Das Tagebuch des Anton X. Aus einem Dorf hinter der Zonengrenze* (1966, 33 Min.), *Am anderen Ufer* (mit Jochen Müthel, 1967, 47 Min.) sowie die vom BMG durch den Erwerb der nicht-kommerziellen Rechte produzierten Filme *Mitten in Deutschland – 1967* (1967, 16 Min.), *Rhön – Bilder und Begegnungen* (1968, 32 Min.), *Sparnberg an der Saale – Beobachtungen eines Zaungastes* (1968, 31 Min.) und *20 Schritte, 3 Häuser und 8 Meter DDR* (1970, 51 Min.).¹⁸ Das Dispositiv der deutschen Teilung schrieb sich als strukturierendes Prinzip sowohl in der

17 BA Kblz B 137/13280, /13291, /13297, /13303, /13311.

18 Bis zum Mauerfall folgten nach gleichem Muster: *Elbe* (1974, 45 Min.); *Ein weiter Weg. Bericht über zwei deutsche Grenzen* (1974, 57 Min.); *Blick von Bayern nach drüben* (1979, 21 Min.); *Ausgangssperre – Leben im Grenzgebiet der DDR* (1980, 21 Min., überarb. Fassung 1985); *30 Jahre hinter Stacheldraht* (1982, 45 Min.); *Mitten durch Deutschland – Mitten durch Europa* (1983, 29 Min.); *Grenzen und Grenzen* (1988, 30 Min.). Zum Komplex ›Zonengrenze‹ vgl. die Begleitmaterialien zum Film: GI-BfgA – Referat III 5 (Hg.): *Mitten durch Deutschland – mitten durch Europa*. Die DDR-Grenzperranlagen. [Bonn o.J.].

Raum- als auch allgemein in der ideologischen Konstruktion in diese ›Zonengrenz-Filme‹ ein. Stacheldraht, Minen und sich gegenseitig bewachende Wächter fungieren als Sinnbilder des DDR-Systems, das an der Schnittstelle zur freien Welt sein wahres, menschenverachtendes Gesicht zeigt. Die Beschränkung auf die Grenze war ein dankbarer Zugriff: Im verengten Blick auf die Sperranlagen konnten weiterführende, das Selbstbild unter Umständen trübende Fragen ausgeblendet werden. Ohne offene Apologie betreiben zu müssen, stand die ›bessere Seite‹ in der dispositiv festgeschriebenen Einseitigkeit von Anfang an fest.

In der Projektbeschreibung von *Rhön – Bilder und Begegnungen* (1968) erklärte Schreiber seine Intention und Vorgehensweise bei den Dreharbeiten: »Der rote Faden ist der Lauf der Zeit. Über ein halbes Jahr waren zwei Aufnahme-Teams mit Kamera und Mikrofon unterwegs in der Rhön. [...] Dieser Bericht über die Rhön ist einseitig. Er muss zwangsläufig einseitig sein. [...] Nur die eine Seite, die westliche, war den Aufnahme-Teams zugänglich. Und das, was sich drüben vom Westen aus beobachten ließ. Gerade diese Bilder – mit Teleobjektiven über die Zonengrenze hinweg aufgenommen – lassen eindrucksvoll wie kaum in einem Dokumentarfilm über die Zonengrenze die Absicht der DDR-Regierung erkennen, die Spaltung Deutschlands zu vertiefen. Von der Lautsprecherpropaganda einer Sondereinheit der Nationalen Volksarmee bis zum Verlegen von Plastikminen in einem neuen Doppelsperrzaun aus Stahlgitter. Hüben wie drüben junge Menschen. Bilder von Begegnungen, die nicht stattfinden. Auf Befehl Ost-Berlins.«¹⁹

Allen Filmen ist gemeinsam, dass sie auf langer, ausführlicher Beobachtung des Geschehens jenseits der Zonengrenze basieren. Aufsehen erregende Szenen sind selten. Vielmehr ist es Detailgenauigkeit, die den dokumentarfilmischen Diskurs authentisiert und in der Häufung von unspektakulären Details einen Eindruck vom Lebensalltag vermitteln soll.

Ein charakteristischer Aspekt in der Entwicklung der ›Zonengrenz-Filme‹ ist, wie mit der Konzentration aufs Detail der Schrecken des Stacheldrahtes hinter den Eindruck des Absurden zurücktritt. Während *Mitten in Deutschland – 1967* die bekannten Stationen entlang der Zonengrenze präsentiert und die Ermordung eines Mannes durch Grenzsoldaten anprangert²⁰, herrscht in *Sparnberg an der Saale – Beobachtungen eines Zaungastes* (1968) ein fast idyllisches Bild mit Aufnahmen von der zugeschnittenen Saale in romantischer Winterlandschaft. Auch das Dorfleben jenseits des Zaunes erscheint, aus der Perspektive des Teleobjektivs, nicht sichtlich von Terror geprägt. Neben patrouillierenden Posten sieht man Gänse gemächlich in den Weiher watscheln. Die Bildebene besteht ausschließlich aus Aufnahmen von hüben

19 Kurzinhaltsangabe, BA Kblz B 137/13292. Das BMB erwarb die nichtkommerziellen Rechte für 45.000 DM.

20 Textentwurf, S.4, BA Kblz B 137/13283.

nach drüben und hat, wenn nicht konkrete Ereignisse wie die 1. Mai-Feier in Sparnberg oder die Errichtung eines neuen Zaunes gezeigt werden, rein illustrative Funktion. Die Sinnzuschreibung obliegt dem Voice-over-Kommentar, der aus der Sprecherstimme und Berichten von Einwohnern des westdeutschen Nachbardorfes sowie einem geflohenen Grenzsoldaten besteht. Ging es dem Autor darum, am Beispiel der durch die Demarkationslinie getrennten Dörfer Sparnberg und Rudolphstein »indirekt die unmenschlichen Maßnahmen der SBZ-Regierung dem Zuschauer vor Augen zu führen«, kommt diese im Endeffekt besser weg, als es in der Intention des Projektes gestanden haben mag.²¹ Als »immer gut« schildert der Kommentar das Verhältnis der Sparnberger zu den Grenzsoldaten »und Sparnbergs junge Damen zeigten sich den Soldaten gegenüber auch nicht abweisend.« Am Filmende erfasst das westdeutsche Teleobjektiv sogar einen Grenzsoldaten, der einem kleinen Jungen seinen Feldstecher für einen Blick nach drüben leiht, was der Kommentarsprecher »ein Wunder« nennt.

Sparnberg an der Saale ist ein anschauliches Beispiel, wie mit der Perfektionierung der Sperranlagen die Grenze ihren Schrecken für die westdeutsche Bevölkerung verliert. Ähnlich verhält es sich mit Eberhard Riskes Film *1381 Kilometer* (1967, 12 Min.), der zum Titel die Länge der Zonengrenze hat. In dem Film werden die klassischen Stationen abgefahren und bekannte Motive präsentiert, wie sie bereits *Zonengrenze* (1959) zeigte, beispielsweise das geteilte Wohnhaus in Phillipstal. Trotz Farbfilm regiert Tristesse, ein Eindruck, den statische Kameraführung und langsame Schwenks verstärken. Riske zeigt Spaziergänger mit hochgekrempelten Ärmeln, die zur Zonengrenze pilgern und dort in Touristenattitüde auf Grenzschränken gelehnt hinüberschauen. Der Sprecherkommentar »So wird eine Grenze zur traurigen Attraktion eines geteilten Volkes, über die man hinüberblickt wie in ein unbekanntes Land« resümiert die Entfremdung, was aber nicht weiter thematisiert wird. Auch wenn der Kommentar die Grenze als feindlich schildert und immer wieder Einstellungen mit Minen-Warnschildern auf die dort lauernden Gefahren hinweisen, ist aus dem Feindlichen etwas Fremdes geworden, das als solches mit postkolonialem Schauer besichtigt wird.

Inwieweit die Zonengrenze zur Touristenattraktion geworden ist, lässt Riskes Film *Duderstadt im Eichsfeld* (1970, 28 Min.) erahnen, der zur Zonengrenze strömende Besuchergruppen zeigt, ohne den Sinn solcher Reisen zu hinterfragen. Dem BMB immerhin erschien der Erwerb der nichtgewerblichen Rechte für 35.000 DM sinnvoll.²² *Duderstadt im Eichsfeld* wartet mit Luftaufnahmen von der Zonengrenze aus dem Hubschrauber auf, die einen breiten, kahlen, die Landschaft zerschneidenden Streifen zeigen. Aus der Vogelperspektive resultiert eine Abstraktion, die den

21 Schreiber ans BMG, 7.2.1968, BA Kblz B 137/13287.

22 BA Kblz B 137/13305, /13309.

Grenzstreifen in ein landschaftliches Mosaik verwandelt, das weniger bedrohlich als monoton und öde wirkt. Was das Selbstbild betrifft, ist der Film ein Rückfall in finstere Kulturfilmzeit mit einer Hommage an das mittelalterliche Duderstadt, dessen Hausfassaden und Sehenswürdigkeiten in salbungsvollem Ton zelebriert werden. Im Stil des *Mitteldeutschen Tagebuchs* erfolgt die Flucht in Vergangenheit und Naturreize, was der Kommentar pathetisch auf den Punkt bringt: »Gezeichnet durch Trennungssymbole bleibt die unvergängliche Schönheit dieser Landschaft.«

Menschen an der Grenze (1966): »Normalisierung des Absurden«

Einen wesentlich komplexeren Beitrag zu der Problematik lieferte Thilo Koch²³ mit seinem Bericht *Menschen an der Grenze* (2.4.69, 45 Min.) für die Reihe *Ost und West*. Auch er reiste mit seinem Aufnahmeteam entlang der Demarkationslinie von Lübeck bis zum Bayerischen Wald. Der Film zeigt einige der klassischen Stationen und Motive: die Zonengrenze aus dem Hubschrauber betrachtet, Bauarbeiten an der Grenze, Hundelaufanlagen, die Elbe, den Autobahnkontrollpunkt Helmstedt, das Braunkohlenrevier bei Offleben, den Eisenbahnübergang Walkenried/Ellrich, die Dörfer Obersuhl und Philippsthal, den Interzonenübergang Falkenstein, die ›Geisterstadt‹ Kleintettau und das geteilte Dorf Mödlareuth. In der filmischen Umsetzung folgt *Menschen an der Grenze* der Ästhetik von ›Zonengrenz-Filmen‹: die Kamera schwenkt von hüben nach drüben, über Felder hinweg und an Mauer und Stacheldrahtzäunen entlang, insistiert auf Minenwarn-Schildern und arbeitet mit der Verlagerung des Schärfenbereiches vom Stacheldraht in Nahaufnahme auf dahinter liegende Objekte. Im Gegensatz zu den meisten ›Zonengrenz-Filmen‹ aber, die sich entweder auf Grausamkeit und Tristesse der Sperranlagen und/oder auf Struktur-, Wirtschafts- und Verkehrsprobleme des Zonenrandgebietes konzentrieren, räumt *Menschen an der Grenze* den dort Lebenden einen zentralen Platz ein. Im Originalton kommen neben Beamten des Bundesgrenzschutzes ein Oberförster, ein Schleppkahnkapitän, die Rektorin einer Mittelpunktschule, der Pächter eines Klostergrundes und Menschen, die unmittelbar an der Grenze wohnen, ausführlich zu Wort. Laut Infratest sahen ca. siebeneinhalb Millionen Bundesbürger, 51% der westdeutschen Fernsehzuschauer, den in der ARD zur Hauptsendezeit ausgestrahlten Bericht, der auf dem Beurteilungsindex die überdurchschnittlich gute Note +5 erhielt.²⁴

23 Der aus Canena bei Halle gebürtige Thilo Koch (1920) begann seine Karriere beim NWDR, dessen Berliner Studio er ab 1954 leitete. Zunächst für das Radio tätig, rief Koch die Sendungen *Berliner Feuilleton*, *Blickpunkt Berlin* und *Gruß an die Zone* ins Leben. Ab 1958 begann er für das Fernsehen zu arbeiten und zeichnete für die Reihen *Die rote Optik* sowie *Jenseits der Zonengrenze* verantwortlich (vgl. Kap. 2.5.4). Von 1960-64 berichtete Koch als Chefkorrespondent von NDR und WDR aus den USA. Nach seiner Rückkehr verfasste er TV-Sendungen für den NDR und arbeitete als Kolumnist für mehrere Tageszeitungen, bevor er 1983 in den Ruhestand ging. Vgl. Virchow 1973, S.66f.; Nachlass Thilo Koch im BA Kblz.

24 Koch 1995, S.102.

Der Film enthält sich jeglichem gesamtdeutschen Pathos und ritualisierter Einheitsrhetorik. Stattdessen wirft *Menschen an der Grenze* einen nüchternen und un-sentimentalen Blick auf die aktuelle Lage. Diese bezeichnet Kochs Kommentar als »Normalisierung des Absurden«, ein Ausdruck, den die Presse in ihrer Berichterstattung aufnahm und der auch in der Begründung zur Verleihung des Jakob-Kaiser-Preises 1969 für die beste Informationssendung angeführt wurde.²⁵ Gleichzeitig sollten mit dem Preis des BMG Kochs »bleibende Bemühungen um Sendungen gesamtdeutschen Inhalts« gewürdigt werden.²⁶ Sein deutschlandpolitisches Glaubensbekenntnis formulierte der Autor im Rückblick folgendermaßen: »Was Karl Jaspers in meinem Interview in der Reihe ›Aus erster Hand‹ gesagt hat – es beschäftigte sogar den Bundestag – ›Freiheit geht vor Einheit‹, das war auch meine Überzeugung. Aber ich folgte Jaspers nicht, wenn er bereit war, die Einheit darüber aus den Augen zu verlieren und eines Tages zu vergessen.«²⁷

Das Bild, das *Menschen an der Grenze* von der DDR vermittelt, baut auf den Zeugnissen der Interviewten auf, die der Kommentar durch Nennung des Namens und Wohnortes authentisiert. Die Stimmen und Eindrücke, die der Autor seiner Reiseroute folgend aneinander reiht, schaffen ein weites Panorama, in dem die Einzelnen nicht direkt als Sprachrohr fungieren. Vielmehr relativieren sich die Aussagen durch das Nebeneinander unterschiedlicher Ansichten. So werden die Interviewten in ihrer Vielstimmigkeit zu diskursiven Stützen des Kochschen Subtextes, der auf die illusionslose Wahrnehmung des Faktischen zielt. Bereits 1965 hatte Thilo Koch in seinem Buch *Wohin des Wegs Deutschland?* verkündet: »Wir müssen mit der Teilung leben«, laut Autor eine Wahrheit, die zu der Zeit kein Politiker auszusprechen wagte.²⁸ Das diesbezügliche Konstruktionsprinzip lässt sich anschaulich an der Repräsentation der Grenze belegen, die visuell nach etablierten Darstellungsstrategien erfolgt, daneben aber das Schreckenssymbol zugleich als Touristenattraktion entwirft.

Kochs Narration bedient sich in *Menschen an der Grenze* so unterschiedlicher Erzähltypen wie Ironie und Tragödie. Diese sind nicht immer klar zu trennen, wie z. B. in jener Sequenz, die in nüchtern-sachlichem Ton folgendermaßen angekündigt wird: »Das Grundstück der Familie Holze in dem Dorf Harpe liegt teils in Niedersachsen, teils in Brandenburg. Infolgedessen wird es heute von der Demarkationslinie durchschnitten. Der Minengürtel läuft dicht hinterm Haus quer über das Grundstück. Frau Holze hatte einmal zwei Bernhardiner.« Im Folgenden berichtet Frau Holze mit einem Bernhardiner im Bild, wie der andere Hund bei Ostwind vom Hof gelaufen

25 »Die deutsche Wirklichkeit«, in: Deutscher Ostdienst 25.4.1969. Deutsches Fernsehen 14/69, S.26f.

26 BA Kblz B 137/13624.

27 Koch 1995, S.98f.

28 Koch 1965, S.9.

war und kurz darauf ein furchtbarer Schlag ertönte, gefolgt von lautem Gewinsel. Illustriert wird die Sequenz im Zwischenschnitt von traurigen Bernhardiner-Augen in Großaufnahme. Ansonsten enthält sich der Film eines Kommentars. Inwieweit der Eindruck von Realsatire intendiert war, ist fraglich. Dass ein solcher entsteht, daran sind sowohl der trockene Voice-over-Kommentar des Autors als auch die Montage nicht unschuldig.

Ein ironisch ungebrochenes Zeugnis für die Grausamkeit der Grenze ist die Erzählung der Rektorin der Mittelpunktschule Neu Büddenstedt. Sie berichtet von einem Schülerbriefwechsel, in dem ein zwölfjähriger Junge seinem österreichischen Freund einen gescheiterten Fluchtversuch schildert. »Es war ein junger Mann, der versucht hatte, wie mein Schüler schrieb, von Deutschland nach Deutschland zu gehen. [...] Eine Mine riss ihm den Unterschenkel ab, und er lag schreiend eine Zeit dort in dem Feld am Stacheldraht. Für dieses Kind unverständlich, dass man einem verletzten Menschen, der schreit, der in Not ist, nicht zu Hilfe kommt.« Auf der Bildebene wird die Lehrerin im Pausenhof mit fröhlich spielenden Kindern sowie beim Malunterricht gezeigt. Neben der Illustration ihres Berichtes erfüllen die Aufnahmen durch die Diskrepanz von Bild- und Tonaussage die Funktion eines Kontrapunktes mit anklagenden Untertönen. Ansonsten enthält sich der Film auch hier einer expliziten Stellungnahme.

Die Schrecken der Grenze sind die eine Seite der Medaille. Der anderen Seite, der Grenze als ökonomisch zugkräftige Touristenattraktion, wendet sich der Autor mit einem kritischen Blick ebenfalls ausführlich zu. Da wird zunächst ein Tierpark mit neuem Café präsentiert, dessen Besitzer berichtet, dass im Jahr bis 50.000 Besucher kommen. Eine Zahl, die, wie er hofft, noch steigen wird, da die Kurverwaltung eine kleine Eisenbahn kaufen und zur Grenze fahren lassen will, »um das noch attraktiver zu machen«. Dass Thilo Koch weder den Namen des Interviewten noch den Ort nennt (Braunlage), zeugt von mangelnder Begeisterung für das Projekt, was ihm der Kritiker der Zeitschrift »Deutscher Ostdienst« prompt zum Vorwurf machte.²⁹

Ähnlich zwiespältig wirkt auch der Bericht von Frau Dieling aus Obersuhl, deren Zufahrtsstraße bereits auf DDR-Gebiet liegt. Sie ist der vielen Besucher am 17. Juni überdrüssig, da zahlreiche die Grenzschilder nicht beachten würden und sie Schwierigkeiten befürchtet. Die Bildebene kommentiert ironisch ihre Erzählung mit Bildern von Touristenkitsch am Kiosk in Großaufnahme. Darunter mutet besonders eine Postkarte zynisch an, auf der ein stilisiertes Wappen mit der Inschrift »Obersuhl Zonengrenze« zu sehen ist, ergänzt durch den Spruch: »Freu Dich Deines Lebens«. Die folgende Sequenz zeigt Touristen in Philippsthal, wo die Grenze durch das Haus einer ehemaligen Druckerei verläuft. Der Kommentar konstatiert: »Die Teilung wurde zur Touristenattraktion. Jährlich kommen etwa eineinhalb Millionen Schaulustige

29 »Die deutsche Wirklichkeit«, in: Deutscher Ostdienst, 25.4.1969.

in organisierten Gruppen zur Grenze, dazu noch ungezählte Einzelne.« Die distanzierte Wortwahl findet ihre Entsprechung in Bildern von Besuchern, die in typischer Touristen-Manier mit umgehängtem Fernglas und Fotoapparat während einer der täglichen Führungen das Geschehen auf der anderen Seite beobachten. Die Ebene unterstreicht den Eindruck des touristischen Konsum- und Attraktionsverhaltens, indem die neugierig-amüsierten Äußerungen der Besucher zu hören sind. Neugier und Voyeurismus stehen in einem befremdlichen Kontrast zu den oben geschilderten Dramen. Diese Diskrepanz lässt der Film als solche stehen, ohne den moralischen Zeigefinger zu heben. Ganz kann auch Koch sich dem Touristenblick nicht entziehen, bzw. er macht sich diesen zu Eigen, wenn mit dem Teleobjektiv die Grenzsoldaten auf der anderen Seite beim Tragen von Hundehütten beobachtet werden und einer der Uniformierten ausrutscht und hinfällt – zur allgemeinen Schadenfreude der Beobachter auf westlicher Seite. Dieser Sinn fürs Detail, das nicht explizit symbolisch aufgeladen und kommentiert wird wie etwa in den Schreiber-Filmen, hebt *Menschen an der Grenze* von anderen ›Zonengrenz-Filmen‹ ab.

Für die Grenze findet Koch die unterschiedlichsten Bezeichnungen, wie z. B. »ein neuer Westwall« oder »neue chinesische Mauer«. Zum Kontrollpunkt Helmstedt/Marienborn konstatiert der Kommentar nüchtern die de facto Anerkennung der DDR mit jedem beantragten Durchreisevisum. Weiter führt er aus: »Nach der in der Bundesrepublik herrschenden Auffassung ist die DDR kein Ausland. Ihr Name wird aber mehr und mehr ohne Anführungszeichen und ohne das einschränkende ›so genannte‹ gebraucht – auch von Mitgliedern der Bundesregierung.« Der Wandel in der Wahrnehmung der DDR prägt den Film in der Hinsicht, dass die Grenze nicht mehr auf die Gleichung ›Stacheldraht = DDR‹ reduziert wird. Die audiovisuelle Rhetorik konstruiert die Zonengrenze ebenfalls als Pars pro toto, allerdings nicht mehr nur als Metonymie für die DDR, sondern umfassender als Sinnbild für die deutsche Teilung.

Menschen an der Grenze zeigt Gewöhnung und Routine beispielsweise am Eisenbahnübergang Walkenried/Ellich, wo Güterzüge abgefertigt werden. Der Kommentar erwähnt den Interzonenhandel, der mit Waren im Wert von drei Milliarden einen beträchtlichen Umfang ausmache, als Beispiel dafür, wie sich alles längst eingespielt habe. Damit ist Thilo Koch einer der wenigen, der diesen »traditionsreichste[n], älteste[n] und stabilste[n] Teil des gesamten innerdeutschen Beziehungsgeflechts« als das erwähnt, was er ist: ein lohnendes Geschäft für beide Seiten.³⁰

Am Filmende konstatieren Beamte des Bundesgrenzschutzes, dass die Grenzsoldaten »drüben« immer jünger werden. Koch greift dies auf und kommentiert: »Eine neue Generation. Es werden auch Wehrdienstpflichtige an der Grenze eingesetzt – drüben und bei uns. Zwei neue Generationen. Sie sprechen deutsch, drüben und bei uns. Es ist ruhig an der Grenze. Im Allgemeinen.« Das Feindliche ist ebenso fremd

30 Haendcke-Hoppe-Arndt 1995, S.1543.

geworden wie das Verbindende trotz gemeinsamer Sprache und Parallelen hüben und drüben. Die Schlussbilder visualisieren beispielhaft die Kernthese der ›Normalisierung des Absurden‹: Katzen, die unter einem Grenzposten spielen und auf Stacheldrahtzäunen sitzende Vögel signalisieren, dass die Natur sich mit der Grenze abgefunden hat – und nicht nur die Natur, wie der Schlusskommentar verdeutlicht: »Die Grenze wurde ein Teil der deutschen Wirklichkeit. Für die Menschen, die an ihr leben, mit ihr leben, ist sie die deutsche Wirklichkeit. Nur für sie?« Signifikant für *Menschen an der Grenze* ist, dass der Film nicht mit einem Appell, sondern mit einer unangenehmen Feststellung und einer daraus resultierenden nicht minder unangenehmen Frage endet, die etablierte Deutschlandbilder und Wahrnehmungsdispositive in Zweifel zieht.

4.2 ›Analyse-Filme‹: Die Darstellung des anderen Systems

In den Sechzigerjahren hatte sich das Fernsehen als Leitmedium durchgesetzt und spielte in der medial ausgetragenen Systemkonkurrenz die zentrale Rolle. Dies betraf nicht nur die Ausstrahlung, sondern auch die Produktion von Filmen deutsch-deutscher Thematik. Seinen gesellschaftspolitischen Auftrag erfüllte das Fernsehen im dokumentarischen Bereich auf beiden Seiten des ›Eisernen Vorhangs‹ in erster Linie mit der Analyse des anderen Systems. Im Folgenden werden typische Beispiele aus der Fernsehproduktion von DFF und ARD behandelt. Im Vergleich der Rundfunkanstalten in Ost und West wird die quantitative Asymmetrie deutlich: Im Bereich des Sendevolumens verfügte die DDR nach wie vor nur über ein Programm gegenüber dreien in der Bundesrepublik. Im Programmbereich setzte die DDR der vierzehntägig ausgestrahlten ARD-Reihe *Diesselts und jenseits der Zonengrenze* (ab 1965 *Ost und West*) als institutionalisierte Form dokumentarfilmischer Auseinandersetzung mit dem anderen System kein Äquivalent entgegen – was zu dem Zeitpunkt auch nicht in ihrer Absicht lag.

Eines der größten Probleme stellte in den Sechzigerjahren auf beiden Seiten der Bildermangel dar. Am Ende des Jahrzehnts konstatierte die *Westdeutsche Allgemeine Zeitung*: »Kein Land ist so weit, so faschistisch, so kommunistisch, so nationalistisch, dass nicht gelegentlich westdeutsche Fernsehteams in ihm filmen dürften. Die DDR dagegen ist für beide westdeutschen Fernsehprogramme unerreichbarer noch, als das hinterste Hinterindien, Ost-Berlin lässt kein Team der ARD oder des ZDF ins Land. Daher ist so wenig dürftig [sic] und zusammengestoppelt, was wir aus dem anderen Teil Deutschlands auf dem Bildschirm zu sehen bekommen.«³¹ Ebenfalls 1969 charakterisierte *Der Spiegel* die Situation: »Was Mekka für einen Ungläubigen, das

31 ›Fernsehenszenen werden geklaut«, in: WAZ, 23.8.1969.

ist die DDR für einen westdeutschen Kameramann: Seit fünf Jahren durfte kein TV-Reporter der Bundesrepublik in der Deutschen Demokratischen Republik filmen.«³² Zuletzt hatte ein Team des WDR 1964 die Möglichkeit gehabt in Leipzig »unzensuriert« zu drehen, was den Fernsehzuschauern unter dem Titel *Leipzig 1964 – Wiedersehen mit einer Stadt in Deutschland* (Olrik Breckhoff/Klaus Liebe, 25.9.64) präsentiert wurde.³³ Die deutsche Teilung und die Verweigerung von Drehgenehmigungen zwang den westdeutschen Dokumentaristen die Außensicht von der »Zonengrenze« oder die Innensicht mit DDR-Quellen auf.

Die wenigen dokumentarfilmischen Aufnahmen aus der DDR in der zweiten Hälfte der Sechzigerjahre resultierten aus der Initiative von Privatpersonen. Solche Drehvorhaben waren immer auch mit einem großen persönlichen Risiko verbunden, da sie von der politischen Wetterlage abhängig waren. So bat zum Beispiel der Dokumentarfilmer Heinrich Kalbfuss auf die Anfrage der VFWD nach dem Preis für die nichtgewerblichen Rechte seines Filmes *Im Herzen Mecklenburgs* (1965, 45 Min.), sein Angebot auch unter dem Aspekt zu betrachten, dass er »gerade in diesem Jahr einige tausend Mark durch kurzfristigen Entzug einer schon erteilten Aufnahme genehmigung eingebüßt« hatte.³⁴ Der VFWD erwarb den Film für 10.000 DM als Ergänzung zum bereits im Programm geführten Streifen *Auf einer LPG in Mecklenburg* (Peter Maar, 1966, 21 Min.), den ein österreichisches Kamerateam im Herbst 1965 mit Zustimmung der DDR-Behörden gedreht hatte. Als Dokument einer Muster-LPG präsentierte der österreichische Film nach Auffassung des VFWD die Entwicklung der ostdeutschen Landwirtschaft durch eine »zu rosige Brille«. ³⁵ Ausländische Produktionsfirmen fiel es einfacher, eine Dreherlaubnis zu erhalten. Deren Filme waren in der Bundesrepublik allerdings nur begrenzt verwertbar, da die Aufnahmen unter Kontrolle der DDR-Behörden entstanden und der ausländische Blickwinkel selten den deutsch-deutschen Gegebenheiten Rechnung trug.

4.2.1 ARD-Reihe *Ost und West*: Neuer Titel, alte Methode, neue Fragen

Ein Symptom für den Wandel in der Wahrnehmung der deutschen Frage war 1965 die Umbenennung von *Diesseits und jenseits der Zonengrenze* in *Ost und West* mit dem Argument, »die Sendereihe auf grundsätzliche Probleme des Weltkommunismus auszudehnen«. ³⁶ Der globale Titel stellte die deutsche Frage nunmehr in den Zusammenhang der weltpolitischen Auseinandersetzung entsprechend der neuen Orientierung in der Ostpolitik. Mit der Einstellung des *Mitteldeutschen Tagebuchs*

32 Der Spiegel, Nr.46/1969, S.234.

33 »Unzensuriertes »Leipzig 1964«, in: Kieler Nachrichten, 25.9.1964.

34 Kalbfuss an VFWD, 30.5.1967, BA Kblz B 137/13286.

35 VFWD ans BMG, 2.6.1967. Ebd.

36 Trapmann 1965, S.9. Vgl. Spittmann 1970, S.1.

im Juni 1965, »hauptsächlich aus Mangel an Bildmaterial«, waren Reihen, die direkt auf die DDR hinwiesen, vollständig aus dem ARD-Programm verschwunden.³⁷

Kurz nach der Umbenennung stand die Existenz von *Ost und West* bereits wieder in Frage und bei den Verantwortlichen herrschte allgemeine Unzufriedenheit. Die von unterschiedlicher Seite geäußerte Kritik an *Ost und West* bestand im Vorwurf, dass die Beiträge nicht aktuell genug seien, die Form der Vergleiche den Eindruck einer »gelenkten, rechthaberischen Antipropaganda« mache und der informative Wert unbefriedigend sei.³⁸ Nachdem die Chefredakteure bereits zugestimmt hatten, die Reihe in einem Magazin aufgehen zu lassen, wurde sie unter anderem auf Grund der Intervention des BMG unter Änderung der Programmplätze »gerettet«.³⁹ *Ost und West* erschien nun 14-tägig im Wechsel dienstags um 21.45 Uhr oder freitags um 20.15 Uhr. Der SFB scherte 1968 aus dem Konzept aus, indem er seinen Anteil in Form des Magazins *Kontraste* (ab 18.1.68) einbrachte, das sich mit dem Untertitel *Ein Ost-West-Magazin* ebenfalls den beiden großen Blöcken zuwandte.⁴⁰

Die Devise der Sendereihe *Ost und West* definierte Jürgen Rühle folgendermaßen: »Keine Polemik gegen den Osten, keine Propaganda für den Westen, keine Schwarzweißmalerei, kein Brüder-und-Schwestern-Pathos für die Zone.«⁴¹ Dementsprechend fielen das Reihen-Logo im Vor- und Abspann von *Diesseits und jenseits der Zonengrenze* mit Stacheldraht und Deutschlandkarte der Grenzen von 1937 ersatzlos weg. Weitergeführt wurde der Analyse-Stil mit DDR-Fernsehbildern und Pressezeugnissen, anhand derer die »Ost-Spezialisten« in den ARD-Sendeanstalten die DDR und andere kommunistische Staaten einer kritischen Betrachtung unterzogen. Neben den Redakteuren Gottfried Kludas, Hans-Ulrich Barth, Jürgen Rühle und Helmut Reinhardt arbeiteten vor allem Autoren wie Thilo Koch, Hertha Kludas, Fritz Schenk, Werner Molsberger, Heiner Kneib, Klaus Wilhelm und Karl-Wilhelm Fricke für die Reihe.

Unstimmigkeiten resultierten aus der unterschiedlichen politischen Orientierung der Redaktionen: »Im SFB stramm antikommunistisch und der damaligen, zaghaft beginnenden deutsch-deutschen Annäherung konträr, im WDR so »halb und halb«, im NDR eindeutig pro – wenn Barth nicht versuchte gegenzusteuern«, was ihm auch auf Grund seines angeschlagenen Gesundheitszustandes selten gelang. »Reinhardt konnte das Auseinanderdriften der beteiligten Redaktionen und die Einflüsse der oft

37 Referat II9 (BMG) an Regierungsrat Lehmann, 7.5.1969, BA Kblz B 137/13654.

38 Fritz Schenk ans BMG, 15.1.1966, BA Kblz B 137/13654.

39 Referat II9 an Lehmann, 7.5.1969, BA Kblz B 137/13654. Worin die Intervention bestand, geht aus den Akten nicht hervor.

40 Vgl. Spittmann 1970, S.2; Bleicher 1993, S.140. 1981 und 1990 wurde *Kontraste* mit dem Jakob-Kaiser-Preis ausgezeichnet.

41 Moschner 1969.

partei-gesteuerten Chefredakteure nur hilflos kommentieren, es war schnell klar, dass die Ost-West-Redaktion als Gemeinschaftsunternehmen ohne Zukunft war.«⁴²

In den folgenden Beispielen aus dem Jahr 1969 spiegelt sich die Entwicklung wider, welche die Reihe vom Instrument des Kalten Krieges bis hin zur Feststellung, mit der Teilung noch längere Zeit leben zu müssen, genommen hat. Etappen auf dem Weg dorthin werden im anschließenden Abschnitt »Alltag und Realität« angesprochen.

Wie wird die DDR regiert? (1969): Analyse des Staatsaufbaus

Ein typisches Beispiel für den pädagogischen Zug der *Ost und West*-Reihe ist der NDR-Beitrag von Werner Molsberger *Wie wird die DDR regiert? Eine Darstellung des Staats- und Verwaltungsaufbaus* (17.7.69). Um die Organisationsform der DDR zu erklären, greift der Autor auf die typische Palette an Darstellungsmöglichkeiten der Reihe zurück: DDR-Fernsehbilder, die Befragung eines ehemaligen DDR-Verwaltungsbeamten, Schautafeln im Trickbild und der Vergleich mit äquivalenten Institutionen in der Bundesrepublik.

Eingeleitet wird der Film durch einen Ausschnitt aus dem DDR-Fernsehfilm *Die Grenze* (1966) mit Schnitzlers Erklärungen der DDR-Staatsorgane. Das durch die Einblendung »Original Ostfernsehen« als solches kenntlich gemachte Zitat endet mit der ersten Landkarten-Einstellung, bevor Schnitzlers Polemik gegen die Bundesrepublik einsetzt. Danach wird die Sequenz mit einer für die westdeutsche Sendung erstellten ähnlichen Karte, die die DDR-Bezirke zeigt, kommentarlos fortgeführt. Während hier die DDR-Fernsehbilder rein illustrativen Zwecken dienen, erfahren die Aussagen anderer Filmzitate kritische Anmerkungen oder Korrekturen. Im Großen und Ganzen aber dienen die Ostaufzeichnungen weniger der Analyse von DDR-Propaganda denn als Stichwortgeber und Dokument der Selbstdarstellung. Daneben verdeutlichen zahlreiche Schautafeln das komplexe Organisationssystem der DDR als Stützen einer faktologischen Darstellung. Neben dem Voice-over-Kommentar gibt ein ehemaliger DDR-Verwaltungsbeamter, Herr Kunert, im Interview zusätzliche Erklärungen. Als vormaliger Abteilungsleiter im Ministerium für Volksbildung verfügt er über Insider-Wissen und kann als Experte und Betroffener das System von innen heraus erklären. Der Film zeigt ihn in Interviewsituation mit dem Autor, dessen Fragen er präzise, nüchtern und emotionslos beantwortet. Die individuelle Ebene bleibt ausgeblendet, obwohl die Biografie des ehemaligen Funktionsträgers von Interesse scheint, da er in der DDR inhaftiert war, wie der Zuschauer eher beiläufig aus der Vorstellung durch den Journalisten erfährt.

Hinter dem im Film generell herrschenden sachlich-leidenschaftslosen Ton, eine auf Objektivität zielende Strategie, steckt deutliche Kritik am DDR-System. Wenn

42 Wilhelm an Verfasser, 10.1.2001.

z. B. der ehemalige Verwaltungsbeamte den Slogan »Arbeite mit, plane mit, regiere mit« Wort für Wort analysiert und jede Parole auf SED-Interessen zurückführt. Molsbergers Kommentar enthält sich offener Polemik, seine distanzierte Haltung kommt jedoch in der Wortwahl zum Ausdruck, so wird etwa die Volkskammer als »weisungsgebundene und kontrollierte Abstimmungsmaschine der SED« bezeichnet. In diesem Kontext legt eine Schautafel, auf der die Volkskammer durch stilisierte Männchen dargestellt wird, sogar eine humorige Note an den Tag: Nach der Erklärung des immer einmütigen Abstimmungsverfahrens folgt eine weitere Schautafel mit den ›Volkskammer-Männchen‹, auf der diese alle ihren Arm heben, sodass ein Taschenkino-Effekt entsteht.

Ein pädagogisch wie inszenatorisch geschicktes Verfahren der Darstellung verwendet der Autor mit der hypothetischen Verlegung eines westdeutschen Ortes in die DDR, um die systembedingten Unterschiede hervorzuheben. Als Beispiel dient die unmittelbar an der Zonengrenze liegende bayerische Kreisstadt Königshofen, die als Planspiel in den DDR-Bezirk Suhl versetzt wird. Ausgehend vom bundesdeutschen Verwaltungssystem werden Parallelen gezogen und die Unterschiede deutlich: »Ein Landrat wäre nicht mehr Landrat, sondern Vorsitzender des Rates des Kreises Königshofen.« Die Erklärungen illustrieren Aufnahmen aus dem westdeutschen Städtchen mit den Aktivitäten des Landrates. Damit löst der Film die generelle Schwierigkeit der Bildfindung zu einem nicht gerade sinnlichen Thema ebenso wie das im Teilungs-Dispositiv gründende spezifische Problem des Mangels an Bildern aus der DDR. Im narrativen Ansatz gründet die vertrauensereckende Vermittlung von dokumentarischen ›Stellvertreter-Aufnahmen‹ aus der Bundesrepublik für Äquivalentes in der DDR, mit dem Vorteil, qualitativen Standards zu genügen.

Am Filmende vergleicht der Autor die in Freizeitarbeit geschaffenen Gemeinschaftsanlagen in der DDR mit den für bezahlte Arbeit entstandenen Objekten in der Bundesrepublik. Sein Fazit im Schlusskommentar lautet: »Manches ist anders drüben. Vieles ist kompliziert, aber nicht alles ist schlechter. Uns bleibt es zur Kenntnis zu nehmen und die Menschen drüben verstehen zu lernen. Das ist für die Einheit der deutschen Nation wichtiger, als immer nur auf die Mauer und Stacheldraht zu schauen und nicht auf das, was dahinter vorgeht.« Dieses an sich versöhnliche Ende ist auf der Bildebene von einer Kamerafahrt entlang einem Stacheldrahtzaun an der Grenze begleitet. Weitere Einstellungen zeigen halb umgekippte Grenzpfähle, Schranken und Schilder mit der Aufschrift »Achtung Lebensgefahr – Wirkungsbereich sowjetzoner Minen«, die in der Ästhetik früher ›Zonengrenz-Filme‹ deren visuell kodierten DDR-feindlichen Diskurs transportieren. Als hätte der Autor Angst vor einer zu positiven Wertung bekommen, minieren ›hässliche Bilder‹ den um Verständigung bemühten Aufruf. Der Kontrast zwischen Bild und Wort lässt sich als Differenzierung des Autors zwischen System und Menschen interpretieren. Diese signalisiert, dass das Verstehen von Ersterem für Letztere, nicht aber aus Sympathie für den So-

zialismus geschieht. Im Bild-Ton-Widerspruch, der in ähnlicher Form auch in anderen westdeutschen Dokumentarfilmen zu finden ist, artikuliert sich die ambivalente Haltung gegenüber einer DDR, in deren medialer Konstruktion sich Vorbehalte der Vergangenheit mit Zweifeln über die Gegenwart und Hoffnungen für die Zukunft mischen.

Die SED und der Wahlkampf (1969): TV als Nabelschnur zur Demokratie

Elf Tage vor der Bundestagswahl 1969 strahlte die ARD die Sendung *Deutschland vor der Wahl – Die SED und der Wahlkampf* (17.9.69) in der Reihe *Ost und West* aus. Der Kommentar erfolgte durch den zuständigen NDR-Redakteur Hans-Ulrich Barth und Klaus Ellrodt⁴³, die in Studiosituation Fernseh-Aufzeichnungen aus beiden Teilen Deutschlands als Beleg für ihre Analysen heranziehen.

Eingeleitet wird die Sendung durch Beiträge des DDR-Fernsehens über eine Demonstration gegen Neo-Nazis und einen Ausschnitt aus *Die Grenze*, in dem Schnitzler das westdeutsche Wahlsystem erläutert: Laut DFF-Chefkommentator wählt die alte Frau in Bayern CSU, weil der Pfarrer es ihr gesagt hat, aber damit wähle sie nicht »Friede auf Erden« und »Gott ein Wohlgefallen«, sondern den kriegslüsteren Strauß. Und der junge Arbeiter, der mitbestimmen will und SPD wählt, gibt seine Stimme Wehner, der mit Strauß zusammen arbeitet, sodass das Parlament nicht dem Volke, sondern den Monopolen diene. Zu Bildern von westdeutschen Wahlplakaten erklärt darauf der Kommentator-Sprecher von *Deutschland vor der Wahl*: »So naiv polemisiert die SED gegen die Bundestagswahl. Aber was sie lächerlich macht, nimmt sie in Wahrheit sehr ernst.« Die NDR-Gegenpolemik verdeutlicht, wie instrumentalisierbar das aus dem Zusammenhang gerissene Zitat ist, das auch im Westen den diskursiven Bedürfnissen angepasst wurde. Der 1966 produzierte Film *Die Grenze* konnte schwerlich gegen die Bundestagswahl drei Jahre später gerichtet sein. Der naive Tonfall liegt in der verschwiegenen Tatsache begründet, dass der Film sich an Kinder wandte – was den Inhalt mit dem sozialfaschismustheoretischen Rekurs Weimarer Prägung nicht entschuldigt.

In der Eingangssequenz bleibt der Untertitel »Original-Ost-Fernsehen« über die ganze Dauer der Filmzitate stehen, was ungewöhnlich ist, da der Hinweis auf die Herkunft des Materials in den Sendungen der Reihe *Ost und West* meistens nur kurz eingblendet wurde. So entsteht der Effekt einer Stigmatisierung durch fortwährende Betonung der Quelle und eine überdeutliche Distanzierung, die jeden Irrtum auszuschließen trachtet. Im Folgenden zeichnen die Autoren die Geschichte der SED-Wahlempfehlungen nach. In der Gegenwart angekommen, werden die beiden Autoren in Studiosituation gezeigt: Barth erklärt, dass »die Einflussnahmen der SED dies Mal so differenziert und die Hintergründe so kompliziert [sind], dass man durchaus

43 Zur Darstellung der DDR durch Ellrodt vgl. unter Vorbehalt: Knabe 2001, S.56f.

zu verschiedenartigen und vielleicht sogar gegensätzlichen Schlüssen und Analysen kommen kann«.

Der dramaturgische Aufbau des Hauptteils der Sendung besteht darin, die Argumentation der beiden DDR-Spezialisten in direkter Konfrontation gegenüber zu stellen. Dabei wird ein Spannungsbogen geschaffen, der mit leichten Differenzen beginnt und in konträren Auffassungen mündet: In der Beurteilung der extremen Parteien würden die beiden nur andere Akzente setzen. Was das Verhältnis zwischen Ost-Berlin und Moskau betrifft meldet Barth Widerspruch an, da er keine grundlegenden Differenzen wie sein Kollege ausmacht, sondern ein Spiel mit verteilten Rollen sieht. Dissens herrscht in der Beurteilung des westdeutschen Wahlkampfes durch die DDR-Bevölkerung. Barth geht davon aus, dass die Ostdeutschen fasziniert von etwas sind, das es bei ihnen nicht gibt. Auf die Frage, ob Ellrodt ihm zustimme, antwortet dieser mit einem klaren »Nein«. Seiner Meinung nach fühlen sich die Ostdeutschen von harten Auseinandersetzungen im Wahlkampf, verbunden mit persönlichen Angriffen, abgestoßen und sind allgemein dem politischen Leben der Bundesrepublik längst entfremdet. Die filmische Inszenierung korreliert mit dem gesellschaftspolitischen Konzept der Autoren im Allgemeinen und dem Thema der Sendung im Besonderen: Freier Wettstreit der Analysen bzw. Ideen im demokratischen Austausch, bei dem es dem Zuschauer bzw. Wähler überlassen bleibt, sich seine Meinung zu bilden.

Dabei bleibt die inszenierte Auseinandersetzung affirmativ im systemkonformen Rahmen. Nicht nur die SED, auch die Autoren der Sendung mischen sich in den Wahlkampf ein: Am Filmende weist der Sprecher darauf hin, dass der Wähler in elf Tagen den Extremisten eine deutliche Absage erteilen kann. Die Bildebene zeigt Straßenszenen mit Wahlplakaten der NPD und der ADF (Aktion Demokratischer Fortschritt), Letztere erfreue sich laut *Deutschland vor der Wahl* der »Propagandaunterstützung durch die SED«, wodurch die Extremisten im eigenen Lager zur Abgrenzung noch einmal visuell gekennzeichnet werden. Die Absage der Wähler beschreibt der Kommentar zudem als Hoffnung auch für jene, »die bei dieser Wahl nur über einen Fernseher hinweg zusehen können« – journalistischer Fernsehdokumentarismus als Nabelschnur zur Demokratie für die DDR-Bevölkerung! Das Bekenntnis zum eigenen System und die Verteidigung des Selbstbildes gehen einher mit der würdigenden Betonung des Mediums und – implizit – der eigenen Rolle.

»20 Jahre DDR« (1969): Machtlosigkeit einer Generation

Die Folge *Ein Teil Deutschlands – Beiträge zum Thema »20 Jahre DDR«* (8.10.69) ist in der Hinsicht repräsentativ für den Geist von *Ost und West*, dass mit den Autoren Hans-Ullrich Barth und Helmut Reinhardt der leitende NDR-Redakteur und der Gesamtverantwortliche der Reihe mit der Jubiläumsbilanz des anderen deutschen Staates zugleich auch ein Resümee ihrer Arbeit vorlegen und eigene Standpunkte bestim-

men. Der Film ist nach dem typischen Konstruktionsschema aufgebaut: Aufzeichnungen des DDR-Fernsehens präsentieren im Originalton das offizielle Selbstbild oder dienen zur Illustration des darüber gesprochenen westdeutschen Kommentars, in Interviews erläutern Zeitzeugen und/oder Experten in der Bundesrepublik einzelne Aspekte und als ›narrative Klammer‹ führt der Autor Barth im Studio durch die Sendung. Der Voice-over-Kommentar ist, ebenso wie Barth in der direkten Zuschauersprache, um eine nüchterne, sachliche Darstellung bemüht. Dabei konnten die Verantwortlichen sich nicht immer ironisch-abschätzige Bemerkungen verkneifen, wenn beispielsweise die Bilder der Jubiläumsfeier aus Ost-Berlin mit: »Die Revolution ließ ihre Kinder tanzen« kommentiert werden. Von den Feierlichkeiten zeigt die Eingangssequenz hauptsächlich Fackelzüge und präsentiert so die Gegenwart mit Bildern, die an die stalinistische respektive nazistische Vergangenheit erinnern. (Vgl. dazu im Gegensatz *Impressionen von einer Jubelfeier*, Kap. 5.3.1.) Anschließend konstatiert *Ein Teil Deutschlands* die wirtschaftlichen und diplomatischen Erfolge der DDR und erinnert an Illusionen auf beiden (!) Seiten. Daneben insistiert der Film auf den Zahlen der Geflohenen sowie der bei Fluchtversuchen Verletzten und Getöteten, die im Schriftbild zu sehen sind und vom Kommentar vorgelesen werden. Dazu wird als ›Nach-Vorne-Verteidigung‹ gegen mögliche Vorwürfe betont, dass dies nichts mit Kaltem Krieg zu tun habe, sondern man es den Opfern schuldig sei.

»20 Jahre DDR« enthält drei ausführliche Stellungnahmen von ›Experten‹, die jeder eine Zeitebene repräsentieren: Enttäuschte Hoffnungen der Vergangenheit erläutert der Remigrant Professor Alfred Kantorowicz. Für die Gegenwart steht eine Differenzierung der ostdeutschen Bevölkerung in verschiedene Gruppen durch den SFB-Journalisten Peter Schulze, der zufolge die überwiegende Mehrheit die wirtschaftlichen Grundsätze des sozialistischen Systems billigte. Ludwig Auerbach schließlich, den der Kommentar als »Wissenschaftler ohne politische Ziele« einführt, erstellt eine vorsichtige Prognose mit dem Tenor, dass »noch manche Überraschungen« zu erwarten sind. Die Vergangenheit stalinistisch, die Gegenwart sozialistisch und die Zukunft ungewiss – die DDR-Konstruktion ist nicht mehr eindeutig, sondern setzt sich heteroklit aus z. T. widersprüchlichen Elementen zusammen. Barths Feststellung, dass die Deutschen sich noch eine Weile mit der Teilung abfinden müssen, geht einher mit der Forderung an beide Seiten, Konzessionen zu machen. Von der Bundesrepublik verlangt er, nicht starr auf Rechtsstandpunkten zu beharren. Gleichzeitig warnt er davor, die DDR durch die »schönfärberische Brille« zu sehen und gibt dieser die Schuld dafür, dass es in Deutschland keinen eigentlichen Wettbewerb der Systeme gab. Dieses Wechselspiel und eine Rhetorik des ›zwei Schritte vor, ein Schritt zurück‹ prägt die Darstellung. Besonders deutlich wird dies im Kommentar zur Sequenz, welche die junge DDR-Generation als Hoffnungsträger definiert bei gleichzeitiger Abgrenzung von dieser: »Es sind junge Sozialisten, sie verdienen unsere Sympathie und Anerkennung für ihre Tüchtigkeit, und dass sie un-

ter anderen Bedingungen aufwachsen, ist nicht ihre Schuld und vielleicht nicht mal ein Fehler.« Im Folgenden wird die These mit Ausschnitten des DDR-Fernsehens illustriert, die dynamische junge Menschen zeigen, wie der FdJ-Funktionär sie sich wünscht. Zunächst überrascht es, dass die westdeutschen Autoren das DDR-Selbstbild bzw. SED-Wunschbild von der Jugend ungefiltert übernehmen. Sie hätten in der eigenen Fernsehreihe Sendungen gefunden, die eine weniger konforme junge Generation zeigen und diese gleichsam als westdeutsche Hoffnungsträger beschreiben. (Vgl. die Filme von Hertha Kludas im folgenden Abschnitt.) Anschließend aber wird deutlich, dass es sich nicht um Nachlässigkeit, sondern um eine bewusste Auswahl des Bildmaterials mit dem Ziel aktueller Abgrenzung handelt. Die Generation der 20-jährigen Ostdeutschen steht nur für ein besseres Verhältnis zwischen Bundesrepublik und DDR, Hoffnungen auf eine ›normale Zukunft‹ präsentieren die Autoren mit Bildern von Grundschulern. Dieser aus gesamtdeutscher Sicht ernüchternde Zeithorizont bedingt einen resignativen Ton am Filmende: Die Einstellung eines Schildes mit der Aufschrift: »Auch drüben ist Deutschland« wird kommentiert mit: »Am 20. Jahrestag staatlich zementierter Teilung ist dieser Satz ein Symbol menschlicher und nationaler Ohnmacht.« Zu düsteren Bildern von Berlin bei Nacht antwortet der Sprecher auf die erneute Frage nach Hoffnung nebulös mit einem Thomas Mann-Zitat aus dem Jahr 1945: »Nie war die deutsche Würde eine bloße Sache der Macht. Deutsch war es einmal und mag es wieder werden, der Macht Achtung und Bewunderung abzugewinnen durch den menschlichen Beitrag, den freien Geist.« In diesem Gemisch aus national-kulturellen Verweisen und unbestimmter Freiheitsrhetorik manifestiert sich eine Geschichtskonzeption, die in der Gegenwart keine Anhaltspunkte findet. Die Zukunft gehört anderen, *Ein Teil Deutschlands* räumt sie den jungen DDR-Bürgern ein. Erst die übernächste Generation als in der deutschen Frage Wirkungsmächtige zu definieren, kommt einer Selbstentmachtung der eigenen Generation als historisches Subjekt gleich. Vielleicht war auch dies ein Grund, warum die Reihe in der sozial-liberalen Ära an Einfluss verlor und Anfang 1972 eingestellt wurde.

Die neue Regierung griff nicht auf die Erfahrungen der Ost-West-Redakteure zurück. Diese begleiteten Willy Brandt weder bei seiner Begegnung mit Willi Stoph in Erfurt und Kassel noch bei den Reisen nach Moskau und Warschau. Dafür waren nunmehr die Kollegen vom ›Aktuellen‹ zuständig. Die Intendanten der beteiligten Sender beschlossen am 30. Oktober 1970 die gemeinsame Redaktion zum Ende des Jahres 1971 aufzulösen. Als Argument wurde genannt, dass andere Sendungen sich des Gegenstandes angenommen hatten und die Reihe mit ihrem festen Programmschema dem an die erste Stelle der Aktualität gerückten Thema nicht mehr gerecht werden könnte.⁴⁴ Einzig die Redaktion im WDR blieb bestehen, deren Leiter Jürgen Rühle sich allerdings gekränkt zurückzog. Bissig kommentierte *Der Spiegel* das

Ende der von ihm kritisch beäugten »CDU-genehmen Ost-West-Reihe«: »Sie war den Kalten Kriegern teuer«. Gleichzeitig attestierte das Hamburger Magazin Rühle aber, auch den Konservativen nicht genehme Filme ins Programm gehoben zu haben.⁴⁵ Der Titel der letzten Sendung am 5. Januar 1972 stellte programmatisch die Frage: *Deutschland – was ist das eigentlich?* (Hans-Ullrich Barth), worauf im Fernsehjournalismus fortan andere die Antwort suchten.

4.2.2 DFF: Abgrenzung durch ›Aufklärung‹ über den Westen

Mitte der Sechzigerjahre fand vor dem Hintergrund der deutschlandpolitischen Kursänderung eine Verschiebung des Leitgedankens für den DFF statt. Inhaltlich hatte dieser bisher in der Herausbildung des Sozialismus und im gesamtdeutschen Auftrag bestanden. »Mit der Propagierung der eigenen Nationalität und der eigenen Kultur wurde auch die Ausrichtung der Programmarbeit auf eine Abwehr bundesdeutscher Positionen und Kritik der westdeutschen Verhältnisse reduziert und die ideologische Arbeit auf die prosozialistische Bewusstseinsbildung konzentriert. Ab Mitte der Sechzigerjahre suchte der DFF nicht mehr vorrangig ein bundesdeutsches Publikum zu erreichen, sondern verstand sich als Medium für die Bevölkerung der DDR. Strukturell hatte das jedoch zunächst kaum Konsequenzen für das Programm.«⁴⁶ Damit war die experimentelle Phase, auch was die Darstellung der Bundesrepublik betraf, weitgehend beendet. Walter Heynowski entwickelte zusammen mit Gerhard Scheumann ab 1965 eine eigene fernsehpublizistische Schule (allerdings unter dem Dach der DEFA), der am Ende des Kapitels ein eigener Abschnitt gewidmet ist.

Das 11. Plenum des ZK der SED, das 1965 einen ganzen Jahrgang der DEFA-Spielfilmproduktion unter Anklage stellte und viele Filme ins Regal verbannte, ließ das Dokumentarfilm-Studio ebenso wie das Fernsehen relativ ungeschoren.⁴⁷ Die ostdeutschen Dokumentaristen folgten – mit der erwähnten Ausnahme Heynowski und Scheumann – bewährten Mustern und bedienten die etablierten Feindbilder. Die Filme der Fernsehpublizistik näherten sich in Aufbau und Methodik westdeutschen ›Analyse-Filmen‹ im Stil der Reihe *Diesseits und Jenseits der Zonengrenze* an. Das anklagende Pathos trat vermehrt hinter einer eher nüchternen Analyse zurück, was im Kommentar formal seinen Ausdruck in einem zumeist relativ zurückhaltenden, sich sachlich gebenden Sprecher fand. Hasstiraden über den Westen wie in vielen DEFA-Dokumentarfilmen der Fünfzigerjahre wurden selten, obwohl Pathos und Polemik nach wie vor feste Größen darstellten.

44 Vgl. BA Kblz B 137/13654; »Ein unverständlicher Schritt«, in: FR 8.2.1971.

45 »Lust verloren«, in: Der Spiegel Nr.7/1971, S.148f.

46 Hickethier 1998, S.297.

47 Vgl. Agde 2000.

Inhaltlich schlug sich der Analyse-Ansatz in der Ausbreitung von Faktenmaterial mit Daten, Zahlen, Produktionsziffern, etc. nieder, dessen Darbietung journalistische Recherche signalisierte. Diese Herangehensweise bot sich im historischen Kontext auch in der Hinsicht an, dass mit der Verlangsamung des wirtschaftlichen Wachstums in der Bundesrepublik in der ersten Hälfte des Jahrzehnts und der sich 1965 abzeichnenden ersten Wirtschaftskrise der Nachkriegszeit am Erfolgsmodell des ›Wirtschaftswunderlandes‹ Zweifel aufkamen. Steigende Arbeitslosenzahlen, Konkurse und Zerschließungen lieferten die Fakten, mit denen sich der Niedergang des Kapitalismus statistisch untermauern ließ. Der »Perspektivplan 1967-1970« des DEFA-Dokumentarfilmstudios fasste die Aufgabe folgendermaßen zusammen: »Zu den Filmen der nationalen Thematik gehören auch jene, die die wachsende Fäulnis des westdeutschen Imperialismus und seiner Verbündeten, die Gewissheit seines Untergangs, aber auch die Gefahr seiner wachsenden Aggressivität enthüllen. Dazu ist eine gründliche Auseinandersetzung mit den demagogischen Theorien von der ›formierten Gesellschaft‹ u. Ä.. erforderlich.«⁴⁸

Chloro-formierte Gesellschaft (1965) und Weltbild der Formierten (1967)

Ein anschauliches Beispiel für die analysierende Fernsehpublizistik der DDR ist der Film *Die chloro-formierte Gesellschaft* (8.9.65, 40 Min.) von Bernhard Thieme. Der Titel ist eine Anspielung auf Ludwig Erhards sozialpolitischen Entwurf, der das Ende der Klassengesellschaft mit dem Übergang von der Leistungsgesellschaft in eine so genannte ›formierte Gesellschaft‹ ohne Partikularinteressen vorsah. *Die chloro-formierte Gesellschaft* stellt Erhards Konzept in die Tradition der nazistischen Volksgemeinschaft, womit der Film die Kontinuitätslinie zum ›Dritten Reich‹ zieht. Die historische Parallelisierung erfolgt nach dem Muster: 20 Jahre nach 1918 – 20 Jahre nach 1945 mit heftiger Anklage der Kriegsschuld von ›Monopolen und Konzernherren‹, die in der Bundesrepublik wieder an die Macht gelangt sind. Exemplarisch für die Situation in Westdeutschland wählt der Film die Stadt Düsseldorf aus. Gleich zu Anfang werden wie schon in *Schaut auf diese Stadt* (1962) Straßennamen als sozialpolitische Programmatik präsentiert mit »der Kö«, der Königsallee als Kronzeugin rückwärts gewandten Staatsverständnisses.

Als persuasive Hauptstrategie setzt der Film ausgiebig Datenmaterial ein, das zumeist mit Trickbildern präsentiert wird. Detailgenauigkeit signalisiert journalistische Recherche und Sachkenntnis, etwa wenn von den »Oberen Zehntausend« die Rede ist und der Kommentar präzisiert: »Vielmehr 11.663 Millionäre, so viel zählten die westdeutschen Steuerstatistiken 1963. Alle zusammen besaßen sie 37,4 Milliarden, jeder im Schnitt eine runde drei viertel Million«. Ähnlich den westdeutschen ›Analyse-Filmen‹ werden auch in *Die chloro-formierte Gesellschaft* Aufzeichnun-

48 Stand: Juni 1966, BA DR 1 MfK-HV Film: 4258.

gen des bundesdeutschen Fernsehens durch den eingeblendeten Schriftzug »Originalton West« authentisiert und gleichzeitig der Anspruch journalistischer Sorgfalt wie inhaltlicher Distanzierung bedient.

Die Bilder aus der Bundesrepublik entstammen westdeutschen Medienprodukten (TV- und Wochenschau-Beiträgen, Zeitschriften) oder bestehen aus Fotos von Düsseldorfer Passanten und Straßeninterviews mit diesen. In den Interviews werden ausschließlich Arbeiter zu ihrer Situation befragt, die der Film als repräsentativ für westdeutsche Arbeiter generell entwirft. Diese versichern im lippensynchronen Originalton, dass es ihnen ihre wirtschaftliche Lage nicht erlaube, Geld anzusparen oder auch dass sie sich zwar für die Bilanzen der Unternehmen interessierten, diese aber undurchschaubar seien. Neben diesen systemkritischen Aussagen zu ökonomischer Situation und demokratischen Partizipationsmöglichkeiten von Arbeitern transportieren die Passantenbefragungen auch sinnlich wahrnehmbar ein negatives Bild des Alltags mit grauen und eintönigen Aufnahmen. Die Kameraführung unterstützt dies mit der Kadrierung der Interviewten in Halb- bis Großaufnahme, wodurch die visuelle Ebene wenig räumliche Tiefe zeigt. Das »flache«, zweidimensionale Bild der Bundesrepublik wird durch das Abfilmen von Fotos verstärkt, deren still stehende Bilder über weite Strecken den Kommentar illustrieren und eine Gesellschaft im Stillstand zeigen.

Dem grauen, eintönigen und beengten Alltag der Arbeiter wird das dekadente Leben derjenigen gegenübergestellt, die von Aktiendividenden profitieren. Stellvertretend für das Amusement der High Society stehen Bilder von Wasserski, Jachten und in der Diktion des Kommentars »Luxusweibchen«. Der Film insistiert auf den Widersprüchen der bundesdeutschen Gesellschaft und zeigt die Diskrepanz zwischen Realität und Erhardschen Modell, allerdings ohne die pamphletistische Kraft von *Brüder und Schwestern* (1963) zu entwickeln. Es dominiert ein moralisierender Grundton mit häufig funktionslos auseinander klaffender Bild-Ton-Schere oder metaphorischen Verschränkungen, wenn zu Bildern von sich waschenden Bergarbeitern der Kommentar fragt: »Könnten sie nicht auch Lust bekommen, die Herrschaftsverhältnisse von solchem Schmutz zu reinigen?« In der Konstruktion der Westdeutschen vollzieht der Film die Abkehr von der Vereinnahmung aller Deutschen und einer gesamtdeutschen Rhetorik, wie sie noch *Brüder und Schwestern* (1963) trägt. Heynowski hatte sich noch an alle Deutschen gewandt, wenn er Zuschauer einer Demonstration mit dem Kommentar bedachte: »Und auch das sind sie [unsere westdeutschen Brüder und Schwestern, M.S.], wenn sie auch noch abseits stehen und wenn sie auch noch von sich sagen: »Wir sind unpolitisch.« *Die chloro-formierte Gesellschaft* hingegen schließt mit den Worten: »Düsseldorfer urteilen über ihre Gesellschaft. Kritisch die einen. Wortlos manch anderer. Nicht jeder will schon nachdenken. [...] Viele lassen sich auch täuschen von Äußerlichkeiten, Wohlstandsreklame und politischer Demagogie«, womit sich die Autoren förmlich von den verführ-

ten ›Vielen‹ distanzieren. Die Bestandsaufnahme ist nüchtern und illusionslos. Verinnahmt der Film noch die westdeutschen Arbeiter als Klasse und Opfer des Kapitalismus, erhebt er auf die Westdeutschen in Toto keinen Anspruch mehr.

Ebenfalls auf die Formel von der ›formierten Gesellschaft‹ spielt der Titel des Films *Das Weltbild der Formierten* (Horst Schubert, 21.7.67, 52 Min.) an. Dem Film geht es aber weniger um Erhards Konzept als um die Frage, inwieweit die Bundesbürger informiert bzw. desinformiert sind. Vor dem Hintergrund von Vietnam-Krieg und Wahlerfolgen neonazistischer Parteien fragt der Kommentarsprecher skeptisch: »Wie erklärt sich die Gleichgültigkeit des westdeutschen Durchschnittsbürgers?« Standen die westdeutschen Dokumentaristen vor der Frage, wie im Extremfall Deutsche auf Deutsche schießen konnten, so stand die DDR dem Phänomen gegenüber, wie trotz Krise bei gesetzmäßigem Geschichtsverlauf die überwältigende Mehrheit der Bundesbürger hinter dem kapitalistischen System stand. Die Antwort lautete von beiden Seiten: Propaganda bzw. Verblendungszusammenhang. Die Verantwortlichen in Westdeutschland präsentiert *Das Weltbild der Formierten* in Form von SPD- und CDU-Wahlplakaten, Kinowerbung für US-Filme und Malboro-, Bundeswehr- sowie Dessous-Anzeigen, kommentiert mit: »Der Feind steht im eigenen Land«.

Der Film geht der Frage nach, warum der Bundesbürger – »Herr B.« genannt – trotz des großen Medienangebotes so desorientiert sei, dass er nichts gegen den Feind im eigenen Land unternehme. Den Grund sehen die Autoren im Fehlen der entscheidenden Hintergrundinformationen, was der Film mit der Analyse verschiedener Medienprodukte zu belegen versucht: von amerikanischer Wochenschau-Propaganda im Vietnam-Krieg über den Aufbau der *Bild*-Zeitung (»drei Viertel suggestive Bildelemente«) bis hin zur großdeutsch ausgerichteten Wetterkarte. Des Weiteren werden die Ergebnisse eines westdeutschen Meinungsforschungsinstitutes zitiert, die das Unwissen der Bundesbürger im Allgemeinen (50% wissen nicht, was das Grundgesetz ist) und über die DDR im Besonderen (74% wissen nicht, dass es in der DDR keine Lebensmittelkarten mehr gibt) belegt. Mangels Aufklärung finde der Revanchismus Zugang zum Unterbewusstsein von »Herrn B.«, der für den Krieg manipulierbar werde und dem Sprecherkommentar zufolge die »DDR-Menschen« als Feinde betrachte. So entwirft *Das Weltbild der Formierten* seinerseits den durchschnittlichen Bundesbürger als potenziellen Feind, was auch filmisch prägnant umgesetzt wird: Am Filmende folgt einem als westdeutschen Durchschnitts-Zeitungsleser in Szene gesetzten »Herrn B.« die Handkamera und zeigt, wie dieser sich rücksichtslos rempelnd seinen Weg durch die Menge bahnt. Dazu verkündet der Kommentar mit verhaltenem Pathos: »Da geht Herr B., noch geht er. Doch den Schritt ein wenig fester und schon marschiert er, den Kompass vor Augen in die Richtung, die die Monopole ihm weisen.« Am Ende der Sequenz stehen Straßenschilder, die den

Weg nach Tilsit, Breslau und Stettin als Marschroute gen Osten weisen. Der Klassengegensatz, der *Die chloro-formierte Gesellschaft* strukturiert, tritt zurück hinter Informierte und Formierte, wobei erstere in *Das Weltbild der Formierten* nicht vorkommen. Das politische Konzept der Abgrenzung ist konsequent umgesetzt, die Bundesbürger sind wie in Schnitzlers *Die Grenze* (1966) zum potenziellen Feind mutiert.

Kontinuität in der Fernseh-/Feindbild-Produktion

Die ab 1965 entstandenen Fernsehdokumentationen der DDR über die Bundesrepublik bauen auf einem ähnlichen Konstruktionsschema wie *Die chloro-formierte Gesellschaft* und *Das Weltbild der Formierten* auf. Die Analyse bedient sich zumeist unterschiedlicher Repräsentationsformen wie Interview, Expertenstatement, Dokumente aus West-Medien, Archivmaterial vornehmlich aus dem ›Dritten Reich‹ sowie Statistiken, Daten und Grafiken im Trickbild. Als fester Bestandteil etablierte sich das Straßeninterview in Westdeutschland, wobei Drehort und Originalton als Garanten der Glaubwürdigkeit dienten. Der Eindruck von ›Laientheater‹ wie in *Die Sieben vom Rhein* (1954) gehörte dank leichter Aufnahmetechnik der Vergangenheit an. Die Möglichkeit, Bundesbürger vor Ort zu befragen, wenn auch nicht offiziell als DDR-Kamerateam, bedeutete einen strategischen Vorteil westdeutschen Dokumentaristen gegenüber, die selber nicht in der DDR drehen oder drehen lassen konnten. Das Experten-Interview wurde zwar bereits in den Fünfzigerjahren verwendet, nimmt aber in den Fernseh-Produktionen der Sechziger eine zunehmend zentrale Position und strukturierende Funktion ein. Es handelt sich nicht mehr um eine zusätzliche, mit dem Segen der Wissenschaft versehene Absicherung, vielmehr wird ein wissenschaftlicher Ansatz als Grundlage der Sendung präsentiert. Name und Titel der akademischen und zumeist zugleich politischen Autoritäten werden im Abspann hervorgehoben und häufig an erster Stelle genannt.

Die Abkehr vom gesamtdeutschen Diskurs führte auch zu einer neuen Konstruktion der Westdeutschen in den DDR-Dokumentarfilmen. Das starre binäre Schema: Unterdrücker (Politiker, Konzernherren, Militärs) versus Unterdrückte (Arbeiter, Friedenskämpfer) wurde um das Element einer verführten, uninformierten und dementsprechend potenziell gefährlichen Masse erweitert. Die Bundesbürger wurden nicht mehr in ihrer Totalität als Deutsche vereinnahmt, sondern als vom kapitalistischen System Beeinflusste auf Distanz gehalten. Während in den DEFA-Dokumentarfilmen der Fünfzigerjahre die Friedenskämpfer immer mehr wurden, hat sich Mitte der Sechzigerjahre das Lager derer, die den Frieden bedrohen, bedenklich vergrößert.

Thematisch stehen im Mittelpunkt der meisten Filme neben der sozialen Situation in der Bundesrepublik Aufrüstung, ›Refaschisierung‹ und Kriegsgefahr. Ein verbindendes Element, das in der DEFA-Feindbild-Tradition steht, ist die extreme

Personalisierung, mit dem Unterschied, dass die Namen nicht mehr Schumacher und Adenauer lauten, sondern Erhard, Strauß, Springer und Abs. Im Folgenden sollen einige charakteristische Titel exemplarisch angeführt werden.

Der Film *Geschäft mit dem Tod*, (Herbert Kern/Lothar Dutombé, 16.12.65, 25 Min.) wirft den Industriekonzernen Verantwortung für den Zweiten Weltkrieg vor. Unter dem Motto: ›Damals mit Hitler, heute mit Erhard‹ etabliert der Film die Kontinuität vom ›Dritten Reich‹ zur Bundesrepublik nach bewährtem Muster und zieht Parallelen zwischen der Bombardierung Dresdens und Vietnams. Großer Wert wurde auf die Gestaltung der Trickbilder gelegt, mit denen beispielsweise die im brechtschen Sinne in die Funktionale gerutschte Realität der Konzern-Verflechtungen dargestellt wird⁴⁹: Im Bild sind die Namen der Firmen zu sehen, die, ihren Beziehungen entsprechend, nach und nach durch Linien miteinander verbunden werden, bis eine Spinnennetz-ähnliche Grafik metastasenförmig den Bildschirm bedeckt. Neben Archibildern aus der NS-Zeit untermauert der Film seinen Wahrheitsanspruch durch Experteninterviews mit Wissenschaftlern, die das Parteiabzeichen deutlich sichtbar am Revers tragen. Deren Inszenierung als akademische Autoritäten erfolgt durch die Einblendung von Name und Titel (Professor Klaus Fuchs, Prof. Dr. Otto Rheinfield) sowie langen, ungeschnittenen Redebeiträgen.

Machtergreifung der Gehängten (Bernhard Thieme, 30.1.66, 69 Min.) konstatiert wie *Geschäft mit dem Tod*, dass 1945 zwar die exponiertesten Vertreter NS-Deutschlands bestraft wurden, die Drahtzieher im Hintergrund aber häufig ungeschoren davon kamen. In der Bundesrepublik hätten diese im Geiste der gehängten Kriegsverbrecher erneut die Macht ergriffen. 20 Jahre nach Beginn der Hauptprozesse befragen die Dokumentaristen Passanten in Nürnberg. Das Echo ist unterschiedlich, wobei die häufigsten Antworten Nichtwissen an den Tag legen und die Straßensbefragung das Bild vom desinteressierten und uninformierten Bundesbürger bestätigt. Lehren aus der Vergangenheit wurden nicht gezogen und die Westdeutschen sind in ihrer Mehrheit wieder bzw. immer noch leicht verführbar.

Tradition auf Kommando – Militärpolitische Betrachtung von Dr. Egbert von Frankenberg (Jasper G. Boas, 27.12.66, 40 Min.) geht mit dem Traditionserlass der Bundeswehr ins Gericht. Statt selbstverantwortlichem Wandel konstatieren die Autoren die Kultivierung alter Pflichttreue in der westdeutschen Armee mit dem Ziel militärischer Aggression gegen die DDR. In diesem Geist marschiere die gesamte NATO, zumindest nach Aussage von *Bonn und die Nato – Wie die westdeutsche Wiederaufrüstung gemanagt wurde* (2.4.69, 33 Min.), den Fritz Knorr vom DEFA-Studio für Kurzfilme im Auftrag des DFF drehte. Der Film verfolgt den Lebensweg der drei ehemaligen ›Hitler-Offiziere‹ Franz Josef Strauß, Ulrich de Maizière und Hermann Abs. Damit situiert bereits der narrative Ansatz die politischen (Verteidi-

49 Brecht 1967, S.161.

gungsminister Strauß), wirtschaftlichen (Bänker Abs) und militärischen (General Ulrich de Maizière) Eliten der Bundesrepublik im Faschismus. Aus den gemeinsamen Wurzeln resultieren Verflechtung und Interessenidentität, was die Montage durch die Verschachtelung der drei individuellen Karrieren unterstreicht. *Bonn und die Nato* verwendet relativ grobschlächtigen Sarkasmus und derbe Überzeichnung zur Konstruktion eines bedrohlichen Gegners. Dazu dienen verschiedene Trickbilder wie beispielsweise die Landkarte, in der der Westen wie in Schnitzlers *Die Grenze* schwarz eingefärbt ist und ein Pfeil zur Illustration der Marschroute westlicher Expansionsgelüste durch die jungfräulich weiße DDR nach Polen stößt. Diesem stellt *Bonn und die Nato* das übersteigerte Selbstbild östlicher Verteidigungsbereitschaft gegenüber, das z. T. groteske Züge trägt, wenn etwa der Kommentarsprecher die Bewaffnung der Warschauer Pakt-Staaten bejubelt: »Ihre Panzer sind besser bewaffnet als die Panzer der NATO, und sie sind schneller. Ihre Raketen steigen höher als die Raketen der NATO und sie treffen sicherer.«

Die Produktion *Projekt: Mord auf Abruf* (Gisela Sieber-Franze, 3.6.70, 36 Min.) verdient in der Hinsicht Beachtung, dass der Bildfindung außergewöhnliche Aufmerksamkeit zugewandt wurde. Neben stilistischen Anleihen beim Film noir kamen auch ausgiebig tricktechnische Mittel zum Einsatz, was bereits der Anfang eindrucksvoll vor Augen führt: Der Schriftzug des Filmtitels, dessen Buchstaben wie von Kugeln durchlöchert sind, wird in Haschwölkchen eingeblendet, die ein auf der Erde sich fläzender Jugendlicher bläst. Dazu tanzen andere ekstatisch in schneller Schnittfolge. Das Stereotyp von westlicher Verderbtheit und Unkultur dient *Projekt: Mord auf Abruf* nur als Aufhänger: Die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit soll auf Rauschgift gelenkt werden, um von heimlicher Giftgas-Forschung und -Produktion abzulenken. In diese seien die »IG-Farben Nachfolgekonzerne« Höchst, BASF und Bayer verwickelt. Ein historischer Rückblick zeichnet mit Archivbildern den Einsatz von Giftgas nach und belastet die Firmen schwer. Teilweise gelingt es dem Film, Bild und Kommentar polemisch zu verschränken, wenn der Sprecher beispielsweise verkündet: »Zielscheibe Mensch im Fadenkreuz« und das Bayer-Firmenzeichen in Großeinstellung zu sehen ist. Das runde Logo mit dem sich horizontal und vertikal im y kreuzenden Firmennamen, verleiht der Fadenkreuz-Metapher Gestalt in der nichtfilmischen Wirklichkeit. Auch in *Projekt: Mord auf Abruf* soll dokumentarische Glaubwürdigkeit mit Expertenstatements hergestellt werden, die z. T. von mäßiger Qualität und Überzeugungskraft sind, wie der stockend vom Blatt abgelesene Beitrag eines Generalmajors. Als eins der anschaulichsten Beispiele für wissenschaftliche Absicherung und dokumentarische Authentisierung durch Experten in den »Analyse-Filmen« nennt der Abspann eine ganze Gelehrtenriege mit vollem Titel: »Generalmajor Prof. Dr. habil Hans-Rudolf Gestewitz, Prof. Dr. habil Gerhard Speer, Prof. Dr. habil. Friedrich Jung«.

›Analyse-Filme‹ im Stil der genannten Produktionen wurden ein fester Bestandteil des Fernseh-Programms der DDR und waren die dominierende Darstellungsform der Bundesrepublik bis in die erste Hälfte der Siebzigerjahre. Wie sehr sie im Dienst der Produktion und Verbreitung von Feindbildern standen, zeigen die Einträge, unter denen die Filme in Adlershof archivarisches aufgenommen wurden: Unter der Rubrik »Inhalt« taucht wiederholt der zu spezifizierende Oberbegriff »Feindbild« auf. Zu *Das Weltbild der Formierten* ist dementsprechend vermerkt: »Feindbild, Rassemedien / Feindbild, Springerpresse / Feindbild, Meinungs-Manipulation.«⁵⁰

Mit ihren westdeutschen Kollegen teilten die Autoren dieser Fernseh-Dokumentarfilme das Schicksal, über die Tagespresse hinaus keine weitere Aufmerksamkeit erregt zu haben und auch von der (Fernseh-)Geschichtsschreibung bisher nicht beachtet worden zu sein.

4.2.3 Die DDR-Berichterstattung des ZDF

Ein Baustein in der Auffächerung des medialen Angebotes in der Bundesrepublik stellte die Gründung des ZDF 1963 dar. Was dessen DDR-Darstellung im Dokumentarfilm betraf – sowohl in Hinsicht der Themenwahl als auch des Stils – unterschieden sich die im ZDF der Gründerjahre ausgestrahlten Beiträge nicht wesentlich von denen der ARD. Journalisten und Dokumentarfilmer wie zum Beispiel ›Zonengrenzspezialist‹ F.-J. Schreiber arbeiteten mit beiden Fernsehanstalten zusammen. Margaret Trapmann kritisierte im November 1965: »Das Zweite Deutsche Fernsehen hat sich bis jetzt in der Zonenberichterstattung sehr zurückgehalten«. Ganze zehn Sendungen bilanzierte sie in den ersten zehn Monaten des Jahres, ohne dass Bemerkenswertes gelungen wäre, hob aber hervor, dass sich Mainz in *Themen des Tages* um aktuelle »Zoneninformation« bemühe.⁵¹ Der Vorwurf, die DDR-Berichterstattung zu vernachlässigen, traf ebenso in regelmäßigen Abständen die ARD und stellte einen unversiegbaren Quell der Polemik in Presse und Politik bis 1989 dar.⁵² Wohl auch um diesem zu begegnen und die Vorgabe des ZDF-Staatsvertrages von 1963, nach umfassender Vermittlung der deutschen Wirklichkeit entgegenzukommen, schuf das ZDF 1966 die Magazinsendung *Drüben*, die unter Leitung von Hans Werner Schwarze im Berliner ZDF-Studio produziert wurde. »Die Sendung ›Drüben‹ ist ein moderiertes Magazin mit verschiedenen Rubriken über Alltag und Politik, das sich der Dokumentation und der Information verschrieben hat. Es zielt auf die Unterrichtung der Bundesbürger, denn das ZDF kann in Mitteldeutschland nur mit Zusatzgeräten empfangen werden, die nur ganz wenige haben. Die Menschen in der Bundes-

50 DRA Berlin-Potsdam, Fernseharchiv.

51 Trapmann 1965, S.10.

52 Vgl. »Gesamtdeutsche Pflichtübungen?«, in: telepress Nr.39, 28.9.1966; Der Spiegel, Nr.48/1967, S. 62.

republik vorurteilsfrei zu machen, sie offen zu halten für das Gespräch zwischen hien und drüben, darum geht es Hans Werner Schwarze.«⁵³

Die *FUNK-Korrespondenz* lobte eine gute Konzeption und Formenvielfalt, kritisierte aber auch, dass der Reihe der »Pep« fehle, was unter anderem in der didaktischen Absicht liegen würde. Auch verführe der löbliche Vorsatz, Vergrößerungen und Negativklischees über die DDR abzubauen, dazu, negative Aspekte auszusparen oder diese in der Interpretation »zurechtzubiegen.«⁵⁴ »Typische Zuschauermeinung von rechts: ›Schämt euch, ihr seid die besten Propagandisten des Bolschewismus.‹ Typische Zuschauermeinung von links: ›Noch mehr Hetze gegen die DDR ist kaum vorstellbar‹, wobei 70% der Zuschauerpost positiv war und die Sendungen für ›nützlich bis wichtig‹ hielt.«⁵⁵ 1968 erhielt die Redaktion den Jakob-Kaiser-Preis für ihre innerdeutsche Berichterstattung, und 1970 wurde Hans Werner Schwarze mit einer ›Ehrenden Anerkennung‹ im Rahmen des Adolf-Grimme-Preises ausgezeichnet.⁵⁶

Drüben wurde 1971 um das ebenfalls von Schwarze geleitete, umfangreichere Magazin *Kennzeichen D – Deutsches aus Ost und West* ergänzt und nach alternierender Ausstrahlung bis 1973 zu Gunsten von *Kennzeichen D* eingestellt. Das neue Format erweiterte die Perspektive auf die eigene Seite gemäß dem Selbstverständnis, »bundesdeutsche Selbstgefälligkeit ebenso anzuprangern wie die Selbstzufriedenheit der DDR-Funktionäre.«⁵⁷

Drüben war der erste im Fernsehprogramm institutionalisierte Ausdruck eines sich wandelnden DDR-Bildes in den westdeutschen Medien. Als Zeichen eines neuen Zeitgeistes bildete es einen Pol in der dokumentarischen Auseinandersetzung mit der DDR im Fernsehmagazin sowohl innerdeutsch als auch – nach Gründung von Gerhard Löwenthals *ZDF-Magazin* 1969 – ›innerbetrieblich‹. Löwenthal, der von Hans Werner Schwarze als »Herrn Rote« sprach, polarisierte als Fürsprecher konservativer und antikommunistischer Positionen wie kein anderer die politische Diskussion.⁵⁸ In seinem zunächst wöchentlich zur besten Sendezeit ausgestrahlten *ZDF-Magazin* führte er heftige Attacken gegen die Ostpolitik der sozial-liberalen Koalition.⁵⁹ Während in der Schusslinie der CDU die zeitkritischen ARD-Magazine *Monitor* und *Panorama* standen und *Kennzeichen D* die »Verniedlichung« der Zustände

53 Moschner 1969.

54 Spittmann 1970, S.3.

55 Der Spiegel, Nr.48/1967, S.62.

56 Ab 9.1.1966 lief *Drüben* um 19.40 Uhr zunächst sonntags im Monatsrhythmus und ab 1967 vierzehntägig. Von 1966 bis 1973 wurden 180 Folgen ausgestrahlt mit einer durchschnittlichen Seheteiligung von 13% mit Spitzenwerten von über 20%. Herres 1993, S.33f.

57 Schwarze 1988, S.35. Vgl. Herres 1983; Wilhelm 1983.

58 Der Spiegel, Nr.37/1971, S.140. Vgl. Virchow 1973, S.83; Gerlof 1999.

59 Ab 1974 wurde *Kennzeichen D* im wöchentlichen Wechsel mit dem *ZDF-Magazin* auf dessen Sendeplatz ausgestrahlt. Nach 585 Ausgaben ging Löwenthal 1987 in Rente und die Sendung wurde im Frühjahr 1988 eingestellt.

in der DDR vorgeworfen wurde, attackierte die SPD vornehmlich Gerhard Löwenthals *ZDF-Magazin*.⁶⁰ Um die Vorwürfe zu entkräften, reklamierten die Fernsehverantwortlichen in Mainz Ausgewogenheit mit dem Verweis auf *Kennzeichen D*, so dass der Eindruck eines »Proporzgemäldes« entstand.⁶¹ Vor dem Hintergrund der ZDF-Magazine, die als Institutionen bald fest in den Köpfen der Zuschauer verankert waren und regelmäßig von sich Reden machten, wurden andere dokumentarische Berichte des ZDF über die DDR kaum wahrgenommen, auch weil ihnen ein klar definiertes Format und ein fester Sendeplatz fehlten.

Die DDR setzte den westdeutschen Magazinen keine entsprechenden Sendungen entgegen, sieht man einmal vom *Schwarzen Kanal* ab, der bevorzugt aus diesen zitierte und den Fehdehandschuh von Löwenthal mit Vorliebe aufgriff. Das 1965 eingerichtete außenpolitische Magazin *Objektiv* schloss die Lücke zwischen der Kurzberichterstattung der *Aktuellen Kamera* sowie längeren Dokumentationen und übernahm in diesem Rahmen auch die Magazin-Berichterstattung über die Bundesrepublik.⁶²

4.3 Soziale Realität und Alltag im anderen deutschen Staat

Im unveränderten geografisch-ideologisch festgeschriebenen Dispositiv der deutschen Teilung entwickelte sich das westdeutsche Wahrnehmungsdispositiv in der Hinsicht, dass es zu einer Ausdifferenzierung und Multiplikation der DDR-Bilder in den Medien kam. Alte Feindbilder und Repräsentationsstrategien erzielten keinen generellen Konsens mehr, was die Suche nach neuen Konstruktionen erforderte. Dokumentarfilm und Fernsehjournalismus begleiteten sowohl durch die Wahl der Themen als auch durch die Form der Darstellung eine Änderung der Wahrnehmung vom anderen Teil Deutschlands, die mit zum Regierungswechsel von 1969 beitrug.

Der folgende Abschnitt wendet sich Filmen zu, die beiderseits des »Eisernen Vorhangs« neue Perspektiven eröffneten. Die unter den Stichwörtern »soziale Themen« und »Alltag« behandelten Filme sind im weiteren Sinne ebenso »Analyse-Filme«, die eine kritische Untersuchung des anderen Systems vornehmen. Während allerdings die bisher unter dieser Kategorie besprochenen Beispiele diskursiv und formal eingeschlagene Wege fortsetzten, zeichnen sich die im Folgenden präsentierten Dokumentarfilme durch neue Ansätze in der Darstellung und im Umgang mit dem Bildmaterial aus. Dabei handelt es sich vor allem um Filme, die sich sozialen und Alltags-Themen widmen, vor allem in der Bundesrepublik, aber auch in ersten Ansätzen in der DDR.

60 Schwarze 1988, S.39.

61 Scharf 1993. Vgl. Hickethier 1998, S.373.

62 Vgl. Gross 1997.

4.3.1 Wandel der westdeutschen Perspektive: Hertha Kludas und Chronos-Film

Hatte die Deutschlandpolitik Mitte der Sechzigerjahre in der DDR zur Abschottung und zu einer Verhärtung der Feindbilder geführt, war die Entwicklung in Westdeutschland weniger gradlinig und von der Suche nach Wegen aus der Sackgasse der Hallstein-Doktrin geprägt.

Die aus dem Aufweichen des Kalten Kriegs-Konsens resultierenden Differenzen innerhalb der westdeutschen Gesellschaft spiegeln sich im erfolglosen Versuch der ARD, einheitliche Richtlinien für den Umgang mit DDR-Filmen zu finden. 1965 hatte man beschlossen, grundsätzlich keine Produktionen von DEFA oder DFF auszustrahlen, um diese nicht aufzuwerten. Bei einer Sitzung im Bundespresseamt »über die Behandlung gesamtdeutscher Fragen in Rundfunk und Fernsehen« hob BMG-Regierungsrat Zaluskowski hervor, dass Divergenzen diesbezüglich nicht nur zwischen den Anstalten bestünden, sondern die Meinungsverschiedenheiten auch in den einzelnen Sendern zu finden seien: »Selbst dem ARD-Vorsitzenden ist es nicht gelungen, die Rundfunkanstalten auf eine einheitliche Linie in Bezug auf den Programmaustausch festzulegen, daher hat eine Einflussnahme vonseiten der Bundesregierung wenig Chancen.«⁶³ 1967 korrigierte die Entwicklung der deutsch-deutschen Beziehungen den Beschluss und im folgenden Jahr strahlten ZDF und ARD erstmals DFF-Produktionen aus.⁶⁴

Das sich abzeichnende Nebeneinander verschiedener Sichtweisen auf die DDR wurde zu einem prägenden Faktor in der DDR-Darstellung westdeutscher Dokumentarfilme. Wie am Beispiel der ›Berlin-‹ und ›Zonengrenz-Filme‹ dargestellt, begannen verhärtete Wahrnehmungsmuster aufzubrechen. Neben den politischen Themen, die nach wie vor im Mittelpunkt standen und das Fernsehprogramm dominierten, geriet zunehmend der Alltag unter neuen Fragestellungen in den Blick, wie sie sich im Beispiel *Student in Jena – Student in Heidelberg* (1964) bereits abgezeichnet hatten. Die antitotalitaristische Perspektive, die das SED-Wunschenken einer totalen Vereinnahmung der Gesellschaft als soziale Realität entworfen hatte, wich in diesen Sendungen einem soziologischen Blickwinkel, der nicht den ideologischen Soll-, sondern den alltäglichen Ist-Zustand kritisch unter die Lupe nahm. Symptomatisch kommt diese Entwicklung in den Beiträgen von Hertha Kludas zum Ausdruck.

Frau und Familie in (Mittel-)Deutschland aus weiblicher Sicht: Hertha Kludas
Die Filme von Dr. Hertha Kludas stehen in der Linie des von Gottfried Kludas für *Diesseits und jenseits der Zonengrenze* verantworteten Films *Wovon träumst du Isa-*

63 Protokoll der Sitzung am 7.6.1966, S.2, BA Kblz B 137/13652.

64 Lee 1993. Vgl. Der Spiegel, Nr.10/1968, S.152f.

belle? über die öffentliche Meinung in der DDR (vgl. Kap. 3.4.3). Darin hatte der Leiter der Ost-West-Redaktion beim SFB Freiräume in der Kritik von DDR-Bürgern ausgelotet und als einer der Ersten im Dokumentarfilm Ansätze von sozialen ›Nischen‹ ausgemacht. Mit *In der Kneipe bin ich kein Genosse – Freizeit in Mitteldeutschland* (SFB: 7.9.66) verfolgte er die Frage nach dem Lebensalltag der Ostdeutschen ebenso wie Hertha Kludas, die sich mit einer Reihe von Filmen dem Themenkreis Frau, Familie und Erziehung zuwandte: »*Was hält die Partei von der Liebe?*« – *Liebe und Mode in der DDR* (WDR, 1964), »*Eva und die SED*« – *Frauen in Mitteldeutschland* (WDR, 1965), »*Das blaue Halstuch*« – *Kinder in der DDR* (WDR, 1966), »*Eulenspiegelereien*« – *Porträt einer satirischen Zeitschrift* (SFB, 1966), »*Stärker als die Macht*« – *Familie in Mitteldeutschland* (SFB, 1966), *Die Hausherren von morgen – Sorgenkinder der SED* (1968). Bei diesen Filmen ging es ihr darum, »der westdeutschen Bevölkerung in erster Linie ein Bild vom Leben in der DDR zu vermitteln, das frei ist von ›Kalter-Krieg‹-Propaganda. [...] Bei meiner Arbeit, insbesondere bei meinen Fernsehfilmen, kam es mir weniger darauf an, die institutionelle Seite der DDR zu zeigen, als vielmehr darauf, der Frage nachzugehen, wie sich die Menschen innerhalb der Diktatur verhalten. Da es sich hierbei keineswegs um etwas Statisches, sondern um etwas Dynamisches handelt, müssen Erkenntnisse und Aussagen laufend überprüft werden.«⁶⁵ Bezeichnend an der Beschreibung ihrer Fragestellung ist, dass Hertha Kludas nicht mehr die DDR, sondern den Kalten Krieg unter Missachtung der offiziellen Sprachregelung in Anführungszeichen setzt. – Im gleichen Jahr »entkriminalisierten« auch die Kurzfilmtage Oberhausen die DDR von den Anführungsstrichen, »indem wir sie ohne solche ausdrückten, prompt gerügt von Innenminister Höcherls Bindestrich-Advokaten.«⁶⁶

In ihrem Beitrag *Eva und die SED – Frauen in Mitteldeutschland* (23.11.65, 39 Min.) konstatiert Hertha Kludas die relative Wirkungslosigkeit der Parteipropaganda auf das Geschlechterverhältnis, wirft aber auch einen Blick auf Rollenbilder hüben und drüben: Die Eingangssequenz zeigt westliche Werbefotos von Frauen in verführerischer Pose im Kontrast mit dem DDR-Leitbild der in Partei und Produktion engagierten Frau. Die Frage, wie sie wirklich ist – »Luxusweibchen« hüben, »robuster Kumpel« drüben – beantwortet der Kommentar mit »weder so noch so«. Im Folgenden analysiert der Film mit Ausschnitten des DDR-Fernsehens die Situation der Frau in der DDR. Interviews und vor allem satirische Beiträge enthüllen, dass weder die Zustände noch die meisten Frauen dem Wunschbild der SED entsprechen. Gerade der Rückgriff auf DDR-Quellen mit satirischen Alltagsdarstellungen hat eine Entdämonisierung des Systems zur Folge, da diese zum einen die Diskrepanz zwischen ideologischem Anspruch und sozialer Realität reflektieren und zum anderen

65 Kludas ans BMG, 31.7.1967 [Hervorhebung im Original]. BA Kblz B 137/13284.

66 Hoffmann 1996, S.81.

nicht dem stalinistischen Feindbild entsprechen. Dazu trägt auch ein Ausschnitt aus dem selbstkritischen DDR-Fernseh-Magazin *Prisma* bei, der Mängel in der Ausbildung junger Frauen anprangert und selbst einen Minister kritisiert.

Der kritische Zugriff auf die DDR erfolgt in *Eva und die SED* weniger aus anti-kommunistischer Haltung als aus einer feministisch-emanzipatorischen Perspektive. Mit diesem Ansatz zieht Hertha Kludas Vergleiche zum eigenen System und stellt fest, dass kein prinzipieller Unterschied zwischen den Frauen hüben und drüben bestehe, ebenso wenig wie zwischen dem Macho-Gehabe der Männer, was die Geschichtsforschung für die soziale Realität des Familienlebens in den Sechzigerjahren bestätigt.⁶⁷ Die Autorin sieht beide Seiten in überkommenen Sozial- und Denkstrukturen verhaftet, was der Kommentar zu Bildern eines Ostseestrandes auf den Punkt bringt: »Alles ist so wie es war, hübschen Frauen sieht man genüsslich nach und die Frauen sind so wenig emanzipiert, dass sie sich freuen, wenn ihnen einer plump vertraulich zuzwinkert.« Immerhin haben diese negativen Gemeinsamkeiten zwischen Ost und West eine zumindest gesamtdeutsch beruhigende Konsequenz: Gibt es doch trotz ›Eisernem Vorhang‹ und sozialistischer Rhetorik vom ›neuen Menschen‹ – zumindest im Verhältnis zwischen den Geschlechtern – mehr Gemeinsames als Trennendes.

Ein ähnlich negatives Fazit bezüglich der Emanzipation zieht Hertha Kludas auch in *Stärker als die Macht – Die Familie in Mittel-Deutschland*, der in der Reihe *Ost und West* (4.1.66) ausgestrahlt wurde. Am Beispiel von Ausschnitten des DDR-Fernsehens belegt die Autorin, wie nach altbewährtem Muster der Mann es sich nach Feierabend gemütlich macht, während Mutter ihre »zweite Schicht« im Haushalt fährt. Der Abschied von alten Feindbildern wird in *Stärker als die Macht* sowohl formal als auch inhaltlich deutlich und geht über *Eva und die SED* hinaus, indem erstmals auch in der DDR positive Aspekte festgestellt werden. Bildfindung und Repräsentationsstrategien entsprechen dem Rezept der westdeutschen ›Analyse-Filme‹. Aber Hertha Kludas präsentiert die Ausschnitte aus dem DDR-Fernsehen zumeist unkommentiert und ohne Angabe ihrer Herkunft. Im Gegensatz zu anderen Beiträgen aus der ARD-Reihe erfolgt keine Einblendung ›Originalton Ost-Fernsehen‹, womit die Zitate nicht visuell als DDR-Propaganda ›gebrandmarkt‹ sind. Das hatte die Verunsicherung des sonst an eine deutliche Zuordnung gewohnten westdeutschen Publikums zur Folge, wie die scharfe Kritik einer Mitarbeiterin des Bundes kinderreicher Familien (BkF) belegt: »Wir hatten übereinstimmend den Eindruck, dass hier Fernsehsendungen aufgenommen waren und aneinander geflickt worden sind. Bild grobkörnig und unscharf, Ton zeitweilig unverständlich, oft undeutlich. Künstlerisch ziemlich unvollkommen. Inhaltsmäßig dürftig und unklar. Es wurde uns nicht klar, ob die gezeigten Personen in der Bundesrepublik oder jenseits des Eisernen Vor-

67 Kleßmann 1997, S.413.

hangs lebten. Nur die bekannten Parteileute von drüben waren offensichtlich jenseits der Zonengrenze.«⁶⁸ Die Beschwerde weist über die Mängel der konkreten Sendung hinaus auf das qualitative Problem der Ost-Aufzeichnungen, mit denen die Reihe *Ost und West* generell zu kämpfen hatte.

Eine weitere Aufwertung des DDR-Fernsehens in *Stärker als die Macht* erfolgt durch dessen Einsatz als legitimatorische Instanz des westdeutschen Diskurses. Die DFF-Zitate werden nicht kritisch hinterfragt, sondern in ihrer Aussage übernommen und als Spiegel einer gesamtdeutschen Wirklichkeit präsentiert: so z. B. die Spielszene eines Ehekrachs, kommentiert mit: »Stirbt die Liebe am Alltag, fragte das Ost-Fernsehen und zeigte zwei Ehe-Szenen, die man nicht nur drüben kennt«. Neben der direkten Aufwertung des DDR-Fernsehens wird indirekt auch das Medium in seiner Funktion als »Vermittlungsagentur gesellschaftlicher Modernisierungsprozesse« aufgewertet.⁶⁹ Zusätzlich übernimmt Kludas die Inszenierung im Ausgangsmaterial der Fachleute als respektable Wissenschaftler und stärkt deren Prestige, indem der westdeutsche Voice-over-Kommentar die Spezialisten durch die Nennung ihrer Professoren- bzw. Doktor-Titel als Autorität einführt. Die »eins zu eins-Übernahme« des Materials folgt dabei der Prämisse, dass es sich um DDR-selbstkritische bzw. das Rollenverständnis allgemeinkritisch hinterfragende Zeugnisse handelt.

Stärker als die Macht geht über das Feststellen negativer Gemeinsamkeiten hinaus: Erstmals konstatiert ein westdeutscher Film – der kein KPD-Werbefilm ist –, dass die DDR der Bundesrepublik in sozialen Aspekten voraus ist. Es handelt sich um das 1965 von der Volkskammer verabschiedete neue Familiengesetz in der DDR, das die völlige Gleichstellung von Mann und Frau in der Ehe vorsah. Zum In-Kraft-Treten des neuen Familienrechtes im April 1966 erwähnt der Sprecher in einem zitierten DFF-Beitrag, dass »in ca. 35.000 Veranstaltungen der Nationalen Front mehr als 750.000 Bürger der DDR ihre Vorschläge und Meinungen dazu geäußert hatten«. Die westdeutsche Kommentierung verleiht dem Verfahren die Aura des Demokratischen, das durch die aktive Teilnahme der Bevölkerung plebisziert wurde. In der Bundesrepublik hingegen herrscht dringender Handlungsbedarf, wie Hertha Kludas am Beispiel einer Untersuchung des Max Planck Instituts belegt. Demnach sind die Mütter von Kindern unter 14 Jahren in der Bundesrepublik »allesamt überbelastet«, worauf der Film die Forderung stützt, nicht mehr die Frauen allein zur Haushaltsführung zu verpflichten. Der Kommentar stellt fest: »Im Familiengesetz der DDR ist dieser bei uns noch umstrittene und heftig diskutierte Schritt bereits getan.«⁷⁰ Neben

68 Helen Böhme an VFWD, 4.9.1967, BA Kblz B 137/13487.

69 Hickethier 1998, S.202f.

70 1971 wandte sich der Beitrag *Familien in der DDR. Versuch einer Information* (Wolfgang Plat, 15.9.71, 50 Min.) dem Familienrecht der DDR zu als »Experiment, das in seinen positiven wie negativen Ergebnissen auch für die Bundesrepublik von großem Interesse ist«. DRA-Frankfurt a.M.: Kartei.

diesem Vorsprung vor dem Westen benennt Hertha Kludas auch negative Aspekte. Dazu zählt vor allem die ideologische Vereinnahmung durch das Familienrecht, das von den Eheleuten verlangt, sich zur herrschenden Weltanschauung zu bekennen.

Die Grenzen der Ideologie hebt der Film ebenfalls anhand von DDR-Quellen deutlich hervor. Kludas belegt mit einem Zitat aus der ostdeutschen Zeitschrift *Elternhaus und Schule* die Erfolglosigkeit der offiziellen Propaganda: »Wenn nur die Zunge für den Sozialismus spricht, dann haben manche Eltern vom Westen schon viel gelernt. Lügen ohne Gewissenskonflikte, sie wissen es nur nicht. Die Töchter und Söhne schreiben dann gute Arbeiten, versuchen aber ihre Auto-Bananen-Ideologie im Klassenkollektiv durchzusetzen und halten sich für gebildete Menschen.« – Retrospektiv klingt »Auto-Bananen-Ideologie« wie eine orakelhafte Vorhersage des DDR-Bildes in den westdeutschen Medien zwischen Mauerfall und Wiedervereinigung.⁷¹ – Ein weiteres Problem der DDR sei eine doppelt so hohe Scheidungsquote wie in der Bundesrepublik, was der Film mit ausführlichem Datenmaterial belegt. Das schlachtet *Stärker als die Macht* jedoch nicht als Argument im Wettkampf der Systeme aus, sondern versucht die Ursachen dafür herauszufinden und dem westdeutschen Zuschauer verständlich zu machen.

Stärker als die Macht ist ein Dokument über die Auflösung der Feindbilder des Kalten Krieges. Der Schlusskommentar bringt dies zu Bildern eines im Park sich küssenden Paares auf den gesamtdeutschen Punkt: »Das Leben in einem modernen Industriestaat ist stärker als die Ideologie. Das ist im Osten und im Westen so.« Während der Aufbau und die Bildquellen dem etablierten Muster der *Ost und West*-Reihe folgen, haben sich die Strategien der Bildauswahl und -präsentation entsprechend den Erfordernissen eines vergleichend-abschätzenden – und nicht mehr abschätzigen – Diskurses gewandelt.

Chronos: Ein West-Team dreht in der DDR

Chronos-Film gelang es 1966 mit einem ausländischen Kamerateam quasi »durch die Hintertür ins unbekanntes Deutschland« zu gelangen und dort zu filmen.⁷² Offizieller Antragsteller war die Universität von Winnipeg, wo der Bruder des in den USA arbeitenden Produzenten Bengt von zur Mühlen einen Lehrauftrag hatte. Den Umstand, dass das Team in der DDR von Mitarbeitern des Ministeriums für Volksbildung begleitet wurde, beschreibt von zur Mühlen als Glücksfall, da diese im Gegensatz zu denen des Pressezentrum mit ausländischen Besuchern keine Erfahrungen hatten. So waren Aufnahmen möglich, »die »erfahrene« Begleiter mit Sicherheit unterbunden hätten. Auch konnte ich an den Wochenenden allein mit dem Kameramann in die DDR einreisen und völlig selbstständig Interviews machen und so ganz

71 Vgl. Bohn u.a. 1992.

72 zur Mühlen 1995, S.34.

spezifische Eindrücke vom Leben in kleinen Orten und Dörfern sammeln.«⁷³ Im Rückblick bezeichnet der Produzent das von einem DDR-unerfahrenen Team realisierte Projekt als »Amateurversuche«, die aber bedingt durch die Unkenntnis unerwartete Antworten und Bilder brachten.⁷⁴

Im Abspann der so entstandenen Filme wird die Herkunft des Materials folgendermaßen ausgewiesen: »Das Bild- und Tonmaterial aus Mitteldeutschland stellte freundlicherweise ein kanadisch-amerikanisches Team zur Verfügung.« Finanziert wurde das Projekt vom BMG mit 80.000 DM, das zusätzlich für je 14.200 DM die nichtgewerblichen Auswertungsrechte an den drei Filmen der Reihe *Erziehung in Mitteldeutschland* erwarb.⁷⁵ Laut Bengt von zur Mühlen hatte das Ministerium keinen direkten Einfluss auf deren Gestaltung. »Gleichzeitig wurden mit diesen Filmen die Weichen für eine langfristige Zusammenarbeit mit den öffentlich rechtlichen Fernsehanstalten gelegt.«⁷⁶ Form und Vermarktung gehorchten auch hier dem Zusammenspiel von Regierungsstellen, freien Produzenten und Fernsehanstalten, was der Regisseur Jost von Morr auf den Nenner brachte: »30 Minuten sind für das Fernsehen nicht zu kurz, für den staatspolitischen Unterricht nicht zu lang.«⁷⁷ Das ZDF strahlte die drei Teile der Dokumentarfilmfolge unter dem Titel *Jugend in Mitteldeutschland* am 8., 18. und 23. August 1967 aus. Ein Jahr später folgte unter dem gleichen Reihentitel als vierte Folge *Streiter für den Sozialismus* (1.10.68).

Mit *Kleinkind im Kollektiv* sowie *Kinder, Kader, Kombinate* und *Polytechnik, Teenager und Politik* wandte sich Chronos einem sozialpolitischen Thema ähnlich Hertha Kludas zu. Auch die Intentionen der Autoren entsprachen einander. Die Konzeption des Regisseurs Jost von Morr sah eine »sachliche, unpolemische Darstellung der neuen und anderen Wege der Erziehung drüben« vor, bei der klar werden sollte, »dass neben der weltanschaulichen Beeinflussung auch andere pädagogische Prinzipien für das System in der Zone kennzeichnend sind, wobei der Zentralstaat Mitteldeutschland dem föderalen Staat Bundesrepublik in manchem zweifellos voraus ist.«⁷⁸ Antikommunistische Fanale gehörten der Vergangenheit an. Das drückt sich unter anderem auch in der Wortwahl des Kommentars aus, der Sprachregelungen des Kalten Krieges vermeidet. Vor dem Hintergrund einer in der Bundesrepublik heftig diskutierten »Bildungskatastrophe« konstatieren die Filme eine Überlegenheit der DDR in bestimmten sozialpolitischen Bereichen und dokumentieren diese erstmals vor Ort im dokumentarischen Bild aus der Optik »unabhängiger« westlicher Beobachter.⁷⁹

73 Ebd., vgl. S.24, S.206.

74 Alle Angaben zur Entstehung nach einem Telefoninterview mit Bengt von zur Mühlen, 16.9.2000.

75 BA Kblz B 137/13283, /3285, /13286.

76 zur Mühlen 1995, S.206.

77 v. Morr ans BMG, 16.1.1967, BA Kblz B 137/13283.

78 Ebd.

79 Picht 1964.

Der erste Film der Folge, *Kleinkind im Kollektiv*, wendet sich nach einer Tour d'Horizon, der experimentierfreudige Kindergärten im Westen mit disziplinbetonten Horten in kommunistischen Staaten gegenüberstellt, der konkreten Situation im anderen Teil Deutschlands zu. Der nüchtern-sachliche Voice-over-Kommentar stellt fest, dass die DDR statistisch »hervorragend« abschneide: Während in der Bundesrepublik nur jedes dritte Kind einen Kindergartenplatz erhalte, sei es in der DDR jedes zweite. Die Bundesrepublik ist als Vergleichsmuster ständig präsent und dies nicht zu ihrem Vorteil, wie die Bilder dem Sprecher nach belegen: »In der Tat wirken Kindergärten im Osten oft ordentlicher und meist sehr viel braver als im Westen. [...] Dabei ist die sanitäre Ausstattung oft vorbildlich. Auch die Ausrüstung für das Frisörspiel würde manche westdeutsche Kindergärtnerin mit Neid erfüllen.« Auf welcher Grundlage der Film zu solchen Urteilen gelangt, erklärt er nicht.

Kleinkind im Kollektiv vermittelt den Eindruck einer repräsentativen Reise durch die Kindergarten-Kultur der DDR. Die Stationen waren von Ost-Berlin ausgewählt. Zur Authentisierung setzt der Film Originalton ein, dieser ist aber mit wenigen Ausnahmen im Voice-over-Verfahren über die Bilder gelegt. Mehrere Kindergärtnerinnen erklären ihre Arbeit und deren Ausrichtung nach staatlichen Vorgaben. Der Inhalt ihrer Berichte beschränkt sich auf nüchterne Erklärungen, ohne dass individuelle Gedanken oder Befindlichkeiten geäußert werden. Dass die »Betroffenen« nicht zu Wort kommen, lässt sich bei *Kleinkind im Kollektiv* mit deren Alter begründen, fällt aber spätestens bei den folgenden Teilen über Junge Pioniere und Teenager auf.

Der entscheidende Unterschied zu bisherigen DDR-Darstellungen besteht in der Qualität der Bilder: Professionell kadriert und ausgeleuchtet haben sie nicht den Amateurcharakter des heimlich gedrehten Materials der Fünfzigerjahre und leiden weder unter Qualitätseinbuße noch stehen sie unter Ideologieverdacht wie die Aufzeichnungen des DDR-Fernsehens in den Sechzigerjahren. Im Vergleich zu diesen Bildquellen stechen die plastischen Eigenschaften des Chronos-Materials förmlich ins Auge. Die Ästhetik erinnert teilweise an das propagandistische DDR-Selbstbild, wie die Sequenz über den vorbildlichen Betriebskindergarten in *Die Sieben vom Rhein* (1954) oder die strahlende Mutter, die ihr Baby in *Schaut auf diese Stadt* (1962) in der Krippe abholt. Dazu tragen Kameraführung und Motivwahl in den Chronos-Produktionen bei, indem sie sich ähnlicher Strategien bedienen wie die DEFA-Filme: Glückliche Kindergesichter in Nah- oder Großaufnahme lassen nicht nur das Herz einer jeden Mutter höher schlagen, sondern transportieren auch ein DDR-Bild, das visuell den Kalten Kriegs-Klischees diametral entgegensteht. Neu ist, dass diese beliebten Propaganda-Selbstbilder nun von der anderen Seite produziert und präsentiert werden. Dabei spielte wohl auch eine große Rolle, dass es sich bei dem Filmteam mit Ausnahme des Produzenten nicht um Deutsche handelte. Der Diskurs ist komplexer geworden und das Feindbild ist einer Repräsentation gewi-

chen, die nun etwas Anderes, Fremdes, Neues darstellt, das sich der eigenen Anschauung und der eigenen Begrifflichkeit zu entziehen droht.

Einer Idealisierung durch ›zu schöne‹ Bilder versucht der Kommentar bewusst entgegenzusteuern, indem er immer wieder auf den Zwangscharakter des Systems hinweist. Allerdings befindet sich der mediale Diskurs selbst in einem doppelten Widerspruch: zum einen mit der Diskrepanz zwischen der (verbalen) Ablehnung der DDR-Methoden und der (visuellen) Würdigung der Ergebnisse, zum anderen mit der Präsentation des DDR-Modells als dem Westen in diesem Bereich überlegenes, dessen Appellcharakter auf die Verbesserung der Verhältnisse im eigenen Teil zielt. Dieser Appell ist umso dringlicher, als unterschwellig nach wie vor eine Bedrohung durch den Kommunismus mitschwingt. Dieser Subtext wird visuell durch kurze Einstellungen im Zwischenschnitt transportiert, die explizit die bereits im Kindergarten einsetzende politische Beeinflussung zeigen: Beispielsweise eine Wandtafel in einem Kindergarten, auf der unter der Überschrift »Feinde des Friedens« ein Foto von Adolf Hitler neben dem eines amerikanischen Soldaten hängt. Eine der wenigen Szenen mit lippensynchronem Originalton zeigt eine Einschulungsfeier, auf der die 29 Jahre alte Rektorin eine linientreue Rede hält, die an die Mütter in Vietnam erinnert. Außer den Kindergärtnerinnen kommen DDR-Bürger generell nicht zu Wort, mit Ausnahme eines Vaters, der im Anschluss an die Feier dem Kamera-Team laut Kommentar freimütig berichtete, was ihm bei der Elternversammlung missfiel: »Dass die Lehrkraft da gesagt hat, die Eltern sollten sich nicht einbilden, dass sie nicht durch die Kinder erfahren, dass wir Westsender hören, – das kriegen sie genau zu erfahren, und das wäre eben nicht erwünscht.« Der Sprechende wird nicht gezeigt, stattdessen ist die Sequenz mit Bildern von Kindern im Unterricht illustriert. Sein Bericht zeigt deutlich die Spannung zwischen staatlicher Einflussnahme und individueller Resistenz, bei der der westdeutsche Rundfunk eine zentrale Rolle spielt, was in der dritten Folge der Reihe ausführlich thematisiert wird. *Kleinkind im Kollektiv* bewegt sich im Spannungsfeld zwischen ansprechenden DDR-Bildern auf visueller Ebene und deren Relativierung auf der auditiven Ebene. Um die positiven Aspekte sozialistischer Erziehungspolitik im undemokratischen SED-System zu verorten, zeigt die Schlusssequenz symbolisch ein kleines Mädchen am Straßenrand, das vorbeimarschierenden Kampftruppen betrachtet, wozu der Kommentar unheilswanger verkündet: »Das Kollektiv des Kindergartens wird abgelöst durch andere Kollektive.«

Den Kollektiven im Anschluss an den Kindergarten wenden sich die beiden weiteren Folgen *Kinder*, *Kader*, *Kombinate* und *Polytechnik*, *Teenager* und *Politik* zu, die nach dem gleichen Muster wie die erste Folge gestaltet sind. Dabei deuten pädagogischer Impetus und Detailgenauigkeit darauf hin, dass die Produzenten beim westdeutschen Publikum nur sehr geringes Wissen vom Bildungssystem der DDR voraussetzten. Bereits vor der Zweistaatlichkeit war dort mit der Einführung der Ein-

heitsschule in der SBZ 1946 ein anderer schulpolitischer Weg als in Westdeutschland eingeschlagen worden. Grundlage des DDR-Bildungssystems wurde die 1959 eingeführte zehnklassige allgemein bildende polytechnische Oberschule. Schließlich regelte das 1965 erlassene ›Gesetz über das einheitliche sozialistische Bildungswesen‹ den Weg von der Kinderkrippe bis zur Universität, wobei der Leistungsaspekt gemäß den Anforderungen der ›wissenschaftlich-technischen Revolution‹ betont wurde.

Polytechnik, Teenager und Politik, die dritte Folge von *Erziehung im anderen Teil Deutschlands*, präsentiert die verschiedenen Formen der Berufsausbildung in der DDR. Dazu besuchte das Filmteam verschiedene pädagogische Einrichtungen, in denen polytechnischer Unterricht im Bereich Industrie und Landwirtschaft erteilt wird, sowie die Palucca-Ballett-Schule in Dresden als Beispiel für eine der Spezialschulen. Auch hier ist die Bundesrepublik das Vergleichsmodell, wie eine zentrale Passage des Films über die Differenzen der Schulsysteme in West- und Ostdeutschland vor Augen führt. Dabei ergibt der Vergleich der Lehrpläne, dass die Schüler in der Bundesrepublik weniger Pflichtstunden haben als in der DDR, wo zudem mathematisch-technische Fächer favorisiert werden. Die in drögen Schaubildern präsentierten Zahlen bleiben unkommentiert im Raum stehen und vermitteln mit dieser Strategie ›faktologischer Evidenz‹ eine Überlegenheit der DDR in diesem Sektor. Dementsprechend zog der Kölner *Stadtanzeiger* aus dem Film ein für den Westen beunruhigendes Resümee: »Drüben also bildet sich im Verlauf von wenigen Jahrzehnten eine Generation heran, die sich in unserer modernen, sich ständig wandelnden, mehr und mehr von der Technik beherrschten Welt einmal besser auskennen wird, als unsere jungen Menschen – das ist jedenfalls zu befürchten.«⁸⁰

Auf der Bildebene stellt *Polytechnik, Teenager und Politik* über weite Strecken ähnlich der ersten Folge eine Werbung für die DDR dar: Die Schüler folgen diszipliniert dem Unterricht oder schrauben konzentriert im Betrieb. Einheitliche Arbeitskitel mit Namensaufnähern, die durch Kamerazoom hervorgehoben werden, zeugen von vorbildlicher Ausrüstung. Der Originalton dient in der Regel nur zum Einfangen der Atmosphäre oder der Wiedergabe von Erklärungen der Ausbilder. Die Jugendlichen kommen selbst nicht zu Wort, was umso befremdlicher wirkt, da einige an ihrem Arbeitsplatz mit Namen vorgestellt werden. Scheinbar waren die Freiheiten der Dokumentaristen bei den geplanten Besuchen doch nicht so groß, wie der Produzent es rückblickend beschrieben hat. Den Einfluss des Drehteams auf die vorfilmische Realität und damit auf den Film thematisiert dieser anekdotisch im Zusammenhang eines Gokart-Rennens, an dem wegen der Anwesenheit der Kamera laut Kommentarsprecher nur Lehrer teilnehmen durften.

80 F. Reiss-Schneider: »Dieser Reihe fehlte das eindeutige Fazit«, in: Kölner-Stadtanzeiger, 30.8.1967.

Allein die Schlusssequenz fällt aus dem didaktischen Präsentationsgestus heraus, und das in mehrfacher Hinsicht. Auf die Frage, wie ernst die Wirkung der parteioffiziellen Parolen auf die Jugend zu nehmen ist, präsentiert der Sprecher »ein zufälliges Gespräch mit Jugendlichen in einem kleinen Ort bei Potsdam«, das »überraschende Antworten« brachte. Im Bild ist zunächst das Ortseingangsschild zu sehen, auf dem der Name Karzendorf zu lesen ist. Nach typischen Dorfansichten sieht man drei Jugendliche im Gespräch mit dem Journalisten. Diesem ist aufgefallen, dass sie einen Klub gegründet haben. Auf die Frage nach dessen Namen lautet die Antwort »007«, was eine Einstellung mit einem handgemalten Schild an einer Hauswand belegt. Die Nachfrage, was »007« bedeute, zeigt, dass es sich in der Tat um den Agenten ihrer Majestät und erklärten Antikommunisten James Bond handelt. Wackelnde Kamera und tastende Kadrierung, vor allem aber der zum Teil unverständliche Ton, verleihen der Szene Authentizität und erwecken den Eindruck, der Alltagsrealität näher zu sein als in den bisher gezeigten technisch gelungenen Bildern. Schwenks über die verlassenen Dorfstraßen bieten Impressionen, die auf einen Alltag verweisen, der weniger glanzvoll ist als der von der SED propagierte aber auch als der bisher von der Kamera wahrgenommene. Der Kommentar-Sprecher relativiert die Äußerungen der Jugendlichen als »gewiss nicht allgemein gültig«. Aber sie würden zur Jugend gehören, von der die Schlusssequenz Bilder zeigt, die alles andere als dem FDJ-Ideal entsprechen: Vor Kinos sieht man Jugendliche mit Sonnenbrille und Zigarette im Mundwinkel, deren Frisuren ein Bekenntnis zur verpönten Beatmusik darstellen.⁸¹ Die Montage kontrastiert diese Bilder mit Einstellungen von Sichtpropaganda in Nahaufnahme, die »17 Jahre DDR« feiert oder gegen die US-Bombardements in Vietnam protestiert. Auf der Tonspur läuft die Fortsetzung des Gespräches mit den drei Jugendlichen des 007-Clubs, das die Grenzen der Propaganda ebenso wie den Einfluss des West-Fernsehens mit den beiden langfristig für die DDR korrosiven Komponenten West-Unterhaltung und -Information zeigt:

Reporter: »Und was für Interessen verbinden euch denn?«

Jugendlicher: »Ja, das ist hauptsächlich die Beatmusik.«

R: »Welche Sendungen kennt ihr von drüben wie auch von hier?«

J: »*Sie und Er*, und die *Berliner Musikbox*, und denn *Schlager der Woche*, ja und denn AFN vom Fernsehen.«

R: »Welche Fernsehsendungen haben denn Beatmusik?«

J: »*Beatclub* hauptsächlich. Und denn ist noch *Panorama* ab und zu mal.«

R: »Hört ihr sie regelmäßig?«

J: »Den *Beatclub* regelmäßig, ja.«

R: »Welche andern politischen Sendungen hört ihr auch manchmal an?«

81 Vgl. Wierling 1993.

J: »*Monitor, Report, Panorama.*«

R: »Ihr habt doch einen berühmten Rundfunkreporter, Schnitzler.«

J: »*Schwarzer Kanal* meinen Sie?«

R: »Ist das eine gute Sendung?«

J: »Na, meistens wird umgeschaltet auf West.«

[...]

R: »Bedauert ihr es sehr, dass ihr nicht die Freizügigkeit im Verkehr habt, das heißt, dass ihr nicht nach Westdeutschland oder in andere Länder reisen könnt?«

J: »Ja, wir würden sehr gern nach Westberlin oder Westdeutschland reisen.«⁸²

Die filmische Rhetorik verspricht ein zufällig gedrehtes Interview, das zum interessantesten Dokument des ganzen Films wird und zu diesem ästhetisch wie auch inhaltlich in Widerspruch steht. Jenseits des referentiellen Bezugs, den der Film durch die Ortsangabe als überprüfbar gestaltet, versammelt die Sequenz Details, wie sie ein Drehbuchautor zur Charakterisierung der Widersprüche des DDR-Systems kaum anschaulicher hätte erfinden können. Das Filmende von *Polytechnik, Teenager und Politik* rechtfertigt in diesem Sinn die restriktive Drehgenehmigungs-Praxis und die Ängste der SED vor einer unabhängigen Berichterstattung. Das DDR-Bild der Chronos-Filme hat sich im Vergleich zu den antikommunistischen Anfängen (vgl. Kap. 3.3.1) in mehrfacher Hinsicht gewandelt. Das Visuelle betreffend ist es auf Grund elaborierter Bildgestaltung plastisch ›schöner‹. Dafür bildete die offizielle Drehmöglichkeit in der DDR die technische und die Forderung nach Reformen im eigenen System die diskursive Grundlage. Dass die DDR als weltanschauliche Konkurrenz der eigenen Bevölkerung auch etwas zu bieten haben könnte, wurde ernst genommen und erstmals vor Ort dokumentarfilmisch umgesetzt.

Das BMG war bemüht, Filmproduzenten zu ähnlichen Projekten zu ermuntern und finanzielle Unterstützung anzubieten. Allein dank solcher als ausländisch getarnter Produktionen konnte es nicht nur an »wertvolles Originalmaterial aus der SBZ« gelangen, wie ein Bewillungsvermerk aus dem Jahr 1967 vermerkt, »sondern darüber hinaus auch die Auswahl dieses Materials auf dem gewerblichen Film- und Fernsehsektor« steuern.⁸³ Dass die Chronos-Strategie nicht ohne Wirkung auf die medienpolitisch Verantwortlichen der DDR blieb, zeigt das Scheitern eines Filmprojekts von Klaus Besser, der 1967 mit einem belgischen Team in der DDR drehen wollte. Das BMG war bereit, das Projekt mit 30.000 DM zu unterstützen und das ZDF hatte die Ausstrahlung der Filme im Voraus zugesagt. Aber nach kostspieligen Vorbereitungen scheiterte das Vorhaben, da den belgischen Verhandlungspartnern der Verkauf der Filme an die Bundesrepublik vertraglich untersagt werden sollte.⁸⁴

82 Zit. nach Textlistel, BA Kblz B 137/13286.

83 Bewillungsvermerk, 3.10.1967, BA Kblz B 137/13284.

84 Aktennotiz von Besser für BMG und ZDF, 28.1.1968, ebd.

So waren westdeutsche Dokumentaristen Ende der Sechzigerjahre auf das Chronos-Material angewiesen, vor allem wenn sie sich wie Hertha Kludas mit sozialpolitischen Themen beschäftigten.

Kludas zitiert Chronos: SED-Sorgenkinder als Hoffnungsträger

Im Jahr der Studentenrevolte befasste sich Hertha Kludas im Auftrag des BMG mit der DDR-Jugend, den *Hausherren von morgen – Sorgenkinder der SED* (1968, 25 Min.) in der Regie von Norbert Schultze. Am Beispiel der ›Hausherren von morgen‹ – der Titel ist dem so genannten Jugendkommunikee des Politbüros aus dem Jahr 1963 entlehnt – einer Generation, die ihre gesamte Sozialisation in der DDR erfahren hatte, überprüft die Autorin Einfluss und Durchsetzungskraft der SED-Ideologie am »Höhepunkt der Erziehungsdiktatur«.⁸⁵ Der Wandel im Umgang der DDR mit ›ihrer‹ Jugend hatte im Jugendgesetz von 1964 seinen Ausdruck gefunden: Unter der Formel ›weder Gängelei noch Selbstlauf‹ sollten jugendliche Bedürfnisse ernst genommen werden, wobei der Grundwiderspruch zwischen geforderter Offenheit und Bevormundung bzw. Disziplinierung bestehen blieb.

Die Hausherren von morgen zeigt neben Beiträgen des DDR-Satiremagazins *Eulenspiegel* ausgiebig das von Chronos 1966 in der DDR gedrehte Bildmaterial. Das Interview mit den Jugendlichen des »007-Clubs« aus *Polytechnik, Teenager und Politik* spielt dabei eine zentrale Rolle und wird ausführlicher sowie in besserer Tonqualität als im Original präsentiert. Die Repräsentativität der Jugendlichen, die der Chronos-Film bezweifelt, ist für Hertha Kludas Gewissheit: Die ›Hausherren von morgen‹ halten laut Eingangskommentar nichts vom sozialistischen Leben und erweisen sich weniger als Hoffnungsträger denn als ›Sorgenkinder der SED‹. Deswegen würden sie aber noch lange nicht kritiklos übernehmen, »was ihnen das gesellschaftliche System in der Bundesrepublik zu bieten hätte«, wie der Kommentar im abschließenden Resümee des Films betont.

Das dichotomische Erklärmuster westdeutscher Dokumentarfilme, die die DDR in einige wenige politisch Verantwortliche und eine unterdrückte Masse einteilen, wozu mit dem Mauerbau noch die Gruppe der verblendeten Täter kommt, trägt nicht mehr. Mit der jungen Generation kommt ein neues Element hinzu, dass sich der Vereinnahmung durch beide Seiten entzieht. Darin scheint die Hoffnung durch, dass unter dem Impuls der jungen Generation sich ein dritter Weg entwickeln könnte, zwischen westlichem Kapitalismus und staatsbürokratischem Kommunismus.

Die Filme von Hertha Kludas sind nicht repräsentativ für die Konstruktion der DDR im Dokumentarfilm Ende der Sechzigerjahre. Die meisten Beiträge folgen dem Modell kritischer Abgrenzung zur DDR und stellen dieser die demokratische Bundesre-

85 Wierling 2000, S.631.

publik als Leitbild gegenüber. Der breite Raum, den die Untersuchung dem Bereich Jugend gewidmet hat, soll nicht darüber hinwegtäuschen, dass das Gros der Filme explizit politischen Themen gewidmet war, die zumeist im nüchternen Analyse-Stil verhandelt wurden. Die Jugend-Thematik steht exemplarisch für die Behandlung sozialer Themen, mit der neue Formen in der Konstruktion des deutschen Staates erprobt wurden. Das geschah mal zögerlich tastend wie bei Chronos oder affirmativ-kritisch, wovon die Kludas-Filme zeugen.

4.3.2 *West-östlicher Alltag*: Direkter Vergleich im DDR-Fernsehen

Soziale Sujets, die im westdeutschen Dokumentarfilm die Themenpalette der DDR-Repräsentation in den Sechzigerjahren bereicherten, gehörten in ostdeutschen Filmen von Anfang an zu einem der Hauptargumente für den ›Arbeiter- und Bauern-Staat‹. Deren ideologische Reduzierung und Instrumentalisierung hatten jedoch selten mehr als Allgemeinplätze des Kalten Krieges gezeitigt. Das im Westen erwachte Interesse an gelebter Alltagsrealität fand in der DDR ein Echo in der Reihe *West-östlicher Alltag* von Sabine Katins⁸⁶, deren erster Film 1967 im DFF ausgestrahlt wurde. Im Unterschied zu den fernsehpublizistischen ›Analyse-Filmen‹, die Politik, Persönlichkeiten der Zeitgeschichte und Institutionen der Bundesrepublik zur Zielscheibe hatten, setzten die Beiträge des *West-östlichen Alltags* am ›Lebensalltag‹ beiderseits der Zonengrenze an. ›Krise‹ in der Bundesrepublik und ›Konsolidierung‹ der DDR erlaubten es, die beiden Teile Deutschlands im direkten Vergleich vor allem auf dem sozialen Sektor gegenüber zu stellen.

Der erste Beitrag, *Frauenbildnisse 1967* (39 Min.), geht von den Verfassungstexten der beiden deutschen Staaten aus, die beide die Gleichberechtigung von Mann und Frau festschreiben.⁸⁷ Die Eingangssequenz des Films zeigt ein Straßeninterview mit Frauen, deren Antwort auf die Frage, warum sie arbeiten, zum Tenor hat: Weil es sonst nicht reiche bzw. weil das Geld gebraucht werde. Die Aufnahmen stammen aus Westdeutschland, genauer aus »Rheine bei Münster in Westfalen, das Bild der Bundesrepublik im Kleinen«. So definiert der Voice-over-Kommentar die Textilstadt, die von dem Unternehmen der Familie Kümpers lebt, explizit als Pars pro toto

86 Sabine Katins (1939) studierte nach einem Zeitungs-Volontariat Journalistik in Leipzig. Nach ihrem Abschluss 1963 arbeitete sie zwei Jahre als Redakteurin der AK und dann drei Jahre in der außenpolitischen Redaktion beim DFF. Ihr erster Film *Der General von Tulle* (1965) behandelte Verbrechen der SS-Division ›Das Reich‹ in Südfrankreich. 1968-72 promovierte sie in Leipzig und schloss als erste Frau an der Sektion mit summa cum laude ab. Vgl. Artikelsammlung im DRA-Potsdam; Steinmetz/Prase 2002, S.215ff.

87 Die Sendung scheint wenig Aufmerksamkeit erregt zu haben, da der unter dem Titel *West-östlicher Alltag* (24.2.67) ausgestrahlte Film nicht als erste Folge wahrgenommen wurde. Als solche vermerkte die Presse erst *Mein Lebenslauf* (15.5.68). Freies Wort (Suhl), 10.5.1968; Funk und Fernsehen der DDR, Nr.20/1969, S.13. Vgl. Steinmetz/Prase 2002, S.203.

der Bundesrepublik. Zur Authentisierung der Darstellung dienen vornehmlich Originalton und der Status der Interviewten als vor Ort befragte West- bzw. Ostdeutsche, die durch Nennung des Namens und Wohnortes identifizierbar sind. Im O-Ton berichtet z. B. die westdeutsche Arbeiterin Frau Ringhold, dass mit vier Kindern das Geld bei 300 Mark pro Woche nicht immer reiche, um anständiges Essen zu kaufen. Neben der Schilderung der misslichen Lage in der Bundesrepublik äußert sie am Ende des Interviews: »Mein Mann und ich haben schon darüber gesprochen. Wenn man nach drüben geht, wären die Probleme gelöst.« Die Bilder aus dem Alltag der Familie Ringhold, die die Kamera beim Essen beobachtet, zeigen eine einfach eingerichtete Wohnung in einer tristen Reihenhaussiedlung. Davon heben sich die Bilder aus dem VEB Textilwerk in Mülsen positiv ab. In langen Einstellungen beobachtet die Kamera mit »ethnografischem« Blick DDR-Arbeiterinnen bei der Verrichtung ihrer Handgriffe. Dazu erklärt der Direktor, dass für und nicht gegen den Menschen rationalisiert werde. Ein Interview mit dem Betriebsarzt, der von den vorbildlichen Maßnahmen für Schwangere berichtet, rundet das Bild vom »Arbeiterparadies DDR« ab. /Schnitt/ Die westdeutsche Kämpers-Fabrik wird durch eine leere, von Maschinen dominierte Halle repräsentiert, wozu der Kommentarsprecher erklärt, dass die Frauen im westdeutschen Werk als Erste wegrationalisiert wurden.

Nach der Gegenüberstellung der Arbeitsbedingungen werden einzelne Arbeiterinnen in Ost und West vorgestellt und indirekt gegeneinander ausgespielt. Für die DDR präsentiert der Kommentar-Sprecher Gisela Lorenz als »Typ einer neuen Frauengeneration«. Es handelt sich um eine blonde, schlanke und äußerst telegene Vorzeigeaktivistin. Bezeichnenderweise kommt sie nicht zu Wort, die Bilder sprechen für sie und für sich bzw. für die DDR. Die im Gegenzug befragte 19-jährige Arbeiterin in der westdeutschen »Kämpers-Stadt« berichtet im Originalton von zu hohem Arbeitstempo, unsicheren Arbeitsplätzen und beklagt, dass man als Mensch nicht zähle. Sie ist ein bisschen dicklich und erscheint im Bild bei der Verrichtung ihrer Arbeit nur halb so dynamisch wie die ostdeutsche Kollegin. Der Gegensatz zwischen Ost und West wird durch das »Casting« verstärkt. Die mediale Rhetorik des Films gebzw. missbraucht die westdeutsche Arbeiterin in doppelter Weise: als ideologische Verifikationsinstanz des Kapitalismus-kritischen Diskurses und gleichzeitig als optischen Negativkontrast, die sinnlichen Möglichkeiten des Mediums nicht unbedingt im feministischen Sinne nutzend. Das Beispiel der Arbeiterinnen ist exemplarisch für die Ost-West-Gegenüberstellung durch die Montage, die nach bekanntem Schwarzweiß-Schema einen dichotomischen Gegensatz auf allen Ebenen schafft. So wird beispielsweise auch in *Frauenbildnisse 1967* das beliebte Kindergarten-Motiv eingesetzt: Eine westdeutsche Mutter beschwert sich, dass es keinen Kindergarten gebe, wozu verdreckte Kinder beim Spiel gezeigt werden. /Schnitt/ Bilder von einem Musterkindergarten illustrieren den Kommentar, dass in der DDR Plätze für alle vorhanden wären.

Im Negativbild, das *Frauenbildnisse 1967* von der Bundesrepublik zeichnet, fehlen allerdings Feindbilder, die eine akute Bedrohung für die DDR beschwören. Bedroht sind die westdeutschen Arbeiterinnen, die sich weder wehren noch Aussicht auf Besserung ihrer Lage haben. Bei Abwesenheit jeglicher gesamtdeutscher Perspektive wäre die einzige Lösung, um der misslichen Situation zu entinnen, »nach drüben« zu gehen, wie eine der porträtierten Frauen explizit äußert. Der Film weist der Bundesrepublik als Zeithorizont die Vergangenheit überkommener privatkapitalistischer Produktions- und Ausbeutungsverhältnisse zu. Was die DDR betrifft, ist der eigene Zeithorizont nicht mehr auf die Zukunft fixiert: Erreichtes wird nicht mehr als Etappensieg auf dem Weg in eine goldene Zukunft gefeiert, sondern als zu Bewahrendes beschworen. *Frauenbildnisse 1967* ist damit in der Gegenwart als ein dauerhaft wünschenswerter Zustand angekommen. Diese ›Gegenwart des Erreichten‹ ist der argumentative Rahmen gegen Kritik von innen und transportiert als filmischer Subtext einen Aufruf zur Mäßigung und Zufriedenheit. Ganz in diesem Sinn kündigte die Programmzeitschrift den Film an: »Die Summe der Gegenüberstellung mag angetan sein, unseren Alltag mit anderen Augen zu sehen, von der Position jener, für die längst selbstverständlich ist, was für die meisten westdeutschen Arbeiterinnen noch Wunschtraum bleibt.«⁸⁸ Auf Grund dieses Ost-West-Erfahrungsgefälles konstruiert Katins in *Frauenbildnisse 1967* die Bundesrepublik als der DDR-Bevölkerung Unbekanntes da Fremdgewordenes.

Ästhetisch evident wird die politische Aussage der Reihe *West-östlicher Alltag* bereits im qualitativen Gefälle der Bilder, mit denen der Alltags-Vergleich unternommen wird. Einer grauen, ›unterbelichteten‹ Bundesrepublik steht eine ›strahlende‹ DDR gegenüber. Das Zustandekommen des Materials thematisiert der Film nicht; gemäß der gängigen Praxis wurde es wahrscheinlich von westlichen Teams aufgenommen und in die DDR geschmuggelt. Die Bilder aus der Bundesrepublik wurden zum Teil unter unzureichenden Lichtverhältnissen aufgenommen und stehen im schroffen Kontrast zur technischen Sorgfalt, die für die DDR-Darstellung aufgewendet wurde. Diese Methode steht in der Tradition von *Zwei Städte* (1949) oder *Der Weg nach oben* (1950). Aber im Unterschied zu den Filmen des Kalten Krieges zeigt *Frauenbildnisse 1967* Ansätze, individuelle Geschichten zu erzählen und lässt die Menschen, wenn auch eingeschränkt, selbst zu Wort kommen. Die Missstände in der Bundesrepublik werden an konkreten Beispielen vorgeführt, die aller Wahrscheinlichkeit nach einer journalistischen Recherche standhalten würden. Letztendlich aber bleibt der westdeutsche Alltag ebenso wie die Persönlichkeit der dargestellten Individuen auf das zur Delegation der Bundesrepublik Verwertbare reduziert.

Das Interesse für soziale Themen, das in der Bundesrepublik zu einem neuen Blick auf die Alltagsrealität im anderen Deutschland führte, fand im Sinne eines Per-

88 Funk und Fernsehen der DDR, Nr.8/1967, S.13.

spektivwechsels kein Äquivalent im DDR-Dokumentarfilm. Der Blick von Sabine Katins auf den westdeutschen Alltag ist genauer als der ihrer Kollegen und versucht eine Darstellung der kapitalistischen Schattenseite von innen heraus, wodurch soziale Probleme durchaus glaubwürdig vermittelt werden. Indem diesen aber ausschließlich die DDR-Sonnenseite gegenübergestellt wird, entlarven sich die Filme des *West-östlichen Alltags* in ihrer Struktur und Ästhetik als ›ideologisches Schattenboxen‹ mit dokumentarfilmischen Mitteln. Wohl auch aus dem Grund, dass der DDR-Alltag nicht unbedingt auf der propagandistischen Höhe war, zählte die Reihe nur noch vier weitere Folgen.

Den folgenden Beitrag *Mein Lebenslauf* (15.5.68) kündigte die Fernsehansagerin des DFF als dokumentarischen Vergleich aus dem Alltag der Städte Köln und Leipzig an, der Zustände zeige, die »in die Rumpelkammer der Geschichte« gehörten. Der Film vergleicht das Schicksal zweier 14-jähriger Mädchen aus Leipzig und Köln, die zum ersten Mal ihren Lebenslauf schreiben. Die Kinder teilen ein ähnliches Schicksal, da beide Familien durch Krankheit in Not gerieten. Für die Kölner führte der Weg ins Notaufnahmелager, was die soziale Ächtung zur Folge hatte und die Kinder zu Paria der Gesellschaft degradierte. In Leipzig halfen Kollegen und Betrieb über die Schwierigkeiten hinweg, die nur noch eine Erinnerung sind. »*Geehrte Bürger ...*« (22.10.68) thematisiert die Praxis der Ordensverleihung im Systemvergleich. Während im Westen Kriegsverbrecher ausgezeichnet werden, ehrt die DDR Widerstandskämpfer und verdiente Arbeiter. *Betriebsfamilien* (17.6.69) baut auf Günter Wallraffs im Aufbau-Verlag erschienenem Buch *Wir brauchen Dich* (1967) auf, in dem dieser seine Eindrücke als Arbeiter bei der Benteler AG in Bielefeld verarbeitet hat. Im Gespräch mit dem westdeutschen Autor entlarvt dieser den Ausdruck ›Betriebsfamilie‹ als Phrase, die die faktische Machtlosigkeit der Arbeiter in vielen Betrieben der Bundesrepublik kaschiere. Das gefilmte Wallraff-Interview wird im Beisein der Kamera Arbeitern des VEB Braunkohlenwerkes Zeitz vorgeführt, die dieses kommentieren und ›spontan‹ die grundverschiedene und für sie vorteilhafte Lage in der DDR schildern. Die Schwarzweiß-Gegenüberstellung erfolgt jetzt nicht mehr durch Parallelmontage thematischer Sequenzen wie in den bisherigen Beiträgen der Reihe, sondern durch die Opposition zweier in sich geschlossener Blöcke. Dadurch ist die propagandistische Intention zumindest ästhetisch weniger augenscheinlich, wozu ebenfalls beiträgt, dass Walraff und westdeutsche Arbeiter als Sympathieträger inszeniert werden und der Schwarzweiß-Kontrast nicht die Grenze als Scheidepunkt hat.

4.3.3 *Fremd auf unseren Straßen* (1969): DDR-Flüchtlinge in der BRD

Der Regierungsantritt der sozial-liberalen Koalition brachte zunächst für westdeutsche Journalisten und Dokumentaristen wenig praktische Veränderungen. Nach wie

vor bewilligte die DDR kaum Drehgenehmigungen. Da zudem nicht die Möglichkeit bestand, ostdeutsche Teams mit Dreharbeiten zu beauftragen, blieb als originäre Informations- und Bildquelle nur die Befragung von Flüchtlingen und Übersiedlern. Anhand deren Bericht im Originalton war beispielsweise bereits in *Bauern unter rotem Terror* (1960) und *Die Mauer* (1961) die Situation in der DDR dargestellt worden. Ein Interesse an der Persönlichkeit der Interviewten und ihrem Lebensweg bestand in diesen Filmen nur in dem Maße, wie deren Schicksal als repräsentativ für ›mensenverachtende‹ Zustände in der Diktatur dargestellt werden konnte.

Eine neue Perspektive nahm der 1969 im Auftrag des BMB produzierte Film *Fremd auf unseren Straßen* (1969, 45 Min.) ein, der sich nunmehr für individuelle Biografien von Flüchtlingen unter der Problematik ihrer notwendigen Integration in die westdeutsche Gesellschaft interessierte.⁸⁹ *Fremd auf unseren Straßen* markiert den Epochenwechsel, in den er sich vom Entstehungsdatum einschreibt, bereits im Titel: Dieser fixiert die wechselseitige Wahrnehmung Ost- und Westdeutscher als respektiv Fremde und deutet im Possessivpronomen exklusive Besitzverhältnisse an, womit sich der Film von der ›Brüder und Schwestern‹-Rhetorik der Nachkriegszeit verabschiedet. Im Sinne der sozial-liberalen Politik erkennen die Autoren die politischen Fakten an, wenn der Eingangskommentar nüchtern feststellt: »Die Mauer zu beklagen, darüber zu richten, wer an ihrer Existenz mehr oder weniger Schuld habe, erweist sich zunehmend als nutzlos. Es führt dazu, dass darüber die Menschen vergessen werden, die hinter dieser Mauer leben und sich arrangieren müssen. In welchem Zustand sie sich befinden, wie sie denken, ob sie sich inzwischen vom Westen abgewendet haben, darüber wissen wir nur wenig.« Es folgt eine Montage mit zahlreichen Flüchtlingen, die in Studio-Situation kurz ihre Motive darlegen. Drei davon wurden als Protagonisten ausgewählt: ein Musiker, ein Arbeiter und ein Student quasi als gesellschaftlicher Querschnitt. Sie bestimmen, wie der Kommentar betont, das Programm des Films. Dieser erfüllt ihnen ihre Wünsche, was sie in der Bundesrepublik sehen wollen und begleitet sie dabei mit der Kamera. Zur Darstellung dieser Entdeckungsreise verwendet *Fremd auf unseren Straßen* verschiedene narrative Kunstgriffe, wie zum Beispiel die Verwandlung des interviewten DDR-Flüchtlings zum Interviewer, der mit dem Mikrofon in der Hand Westdeutsche befragt.

Laut Intention der Autoren lässt der Film »überwiegend Flüchtlinge selbst sprechen, teils im Bild, teils im Off.«⁹⁰ Die entscheidenden Informationen aber vermittelt der Voice-over-Kommentar. Dies geschieht im Stil des ›kommentierten Stummfilms‹, d. h. dass zu Bildern der Betreffenden die Sprecher-Stimme deren Erfahrungen, Gedanken und Gefühle erläutert. Im Gegensatz zur gängigen Praxis, Klarheit zu schaffen und Kontingenz beiseite zu räumen, insistiert der Kommentar darauf, dass

89 BA Kblz B 137/13292.

90 Anhang an Skript, BA Kblz B 137/13285.

solches gerade nicht möglich ist. Am Beispiel des Musikers Bries erläutert der Sprecher: »Ob diese Abkehr vom kommunistischen Ideal, das ihn erzog, zu einer Hinwendung zum Westen zu einer freiheitlich demokratischen Ordnung werden wird, wir wissen es nicht und er selbst wäre mit Auskünften darüber überfordert.«

Fremd auf unseren Straßen zeichnet sich durch programmatische Selbstreflexivität aus, die die eigene Methode hinterfragt und dem Zuschauer – in einem gewissen Maß – das Zustandekommen der Filmbilder erklärt.⁹¹ Wiederholt versichert der Kommentar, dass die Fragen der Flüchtlinge spontan kamen und nicht inszeniert wurden. Es werden selbst Zweifel geäußert, ob das Gefilmte so gezeigt werden kann – wobei das Thematisieren von Vorbehalten auch eine Strategie sein kann, um das Zeigen zu legitimieren. Auffällig ist die distanzierte Selbstdarstellung im Kommentartext, der explizit dem Bild vom ›goldenen Westen‹ und einem übersteigerten Freiheitsbegriff entgegenarbeitet. In diesem Kontext verwahren sich die Autoren vor einer ideologischen Instrumentalisierung der Protagonisten: Die Wünsche und Vorbehalte der Flüchtlinge, die lange Haft oder sogar ihr Leben riskiert haben, könnten nicht als Votum für die eigene Gesellschaftsordnung dienen, weil sie zwangsläufig den Westen besser finden würden als den Osten. Was in dem denkwürdigen Satz gipfelt: »Die Freiheit gibt sich in dem Moment auf, wo sie darauf verweist, dass es drüben noch weniger Freiheit gäbe.« Damit praktiziert der Film eine persuasive Strategie des Understatements, die sich trotz oder gerade wegen aller Selbstrelativierung auf den Nenner bringen lässt: ›Wir brauchen uns nicht besser zu machen als wir sind, weil wir besser sind, was wir dadurch beweisen, dass wir nicht darauf bestehen.‹ Die Messlatte für die Überlegenheit des eigenen Gesellschaftssystems legt der Film an der Integration von Flüchtlinge wie den Holger Bries an. Der Abiturient war nach dem Einmarsch in Prag in den Westen geflohen, was der Kommentar als ein Votum gegen die DDR aber nicht zwingend für die Bundesrepublik beschreibt. Darin taucht die These eines möglichen dritten Weges zwischen den Systemen auf, ähnlich wie in Hertha Kludas' Film *Stärker als die Macht*. Auf der visuellen Ebene werden bekannte Klischee-Bilder der Bundesrepublik eingesetzt, wie sie als abschreckende Feindbilder aus DEFA-Filmen bekannt sind, z. B. das Glitzern der Neon-Reklame im nächtlichen Köln oder die verführerische Schaufenster- und Warenwelt in Berlin. In dem der Kommentar die Klischees als solche verortet, hinter denen sich eine komplexe, den Flüchtlingen fremde Wirklichkeit verbirgt, arbeitet der Film mit deren Aura, ohne ihr zu verfallen.

Die Konfrontation des geflohenen Abiturienten mit der West-Berliner Konsumwelt gibt den Dokumentaristen Rätsel auf und stellt auch eigene Gewissheiten in Frage. Der Kommentar stellt konsterniert fest: »Klaus Wiechert wirkt bei diesem von

91 Vgl. zur Problematik der Begriffe ›Selbstreflexivität‹ und ›referentialität‹ Kraus 2000, S.5f.; auf ›klassische‹ Dokumentarfilme beschränkt: Blümlinger 1990; zum Spielfilm: Kirchmann 1996.

ihm selbst erbetenen Preisvergleich, als hätte ihm ein Werbechef eines Kauf- oder Versandhauses den Text souffliert. Er wirkt, als mache er Reklame für die Bundesrepublik. Wir haben diese Reaktion nicht bestellt, sie hat uns eher bestürzt. Vor Jahren war es modern zu glauben, die Leute drüben hungerten. Heute ist es üblich zu glauben, es fehle ihnen materiell an überhaupt nichts mehr.« Aller Distanzierung zum Trotz bleibt unterm Strich ein bundesdeutsches Plus im Systemvergleich. Ein Preisvergleich in der folgenden Sequenz ergibt, dass im Westen alles wesentlich billiger ist. Dabei wirkt die Selbstinszenierung des Studenten in der Tat wie eine bestellte Werbeveranstaltung am Rand des Peinlichen: Nicht nur alle Preise hat er genau im Kopf, sondern kann sich auch über Qualität und Details wie das Fassungsvermögen der Kühlschränke auslassen.

Trotz aller Zurückhaltung und dem Verzicht auf Kalte Kriegs-Klischees konstruiert der Film eine DDR, die nicht nur im Bereich des Konsums, sondern auch kulturell nicht auf der Höhe der Bundesrepublik ist. Letzteres wird deutlich, wenn der junge Musiker den Wunsch hegt, Kurt Edelhagen zu treffen, den Leiter einer Big-Band, die laut Kommentar »für seine westdeutschen Altersgenossen bestenfalls Jazz für alte Männer spielt«. Ein weiterer Wunsch des geflohenen Musikers war, Berlin und die Mauer zu sehen, die er bisher nur aus dem westdeutschen Fernsehen kannte. Die Aufnahmen von seinem Spaziergang an der Mauer entlang kommentieren seine Gedanken im Voice-over-Verfahren: Es falle ihm schwer sich auszudrücken, aber von westlicher Seite wirke die Mauer wie eine »Konzentrationslager-Mauer«. Dazu zeigt die Bildebene die Mauer, auf der groß in weißer Farbe anklagend »KZ« gemalt ist. Weitere Einstellungen zeigen typische West-Berliner Mauer-Impressionen mit Stacheldraht in Großaufnahme und Bildern, die die Tristesse der Grenze betonen. Mit einem Fernglas aus Jena – Ironie des Interzonenhandels – betrachtet der DDR-Flüchtling von einer Beobachtungsplattform aus Ost-Berlin. Dieser Blick von außen ist zugleich die Perspektive des Filmbetrachters auf die DDR. Im Stil anklägerischer »Mauer-Filme« werden bewaffnete Grenzsoldaten gezeigt, die Arbeiter bei ihrer Tätigkeit im Mauerstreifen bewachen. Leben und Alltag in der DDR werden nicht thematisiert, stattdessen interviewt der geflohene Musiker an der Mauer Westdeutsche, die ihr Leben und ihre Erfahrungen mit dem Bauwerk schildern. Trotz beklemmender Eindrücke und KZ-Vergleich äußert der Protagonist am Ende, dass die Schuld für den Bau der Mauer auch auf der Seite des Westens zu suchen sei.

Anderer Meinung ist der Arbeiter Adolf Nietz, auf den bei der Flucht mit einem befreundeten Ehepaar und dessen Kindern geschossen wurde, wobei der Freund verletzt liegen blieb. Laut Kommentar hatte Nietz »nur einen Wunsch, er wollte mit denen sprechen, die auf den Straßen und Plätzen Westberlins für die Revolution und den Sturz der Demokratie demonstrieren und zu deren Requisiten rote Fahnen gehören«. Dementsprechend organisieren die Filmemacher eine Diskussion mit Vertretern des SDS (Semmler, Kögel, Rambausek, Gäng, Wilsdorf), die »nach ziemlich

zähflüssigen Verhandlungen nicht zuletzt über die Höhe des Honorars«, wie der Kommentar süffisant anmerkt, zu Stande kam. Der geflohene Ost-Berliner fragt erregt, warum die West-Berliner Studenten nicht gegen die Mauer protestieren würden und erhält als Antwort global-politische Erklärungen, die er weder verstehen kann noch will. Auf die z. T. abgehobenen Phrasen argumentiert er mit seinen persönlichen Erlebnissen und hält den SDS-Vertretern vor, dass in der DDR auf Frauen und Kinder geschossen werde. Eine Diskussion kommt nicht zu Stande. Die Dokumentaristen ergreifen keine Partei, sondern erklären im Rekurs auf Marx, dass augenscheinlich wird, wie das Sein das Bewusstsein prägt, in diesem Fall zwei Personengruppen, die dieselben Ausdrücke mit anderen Inhalten füllen, wodurch eine Verständigung unmöglich ist. Diese Erfahrungen rechtfertigen den Titel des Filmes bzw. den Film an sich, der darum bemüht ist, aus der Teilung resultierende Verständigungsschwierigkeiten zu vermitteln.

Unverständliches Verhalten der DDR-Flüchtlinge wird mit deren Sozialisation in einem dem westlichen Betrachter fremden Alltag begründet. Damit bestätigt *Fremd auf unseren Straßen* Katins *West-östlichen Alltag*, der die Situation in der Bundesrepublik als fremd und unverständlich für die DDR-Bevölkerung darstellt. Im Gegensatz zur Schwarzweiß-Zeichnung der DDR setzen die westdeutschen Dokumentaristen Grautöne der Selbstkritik und geben nicht vor, die Verhältnisse in der DDR zu kennen. Es geht weniger um ein Verstehen der DDR als Verständnis für diejenigen, die dieser den Rücken gekehrt haben. Der Alleinvertretungsanspruch wird nicht aufgegeben, aber rhetorisch verlagert. Der gesamtdeutsche Diskurs ist nach wie vor gültig, wird nunmehr aber nur noch auf die bundesdeutsche Binnenperspektive angewendet. Die Bundesrepublik ist weiterhin für alle Deutschen zuständig – sobald sie in Westdeutschland sind. Der Schlussappell des Films beschwört die Integrationsleistung des Westens als gesamtdeutsche Hoffnung: »Wenn sie, die zu uns kommen, [...] von uns allein gelassen werden mit der Freiheit, und wenn sie auf die Dauer Fremde bleiben – fremd auf unseren Straßen – dann, aber erst dann, ist sie endgültig zerbrochen: die vielzitierte, tief beschworene und oft geschmähte Einheit der deutschen Nation.«

4.4 Heynowski & Scheumann: Der Dokumentarist als Propagandist

Berichterstattung über das andere Deutschland und vor allem aus diesem war nie einfach. Filmdokumentaristen stießen zudem auf die doppelte Schwierigkeit, dass die technische Apparatur unhandlich und auffällig war und dem dokumentarischen Bild in Verbindung des Massenmediums Film/Fernsehen ein Einfluss zugesprochen wurde, der das Erteilen von Einreiseerlaubnissen und Drehgenehmigungen nicht förderte.

Westdeutschen Kameras blieb die DDR in der zweiten Hälfte der Sechzigerjahre ganz verschlossen. Aber auch DDR-Journalisten stießen in der Bundesrepublik auf Schwierigkeiten. Hans Hohmann, Aufnahmeleiter bei der DEFA, war am 25. Februar 1961 in der Bundesrepublik verhaftet worden, nachdem in seinem Koffer Papiere mit dem DEFA-Firmenkopf gefunden worden waren. Als Begründung der westdeutschen Behörden teilte Hohmann der Studioleitung nach seiner Freilassung aus Mangel an Beweisen mit: »Es sei nämlich allgemein bekannt, dass die DEFA, wenn sie Filme über die ›Bundesrepublik‹ [sic] mache, ausschliesslich Hetzfilme produziere und ich hätte demnach den Auftrag gehabt, entsprechendes Hetzmaterial zu beschaffen. Dadurch würde ich die Bestrebungen unterstützen die zum Ziele hätten, die Verfassung der ›Bundesrepublik‹ zu stürzen.«⁹² Im Mai 1963 traf es den Chefredakteur des Deutschlandsenders, Georg Grasnack und den Chefredakteur der *Leipziger Volkszeitung*, Hans Teubner, die in Solingen unter dem Vorwand der ›Staatsgefährdung‹ festgenommen wurden und erst nach mehr als drei Wochen wieder frei kamen.⁹³ Eine Entschärfung der Situation generell für ostdeutsche Westreisende trat erst mit der Reform des politischen Strafrechts 1968 ein, die u. a. durch die Einführung des Opportunitätsprinzips politische Kontakte zur DDR entkriminalisierte. Anderen blieb als persona non grata die Einreise generell verwehrt. So war nach dem Bau der Berliner Mauer eine »Liste unerwünschter Personen« erstellt worden, die unliebsame DDR-Funktionäre verzeichnete, denen das Betreten Westberlins nicht gestattet wurde. 1966 erfuhr die Liste eine Überarbeitung, Chefkomentator von Schnitzler wurde weiterhin geführt.⁹⁴

Beim ›Klassenfeind‹ zu filmen war alles andere als normal, wovon die Filme des Duos Walter Heynowski und Gerhard Scheumann⁹⁵ zeugen, den in dieser Hinsicht wichtigsten ostdeutschen Dokumentaristen in der zweiten Hälfte der Sechzigerjahre. Dabei handelte es sich eigentlich um ein Trio, da der westdeutsche Chefkameramann Peter Hellmich einen maßgeblichen Anteil an den Filmen hatte.⁹⁶ Ihre dokumentarische Arbeit ist getragen von der offensiven Auseinandersetzung mit Kapitalismus,

92 BA DR 1 MfK-HV Film: 4600. Die Vorwürfe bezogen sich auf § 92 (= staatsgefährdender Nachrichtendienst) und § 100/e (= verräterische Beziehungen). Am 6.5.1961 erfolgte die Einstellung des Ermittlungsverfahrens.

93 Fleischhacker 1993, S.192f.

94 FR, 11.4.1966, zit. nach Schnitzler 1992, S.66f.

95 Gerhard Scheumann (1930-1998) arbeitete zunächst beim Radio u. a. als Leiter der Redaktionen Kulturpolitik und Wissenschaft. 1962 wechselte er zum DFF, wo er das innenpolitische Magazins *Prisma* gründete und bis 1965 leitete und moderierte. Die Zusammenarbeit mit Heynowski setzte er bis zur Auflösung des DEFA-Studios 1991 fort. Vgl. Steinmetz/Prase 2002, S.32ff, zur IM-Tätigkeit S.122ff.

96 Vgl. zur Arbeit des »IM Dachs« Hellmich, der seit 1953 für die DEFA tätig war: Steinmetz/Prase 2002, S.77, S.162ff.

Imperialismus und Revanchismus an vorderster Front des Klassenkampfes: »Der ›Vorwurf‹ der Propaganda trifft uns nicht; denn wir haben keine Veranlassung, uns für die Wirklichkeit der BRD zu entschuldigen. Im Gegenteil: Als sozialistische Dokumentaristen bekennen wir uns jederzeit und überall auch als Propagandisten.«⁹⁷ Programmatisch nahmen Heynowski und Scheumann die dialektische Verknüpfung von Ästhetik und Politik für ihre Filme in Anspruch und leiteten daraus spezifisch dokumentarfilmische Darstellungsmodi ab, ohne sich durch normative ästhetische Muster zu beschränken. So lässt sich im positiven Sinn von »›unsauberen‹ dokumentarischen Genres« sprechen.⁹⁸ In ihren Filmen steht nüchterne Analyse neben emotionalem Appell, getragen von dem Ziel, auf den Zuschauer bewusstseinsbildend einzuwirken. Bei aller gebotenen Vorsicht mit Begriffen wie ›Aufklärung‹ und ›Propaganda‹, stecken diese gerade in ihrer Widersprüchlichkeit und Ambivalenz das Feld im Werk von Heynowski und Scheumann ab.

Das Logo ›H&S‹ entwickelt sich zu einem Markenartikel des DDR-Dokumentarfilms im Ausland. Viele der so gezeichneten Filme kamen international in fremdsprachigen Fassungen zum Einsatz und waren weltweit erfolgreich auf Festivals vertreten. Als Politikum riefen sie national, DDR-intern und innerdeutsch, wie international ein starkes Echo hervor und die Tages- und Fachpresse widmete dem Duo eine für Dokumentaristen ungewöhnliche Aufmerksamkeit. Als SED-Mitglied und Träger des Nationalpreises I. Klasse, bekannten sich H&S offensiv zu ihrer ideologischen Position und der Intention, mit ihrer Arbeit in den ›politischen Tageskampf‹ einzugreifen. In diesem Engagement mag ein Grund liegen, warum Heynowski und Scheumann nach dem Mauerfall »ungeachtet ihrer filmästhetischen Qualitäten« im Urteil west- wie ostdeutscher Historiker »zu schlecht« abschneiden.⁹⁹ Dass sie vor dem Mauerfall auch im eigenen Lager nicht nur wohlgehten waren, lag vor allem an den zahlreichen Privilegien, die das Team genoss: Neben der bevorzugten finanziellen und materiellen Ausstattung des 1969 gegründeten unabhängigen Studios H&S, zählte dazu vor allem die Reisemöglichkeit in den Westen. Aber auch ihre nicht immer subtilen propagandistischen Methoden führten zu teilweise heftiger Ablehnung. Die rückblickende Wertung ihres westdeutschen Verfechters Hans-Joachim Schlegel, der Heynowski und Scheumann 1979 als »›Filmaufklärer‹ im Sinne Vertovs« ins Pantheon der Dokumentarfilmgeschichte eingereiht hatte, soll an dieser Stelle als Verweis auf die Widersprüche genügen¹⁰⁰: Schlegel attestiert H&S, die »analytisch ertragreichsten Beispiele parteilich-ironischer Dokumentarfilmarbeit« verfasst zu haben, spricht sie aber ebenfalls nicht frei von »einseitiger Orientierung auf den Gegner«, aus der z. T. »bedenkliche Schulmeisterei« resultierte.¹⁰¹

97 H&S 1972, S.103.

98 Krebs 1996, S.79. Vgl. ebd., S.112.

99 Zimmermann 1995, S.13.

100 Schlegel 1996/1979, S.57.

4.4.1 O.K. (1965): Die Bundesrepublik aus Rückkehrer-Perspektive

Die Zusammenarbeit Walter Heynowskis mit Gerhard Scheumann begann 1965 mit dem DEFA-Film *O.K.* (32 Min.). Im Zuge der Recherche für ein Filmprojekt über Rückkehrer und Übersiedler aus der Bundesrepublik in die DDR hatte Walter Heynowski in einem Aufnahmeheim in Eisenach Doris S. kennen gelernt, die 1961 im Zuge der Familienzusammenführung legal die DDR verlassen hatte. Nach enttäuschenden Erfahrungen in Baumholder, wo die junge attraktive Frau in einem Anmierlokal für amerikanische Soldaten gearbeitet hatte, war sie in die DDR zurückgekehrt.

Für das Filmprojekt wurde Gerhard Scheumann gewonnen, der Doris S. vor der Kamera interviewte und durch seine Fragen aus dem Off im Film präsent ist. Der Filmtitel ist dem von der Interviewten ständig gebrauchten Ausdruck »O.K.« als ironischer Kommentar entlehnt. Der Bericht der jungen Frau, die bereitwillig Auskunft gibt, stellt den Leitfaden des Filmes dar. Ähnlich wie bei *Fremd auf unseren Straßen* dienen Bundesrepublik-Erlebnisse eines Individuums, das als solches hier mit besonderem Augenmerk auf die persönliche Geschichte in Szene gesetzt wird, zur Beglaubigung der Deutschland-Konstruktion. Dabei steht die Filmaussage von vornherein fest: das kapitalistische System der Bundesrepublik als amoralisch zu entlarven und den Mythos vom »goldenen Westen« zu entzaubern. Die Bundesrepublik ist in *O.K.* verbal durch den negativen Erlebnisbericht von Doris S. präsent. Auf visueller Ebene wird dieser ergänzt und illustriert von Schnappschüssen, die die junge Frau z. B. mit amerikanischen Soldaten zeigen. In diesem Kontext knüpft der Film an rassistische Vorurteile an und mobilisiert »das alte Nazi-Schreckgespenst von der »Rassenschande««, wenn im Zusammenhang ihrer sexuellen Beziehungen mit GIs ausdrücklich auch auf solche mit farbigen Soldaten eingegangen wird.¹⁰² Die persönlichen Erinnerungen ergänzt der Film durch Fotostrecken mit Impressionen aus Baumholder, die das Dorf als amerikanisierte Garnison und tristes »Mudholder«, wie es im Jargon der GIs heißt, zeigen. Baumholder steht symptomatisch für die Kolonialisierung Westdeutschlands. In Motivwahl und Diskurs knüpft der Film an die anti-US-amerikanischen Feindbilder der Fünfzigerjahre im Stil von *Ami go home* an.

Auf den Kurzfilmtagen in Oberhausen 1965 wurde *O.K.* ausgebuht und provozierte Tumulte – in den Worten der DDR-Filmgeschichtsschreibung war er »der meist diskutierte Beitrag« des Festivals.¹⁰³ Doch selbst die zeitgenössische DDR-Kritik musste feststellen, dass das Konzept des Films nicht aufging. Herlinghaus wirft dem Film neben einem »Anflug von Biertischatmosphäre« vor, dass die »Dramaturgie des Schicksals zu folgerichtig« angelegt sei: »Was dem Film fehlt, ist das

101 Schlegel 1996, S.139.

102 Vogel 1997, S.170f.

103 Krautz 1969, S.99.

mangelnde Problembewusstsein für den besonderen Standort des Einzelnen und die in ihm enthaltene Wahrheit.«¹⁰⁴ In anderen Worten: Die Spannung zwischen Individuum und ideologisch intendierter Verallgemeinerung ging nicht so eindeutig auf, dass es der Sache dienlich gewesen wäre. In einem Interviewfilm, der auf dem Zeugnis einer Befragten basiert und deren Persönlichkeit in den Mittelpunkt stellt, entzog sich die Porträtierte in ihrer Widersprüchlichkeit dem ideologischen Raster. Zudem wurde die Instrumentalisierung eines Menschen in einer Zwangslage deutlich, war Doris S. doch auf eine wohl wollende Behandlung durch die DDR-Behörden angewiesen, was ihre legitimierende Funktion stark einschränkt.

Stand vor allem die Interviewführung als »Kreuzverhör« durch einen »pornografischen Großen Bruder« im Zentrum der Kritik, so verweist gerade sie auf neue dokumentarfilmische Ansätze und Repräsentationsformen in der Auseinandersetzung mit der Bundesrepublik.¹⁰⁵ In der Interviewtechnik von *O.K.* kommen vor allem die Einflüsse des Fernsehjournalismus zum Tragen mit neuen Impulsen für den Dokumentarfilm. Darüber hinaus zeichnet sich in der ersten gemeinsamen Produktion von Heynowski und Scheumann ein Perspektivwechsel in der Realitätskonstruktion ab: Statt deduktiv vorzugehen wie bis dahin das Gros der Dokumentaristen, betrachteten die beiden nun induktiv das Allgemeine vom Einzelnen ausgehend.¹⁰⁶ Das hatte zur Folge, dass dem Einzelnen mehr Platz eingeräumt wurde und dieser als Individuum mit eigener Geschichte ausführlich zu Wort kam. Inwieweit die Filme dem Menschen dabei gerecht wurden, sei dahingestellt.¹⁰⁷

4.4.2 Imperialismus, Neokolonialismus und der Kongo

In den folgenden Filmen wandten sich Heynowski und Scheumann Gegnern zu, die eindeutig auf der Täterseite standen und somit im ideologischen Freund-Feind-Schema klarer als die junge Frau in *O.K.* zu verorten waren. Indem sie sich des Themenbereichs »Imperialismus« und »Neokolonialismus« annahmen, stellten ihre Dokumentarfilme ähnlich der ARD-Reihe *Ost und West* den deutsch-deutschen Konflikt in einen globalen Rahmen. Der DDR-Vorwurf an die »Bonner Ultras«, im Dienste des Imperialismus zu stehen, war ein fester Topos des DEFA-Dokumentarfilms. In den Sechzigerjahren erweiterte sich der Diskurs dahingehend, dass die Bundesrepublik nicht mehr als Terrain, sondern auch als Akteur des Neokolonialismus dargestellt wurde.¹⁰⁸ Der Film von Karl Gass *Allons enfants ... pour l'Algérie* (1961, 70 Min.)

104 Herlinghaus 1965, S.541f.

105 Vogel 1997, S.170.

106 Vgl. Heynowski/Scheumann 1966, S.680; Herlinghaus 1982, S.176, S.178.

107 Vgl. Roth 1960, S.181.

108 Vgl. Rüllicke-Weiler 1979, S.493ff.; zur zeitgenössischen Darstellung im westdeutschen Dokumentarfilm: Zimmermann 1996, S.160f.

über den Algerienkrieg war der erste DEFA-Beitrag, der mit aktuellem Reportagematerial die Bundesrepublik aktiver imperialistischer Politik bezichtigte: Im Zentrum der Argumentation stehen auch hier neben der hohen Präsenz Deutscher in der französischen Fremdenlegion personalisierte Feindbilder westdeutscher Politiker, Militärs und Wissenschaftler (die Usual Suspects Schacht, Abs, Speidel, Strauß).¹⁰⁹

Mitte der Sechzigerjahre geriet im Zuge der Dekolonialisierung Zentralafrika in den Blick. Im ehemals belgischen Kongo kämpfte nach dessen überstürzter Entlassung in die Unabhängigkeit die mit dem Sozialismus sympathisierende Bewegung des 1960 ermordeten Volkshelden Patrice Lumumbas, der Mouvement National Congolais (MNC), gegen die Sammlungsbewegung Moïse Tschombés, die aus den Wahlen von 1965 als Sieger hervorgegangen war. Gestützt auf die Armee unter Mobutu, der noch im gleichen Jahr die Macht an sich riss, führte die Tschombé-Regierung mit westlicher Militärhilfe und weißen Söldnern gegen die Unabhängigkeitsbestrebungen der Ostprovinzen einen blutigen Bürgerkrieg.

Unter den modernen Landsknechten befanden sich zahlreiche Deutsche, die das Interesse von Heynowski und Scheumann geweckt hatten. Die in diesem Kontext entstandenen Filme *Kommando 52* (1965), *Der lachende Mann* (1966), *PS zum lachenden Mann* (1966), *Der Fall Bernd K.* (1967) sowie teilweise das Thema aufgreifend *Wink vom Nachbarn* (1966), sind in mehrfacher Hinsicht signifikant: So kommen in den genannten Produktionen die offiziellen Selbst- und Feindbilder anschaulich zum Ausdruck. Der Einsatz der Filme und ihre Rezeption spiegeln die politischen und medialen Besonderheiten im Dispositiv des gesamtdeutschen Kommunikationsraumes. Darüber hinaus sind die Filme ein Beispiel für die SED-Kampagnenpolitik, die auf den Erfolg der ersten beiden Dokumentarfilme mit der medialen Ver längerung durch weitere Produktionen zum Thema reagierte.

Kommando 52 (1965): Westdeutsche Söldner im Kongo

Ausgangspunkt der ›Kongo-Filme‹ war der noch unter alleiniger Regie von Walter Heynowski entstandene Streifen *Kommando 52* (1965, 33 Min.). Dieser verfolgt die blutige Spur eines aus 52 hauptsächlich deutschen Söldnern bestehenden Kommandos im Kongo unter Leitung von Siegfried Müller, der als Kongo-Müller internationale Bekanntheit erlangte. Der Film stellt die These auf, dass sie »alle Söldner von Tschombés und Bonns Gnaden waren, ausgerüstet mit westdeutschem Kriegsmaterial; Deutsche, für die sich, wie im Film erklärt wird, die Schöpfer dieser Dokumentation – und Millionen andere – schämen.«¹¹⁰

Kommando 52 besteht ausschließlich aus kompiliertem Material: Fotografien, 16mm-Filmaufnahmen, Briefen, Tagebüchern und Tonbandaufzeichnungen. Eine

109 Vgl. Hampicke u.a. 1989, S.94ff.

110 Begleitmaterial DEFA-Aussenhandel, Filmmappe BA-FA *Kommando 52* 9137. Vgl. Heynowski/Scheumann 1967 b; Steinmetz/Prase 2002, S.73f.

Schrifttafel im Vorspann betont: »Jedes Wort des Textes ist authentisch«, worauf der Kommentarsprecher die Herkunft der gezeigten Dokumente als von »kongolesischen Patrioten« erbeutet erklärt.¹¹¹ Zum Bild eines weißen Söldners mit umgehängtem Fotoapparat insistiert der Sprecher auf der funktionellen Parallele zwischen Waffe und Kamera-Auge: »Schießen und schnappschießen« und identifiziert im Sinne Virilios die filmische Wahrnehmung als militärisch-kriegerische – was für beide Seiten gilt.¹¹² Aus diesem metafilmischen Diskurs zieht Heynowski über die Authentisierungsfunktion hinaus die Legitimation seines Films als (visuelles) Gegenfeuer, mit dem der Dokumentarist aktiv den Kampf der sozialistischen Befreiungsbewegung unterstützt.

Der Kommentar präsentiert die weißen Söldner im Kongo, die sich Tschombé »gekauft« habe, als in der Mehrzahl Deutsche, ohne konkrete Zahlen zu nennen. Zu jeweils einem Foto oder einer Filmszene nennt der Sprecher zunächst lakonisch nur die typisch deutschen Vornamen der Abgebildeten: Fritz, Peter, Thomas, Ulrich, Erwin, Hans, Gerd, Heinz, Bernd, Michael, Georg, Siegfried. »Wenn sie den Mund öffnen, sprechen sie deutsch, nicht westdeutsch«, womit die systembedingte Verantwortung, wenn schon nicht linguistisch, so doch geografisch deutlich wird. Im Folgenden werden drei Söldner ausführlicher mit auf Tonband festgehaltenen Selbstzeugnissen präsentiert. Da ist zunächst der als »alter Stoßer« bekannte Schlesier Krahl. In einer Tonbandaufzeichnung berichtet er, dass er, »wie jeder anständige Junge in der Hitler-Jugend ausgebildet« wurde und über die Fremdenlegion nach Afrika kam. Zwischenzeitlich arbeitete er bei Mercedes Benz in Johannesburg, was der Film mit Bildern entsprechender Fahrzeuge illustriert, die auf die Verstrickung der westdeutschen Wirtschaft in das Apartheits-System verweisen. Als Zweiter wird Gerd von Blottnitz vorgestellt, der aus einer alten Adelsfamilie stammt, was im Bild mit einem Ausschnitt aus dem *Gotha* belegt wird. Schließlich wird mit Siegfried Müller der Chef des »Kommandos 52« präsentiert. In der Tonbandaufnahme charakterisiert er sich als Angehöriger einer alten Offiziersfamilie und als solcher war er »natürlich Kriegsfreiwilliger«. Bei den Amerikanern brachte Müller es bis zum Oberleutnant, bevor auch er nach Südafrika ging. Die Auswahl der Porträtierten signalisiert die Kontinuität der alten Eliten aus Wirtschaft, Adel und Militär in der Bundesrepublik. In der Repräsentation dieser exemplarischen Beispiele verfolgt Heynowski die Strategie, die Biografien als typisch deutsche zu entwerfen und die kriegerische Kontinuität im Lebensweg als typisch westdeutsch zu entwickeln.

Die Einordnung des Mikrokosmos der Söldner-Gruppe in den Makrokosmos Bundesrepublik bzw. der internationalen Beziehungen vollzieht der Filmschnitt durch Effekte im Stil Eisensteinscher Schockmontage im letzten Filmdrittel: Auf ei-

111 Vgl. Horst Knietzsch: »Bericht vom fröhlichen Mörder«, in: ND, 23.1.1966.

112 Virilio 1986.

nem Foto sind getötete Schwarze mit abgeschnittenen Köpfen zu sehen. /Schnitt/ Tschombé bei der Besichtigung der Berliner Mauer, vom Sprecher kommentiert mit einem Zitat der West-Berliner *Morgenpost*: »Tschombé ist einer der treuesten Verbündeten des Westens, der seinen Abscheu gegen den Kommunismus mit einem Gang zur Mauer demonstriert.« /Schnitt/ Folterszenen von Schwarzen mit dem O-Ton menschenverachtenden Inhalts eines Söldners. /Schnitt/ Tschombé an der Mauer, kommentiert mit einem Zitat der *Welt am Sonntag*: »Tschombé hindert seine schwarzen Ulbrichts daran, eine Mauer quer durch den Kongo zu ziehen« /Schnitt/ Foto eines getöteten Schwarzen, etc. Nach dem gleichen Muster des Cross-Cutting zwischen Kongo und Bundesrepublik fährt der Film fort, um weitere Stationen des Staatsbesuches in Westdeutschland zu zeigen: Tschombés Teilnahme an einem Gottesdienst in der Münchner Matthäuskirche, eingerahmt von einem Pfarrer und einer Vertreterin der Bayerischen Staatskanzlei, seine Besuche bei Brandt und Bundespräsident Lübke sowie seine Rede vor Bankiers und Industriellen. Die Parallelmontage zwischen Verbrechen der weißen Söldner im Kongo und dem Empfang Tschombés durch westdeutsche Autoritäten von Kirche, Politik und Wirtschaft suggeriert Billigung und Mitverantwortung der Bundesrepublik für das, was im Kongo geschieht. Die Aufnahmen von grausam verstümmelten Schwarzen – in der DDR war der Film erst ab 18 Jahren freigegeben – stehen ästhetisch und inhaltlich im scharfen Kontrast zu den offiziellen Bildern des Staatsbesuches. Der dramaturgische Aufbau steuert so auf einen »emotionalen ›explosiven‹ Höhepunkt« zu, bei dem ebenso Hass auf die westdeutschen Söldner wie auf das System, das sich ihrer bedient, erzeugt werden soll.¹¹³ Dass auch die westdeutsche Kulturpolitik in den Neokolonialismus verstrickt ist, unterstellt der Film anhand eines Tonbandauszugs mit Müllers Bericht, in Leopoldville oft das Goethe-Institut zu besuchen und mit dessen Leiter in gutem Kontakt zu stehen.

Die Wirkung des mit dem Prädikat »besonders wertvoll« ausgezeichneten Films wurde in der innerdeutschen Systemauseinandersetzung von beiden Seiten bewusst kalkuliert. In der Einschätzung von *Kommando 52* wertete die DEFA-Studioleitung die Gegenüberstellung des »Tschombé-Terrors im Kongo und seines Staatsbesuches in Westdeutschland« als »besonders wirksam für das DDR-Publikum«.¹¹⁴ In der Bundesrepublik deutete der Interministerielle Ausschuss dies als »propagandistischen Angriff« auf die dargestellten westdeutschen Repräsentanten und »damit auf die demokratischen Einrichtungen, auf denen weitgehend die Bundesrepublik beruht.« Darüber hinaus erfülle der Film den Tatbestand der Völkerverhetzung und sei geeignet, »ein Spannungsverhältnis zwischen der Bundesrepublik und dem Kongo zu schaffen.«¹¹⁵ Selten wurde einem Dokumentarfilm so viel Wirkungsmacht

113 Krautz 1969, S.102.

114 Einschätzung 9.11.1965, BA DR 1 MfK-HV Film: 3529.

115 Interministerieller Ausschuss an Filmforum Jugendfilmwerk, 27.4.1966, BA Kblz B 137/13260.



Bild 14: Die Selbstinszenierung der Söldner lieferte schockierende und nicht zuletzt deswegen faszinierende Bilder. Abbildungsnachweis: DEFA-Studio für Dokumentarfilme

zugesprochen. Konsequenz: *Kommando 52* wurde zum Sperrfilm erklärt und dem westdeutschen Publikum vorenthalten. Über Ost-Besuche und das Leipziger Festival, auf dem der Film eine Goldene Taube erhielt, wurde er trotzdem westlich des ›Eisernen Vorhangs‹ bekannt. In den Akten des BMG findet sich das Schreiben einer besorgten Bundesbürgerin, die darauf hinweist, dass *Kommando 52* in der DDR auf die intendierte Resonanz stieß. Zurück »aus der Zone« von einem Verwandtenbesuch berichtete die Frau, »immer wieder in einer scheußlichen Sache« angesprochen worden zu sein und fragte bestürzt Minister Mende, ob das Gezeigte in *Kommando 52* wahr sei. Auf ihren Brief reagierte das Ministerium mit einem dreiseitigen Antwortschreiben.¹¹⁶

Vor dem Hintergrund der Frankfurter Auschwitzprozesse (1963-65, 1965-66) trafen die Bilder von Massakern und rassistische Bekenntnisse der weißen Mörder auf eine sensibilisierte westdeutsche Öffentlichkeit. Waren auch die Antworten, die *Kommando 52* auf die Frage, warum wieder Deutsche federführend an Massakern beteiligt sind, ideologisch verbrämt, so war die Frage nach dem Typ des Täters und

116 Luise Traubert ans BMG, 22.7.1966, BA Kblz B 137/135255.

dem sozialpolitischen Kontext aktuell. Dieser gingen Heynowski und Scheumann in ihrem zweiten Film nach, der als Husarenstück investigativen Journalismus' den internationalen Ruhm des Duos begründete.

Der lachende Mann (1966): Kämpfer des Westens

H&S war es gelungen, Siegfried Müller, den im Kongo zum Major avancierten Leiter des Kommandos 52, in einem Münchner Hotel vor laufender Kamera zu interviewen. Dem Theoretiker der verdeckten Kriegsführung war dabei die Herkunft des Filmteams nicht bewusst geworden. Auf diesen Tag hatten sich die Dokumentaristen ein Jahr lang vorbereitet und die Person Kongo-Müllers studiert, der im Westen vor allem durch Berichte in Zeitschriften hoch mediatisiert war. »Nach dem Lesen der Nachricht, dass ein Deutscher mit dem deutschesten Namen ›Müller‹ und dem nicht minder deutschen Vornamen ›Siegfried‹ im Kongo gegen die Freiheitsbewegung kämpft« erachteten Heynowski und Scheumann es als »eine nationale Pflicht des DDR-Dokumentarfilms«, einen Film über diesen zu gestalten.¹¹⁷

Der im Auftrag des DFF produzierte Film *Der lachende Mann* mit den *Bekanntnissen eines Mörders*, so der Untertitel, provozierte diesseits und jenseits der ›Zonengrenze‹ eine für Dokumentarfilme seltene Wirkung. In der DDR verzeichnete die Fernsehausstrahlung »(inklusive einer Wiederholung) 55 Prozent Seher«. Die relativ junge Zuschauerforschung im Deutschen Fernsehfunk ermittelte darüber hinaus, »dass 47 Prozent der Seher die gesellschaftlichen Verhältnisse der BRD für die Vorbereitung der von Müller geführten kriegerischen Aktionen in Afrika für besonders geeignet hielten«. ¹¹⁸ Besonders geeignet war der Film auch zur Flankierung der SED-Abgrenzungspolitik, sodass die DDR den *Lachenden Mann* in 37 Länder exportierte.¹¹⁹ In der Bundesrepublik wurde der Film wie schon *Kommando 52* zum Sperrfilm erklärt und damit faktisch zensiert. Aber zumindest Ausschnitte präsentierte ein Beitrag im ZDF-Magazin *Drüben* (14.3.66). Darüber hinaus wurde eine Kopie von einem Freiburger Versicherungsvertreter, Helmut Soeder, der den *Lachenden Mann* auf der Leipziger Messe gesehen hatte, in die Bundesrepublik eingeführt. Dort zeigte er den Film mehrfach im öffentlichen und privaten Rahmen, worauf er die Aufforderung erhielt, diesen entsprechend dem Verbringungs-gesetz von 1961 dem Bundesamt für gewerbliche Wirtschaft vorzulegen. An seiner Weigerung entzündete sich ein Rechtsstreit, bei dem am Ende das Bundesverfassungsgericht über die Verfassungsmäßigkeit des umstrittenen ›Gesetzes zur Überwachung strafrechtlicher und anderer Verbringungsverbote‹ (GÜV), auf dessen Basis der Interministerielle Ausschuss seine Zensurtätigkeit ausübte, entscheiden sollte.¹²⁰ Die ›Inter-

117 Heynowski/Scheumann 1966, S.694. Zu technischen Details siehe Steinmetz/Prase 2002, S.74ff.

118 Seifert 1993, S.26. Vgl. Steinmetz/Prase 2002, S.84f.

119 Der Spiegel, Nr.24/1967, S.70.

120 Vgl. Buchloh 2002, S.224, S.231ff.

nationale Filmwoche« 1966 in Mannheim ließ den *Lachenden Mann* aus »künstlerischen Gründen« nicht zu. Im Ablehnungsschreiben des Festivals wurde der Streifen mit der fadenscheinigen Begründung zurückgewiesen, »dass es sich bei dem Monolog eines auf einen Stuhl festgebannten Mannes keineswegs um das handeln kann, was man einen Film nennen darf.«¹²¹ Darauf hin sprang der SDS in die Bresche und organisierte eine Vorführung in der Mannheimer Wirtschaftshochschule.

Die Reaktionen auf *Der lachende Mann* waren unterschiedlich: Während Peter Weiss und Michail Romm den Film in höchsten Tönen lobten¹²², entzündete sich die Kritik vor allem an der Tatsache, dass während des Interviews Alkohol geflossen war, was im Film zur Sprache kommt und wiederholt gezeigt wird.¹²³ Mit dem *Lachenden Mann* brachen H&S ein Tabu im DDR-Dokumentarfilm: Erstmals war ein erklärter »Klassenfeind« als Individuum und nicht nur in seiner Funktion Gegenstand der Darstellung. Darüber hinaus ließen die Autoren den Söldner ausführlich zu Wort kommen und gaben ihm die Möglichkeit zur Selbstdarstellung. Indem sie den direkten Feindkontakt suchten, setzten sie sich einem ganz anderen Risiko aus als die Regisseure der »Enthüllungsfilme« mit dem Rückgriff auf kompiliertes Archivmaterial.¹²⁴ Das Dreh-Set auf feindlichem Terrain wurde zur Arena des – wenn auch verdeckt geführten – Klassenkampfes mit der Kamera als Waffe und dem dokumentarischen Bild als Trophäe: »Das waren ja nur Rebellen – Kommunisten!« und während er dies belustigt herausprustet, sitzt er so nahe Kommunisten gegenüber, dass beide – die Kommunisten und der Antikommunist – einander in das Weiß der Augen sehen. Welch eine Situation: Klassenkampf. Während wir in das Weiß der Augen des Antikommunisten schauten, sahen wir hinter ihm auftauchen den Zug der Gefolterten und Ermordeten. [...] Gewiss – als der Tonmeister kurz vor Beginn der Aufnahme dem »Kongo-Müller« eine feine schwarze Kordel um den Hals legte, um ihm das Mikrofon vor die Brust zu hängen, lag der Gedanke auch an physische Vergeltung greifbar nahe. [...] Wir sagten uns, dass die Bekenntnisse des Mörders, auf Tonband und Zelluloid fixiert, mehr wert sein würden als ein armseliger Müller-Kadaver. Es ging uns darum, in der Person dieses Mannes das System auf die Anklagebank zu bringen, das Henkersknechte wie Müller hervorbringt und benutzt.«¹²⁵

Die filmische Rhetorik zielt darauf ab, das feindliche System zu entlarven, indem Kongo-Müller als typischer Repräsentant der Bundesrepublik vorgeführt wird bzw. sich selbst als solcher vorführt. Interviewführung, filmästhetische Strategien und die Selbstinszenierung des Söldners vor der Kamera potenzieren sich hierbei zu einem dokumentarfilmischen Erlebnis des »gewöhnliche[n] Faschismus heute«.¹²⁶

121 Zit. nach: Michel 1977, S.134. Vgl. Heynowski/Scheumann 1967 a, S.132f.

122 UNIDOC-Film 1976, S.26. Vgl. Heynowski/Scheumann 1967 a, S.92ff.

123 Vgl. Roth 1977, S.176ff.

124 Vgl. Rüllicke-Weiler 1979, S.237f.

125 Heynowski/Scheumann 1967 a, S.5f.

Bilder15, 16: Der ›Henker mit den manikürten Händen‹ und Pernod-Liebhaber im Studio.

Abbildungsnachweis: DEFA-Studio für Dokumentarfilme



Der kahlköpfige Müller sitzt in Fallschirmspringer-Uniform und Militärstiefeln vor der Kamera, wofür die Dokumentaristen ihm das Doppelte des vereinbarten Honorars geboten hatten: »Müllers Schnaps-Beichte« wurde mit 10.000 DM honoriert.¹²⁷ Dazu trägt er ein Eisernes Kreuz mit Hakenkreuz an der Brust. Die »denkende Kamera« Peter Hellmichs erfasst diese Elemente einzeln, die die Montage nach und nach zeigt und so auch visuell eine Dramaturgie der Enthüllungen etabliert.¹²⁸ Der Film besteht fast ausschließlich aus Nah-, Groß- und Detailaufnahmen Müllers. Letztere insistieren wiederholt auf den Stiefeln, den Uniform-Fangsnüren, seinen

126 Michail Romm, zit. nach UNIDOC-Film 1976, S.26.

127 Der Spiegel, Nr.24/1967, S.70.

128 Heynowski/Scheumann 1966, S.689. Vgl. Herlinghaus 1982, S.183.

Händen und vor allem auf dem EK I. Die an sich nüchternen Bilder werden so emotional aufgeladen und sollen gleichzeitig durch den formal-inhaltlichen Kontrast zwischen ›lachendem Mann‹ und blutigen Fakten eine intellektuelle Auseinandersetzung provozieren.

Der lachende Mann besteht essenziell aus dem Interview mit dem Söldner. In der Einführung lassen die Dokumentaristen dem Interviewten Zeit und Raum zu einer ausgiebigen Selbstdarstellung. Eingblendete Fotografien von Müller in Uniform der Wehrmacht und der amerikanischen Armee illustrieren seinen Bericht. In der Argumentation, die Müller als typisches Produkt der westdeutschen Gesellschaft vorführt, übernehmen die Fotos darüber hinaus die Funktion einer Zeitbrücke, die die visuelle Kontinuität zwischen dem Soldaten der Wehrmacht, dem amerikanischen Oberleutnant 1950 und dem Söldner im Kongo 1965 herstellt. Durch das wiederholt gezeigte Eiserne Kreuz ist die faschistische Vergangenheit im aktuellen Interview permanent gegenwärtig und muss nicht über die Montage oder fototechnische Mittel wie die Mehrfachbelichtungen in den Thorndike-Filmen der *Archive sagen aus*-Reihe, konstruiert werden. Wie in *Kommando 52* bemühen sich die Dokumentaristen, Müller und seine Landsknechts-Kollegen als Resultat westdeutscher Sozialisation darzustellen. Wiederholt spricht der Interviewer die Rolle der Bundeswehr für die militärische Ausbildung der Mitglieder von Müllers Kommando an. Daneben rühmt der Interviewte sich seiner Kontakte zu Militärs der NATO und erwähnt, im Besitz eines Schreibens vom ehemaligen Verteidigungsminister Franz Josef Strauß zu sein. Erst wenn Müller aus dem Kongo berichtet und die Verbrechen herunterspielt bzw. leugnet, übernimmt die Montage die Funktion faktischer Gegenargumentation, indem Dokumente aus *Kommando 52* gegengeschnitten werden, die seine Ausflüchte mit eigenen, früheren Aussagen widerlegen.

Die Vorwürfe gegen die Bundesrepublik werden explizit durch Einschübe kurzer, kommentierter Sequenzen erhoben, mit der erklärten Absicht der Autoren, »die Person Müllers in ihren gesellschaftlichen Zusammenhang zu stellen«. ¹²⁹ Die Thesen bauen auf den Anschuldigungen in *Kommando 52* auf. Aus diesem stammen auch die Bilder des ersten Einschubs vom Tschombé-Staatsbesuch in der Bundesrepublik, zu denen ein Voice-over-Sprecher mit scharfer Stimme verkündet: »Tschombé bei Lübke. KZ-Baumeister und Massenschlächter verstehen einander.« (19:04-19:18) ¹³⁰ Ein zweiter Einschub präsentiert den in Südafrika lebenden ›Hitler-General‹ von Mellenthin als eine Schlüsselfigur des westdeutschen Neokolonialismus (24:23-25:31) und ein Dritter deklariert die Goethe-Institute zu Tarnorganisationen des konspirativen Teils der Bonner Außenpolitik (51:19-51:40). Diese Zusätze im Interview wirken wie Fremdkörper, die der Systemkonkurrenz und nicht dem eigent-

129 Heynowski/Scheumann 1966, S.691.

130 Angaben nach einer VHS-Kopie ohne TC.



Bild 17: Tschombé auf Staatsbesuch bei Bundespräsident Lübke, dem die DDR den Bau von Baracken für KZ-Häftlinge vorwarf.

Abbildungsnachweis: DEFA-Studio für Dokumentarfilme

lichen Sujet geschuldet sind. Nach dem Zusammenbruch der DDR bezeichnete Scheumann die Versuche, das gesellschaftliche Wesen Kongo-Müllers so oft wie möglich mit der gesellschaftlichen Wirklichkeit der Bundesrepublik in Verbindung zu bringen als »manchmal etwas bemüht«. Ansonsten aber wollte er an Film und Gegenstand keine Abstriche machen.¹³¹

Der Film lebt von der Widersprüchlichkeit der Person und Persönlichkeit Müllers: »Ein Schlächter mit manikürten Händen! Ein Mordgeselle mit gewinnendem Lächeln! Ein Praktiker des Genozids, der eine höfliche Konversation führen kann!«¹³² Indem die DDR-Dokumentaristen seiner Selbstinszenierung vor der Kamera Raum geben und seine Worte ernst nehmen, kann er sich als »Krieger für den Westen« rechtfertigen sowie seinem Antikommunismus und Rassismus freien Lauf lassen. Trotz Alkoholkonsum während der Dreharbeiten kontrolliert er dabei seine Worte, was den Inhalt seiner Vergleiche umso schockierender macht. Die Situation der Schwarzen im Apartheitsstaat Südafrika, das Müller als wunderbares Land lobt, vergleicht er mit derjenigen der Juden im »Dritten Reich«. Um die Lage im Kongo zu

131 2. Hearing 1994, S.24.

132 Herlinghaus 1982, S.182.

erklären, überträgt er die Situation auf die Bundesrepublik mit dem hypothetischen Fallbeispiel, was passieren würde, wenn Bayern sich von Bonn lossagte. Dabei unterläuft ihm der Lapsus, statt Bundesrepublik »Reich« zu sagen. Die Bayern-Analogie greift Scheumann am Ende des Interviews in der Frage auf, ob für Müllers »Tätigkeit« neben Namen wie Albertville, Stanleyville auch solche wie Magdeburg, Leipzig oder Dresden eine Rolle spielen könnten. Müller bejaht dies und gibt dem Feindbild vom revanchistischen westdeutschen Militarismus eine Steilvorlage. Der Film endet mit Scheumanns Feststellung, dass die Bundesrepublik die amerikanische Vietnam-Politik unterstütze und der Frage, ob Müller bei einer »Legion Vietnam« mitmachen würde, was dieser begeistert bejaht: »Ah, mit allem Vergnügen. Das ist genau das, was ich brauche!«

Zur »Entlarvung« des feindlichen Systems war Müller genau das, was die DDR-Dokumentaristen brauchten, um Feindbilder – die eigenen ebenso wie diejenigen der Gegenseite – durch einen westdeutschen Vertreter bestätigen zu lassen. Die Strategie, Kongo-Müller als Vexierbild der Bundesrepublik vorzuführen, ging insofern auf, da der Söldner in seiner Rechtfertigung bemüht war, sich als Verteidiger westlicher Werte und Vertreter westdeutscher Interessen darzustellen und mit seinen Aussagen Wasser auf die Mühlen des antikolonialistischen Diskurses von Heynowski und Scheumann goss.

PS zum lachenden Mann (1966)

Die zentrale Aussage von *Der lachende Mann*, dass Kongo-Müller als Prototyp des Antikommunismus ein typisches Symptom der westdeutschen Gesellschaft ist, blieb in der Bundesrepublik nicht ohne Widerspruch. Nach der Fernsehausstrahlung hätten die »Parteiläufer des Kongo-Müller dessen Bekenntnisse mit dem Bemerkten abzuwerten versucht, es handle sich um die Auslassungen eines geltungsbedürftigen Einzelgängers; [...] eine kauzige Außenseiterexistenz.«¹³³ Gegen diese These traten Walter Heynowski und Peter Voigt mit einem »Postskriptum« an: *PS zum Lachenden Mann* (13.9.66) liefert weitere Informationen zur Person Müllers, die Bekannte des Söldners aus gemeinsamen Schul- und Kriegsjahren sowie aus der amerikanischen Dienstgruppenzeit den Dokumentaristen mitteilten. Neben bekannten Bildern aus *Kommando 52* und *Der lachende Mann* werden neue Dokumente gezeigt, wie z. B. ein Artikel Müllers in der *Revue Militaire Générale* (6/1966), vom Kommentar als »offizielle Zeitschrift der NATO« bezeichnet.

Die Reaktion in der Bundesrepublik auf die Taten von Menschen wie Müller erkundeten die ostdeutschen Dokumentaristen in seinem Wohnort Langen, einer »Kleinstadt ohne besondere Eigenschaften« laut Sprecher. Im Straßeninterview werden die Einwohner gefragt, ob ihnen der Name Kongo-Müller ein Begriff ist. Die meisten

133 Heynowski/Scheumann 1967 a, S.122ff.



Bild 18: Kongo-Müller: Vom Söldner zum Privatier auf Abruf für neue kolonialistische Unternehmungen. Abbildungsnachweis: DEFA-Studio für Dokumentarfilme

kennen ihn und erklären kommentarlos den Weg zu seinem Haus. Schockiert konstatiert der Kommentar: »Um die Ecke also. Sie wissen den Weg zu ihm zu weisen, aber sie tun dies ohne erkennbare Erregung. [...] Was müssen sie nicht alles schon gewöhnt sein, dass sie das Ungeheuerliche nicht mehr erregt. Sah man Menschen je so manipuliert?« Der Gleichgültigkeit der westdeutschen Gesellschaft, in der Kongo-Müller laut Kommentar »seinen Platz« habe, stellt der Film die Reaktion empörter DDR-Bürger gegenüber. Dies geschieht im Verfahren des »kommentierten Stummfilms«: zu eingeblendeten Fotos von Menschen erläutert der Kommentarsprecher deren – angebliche – Gedanken. Diese Konstruktion des Selbstbildes ist charakteristisch für die H&S-Filme, in denen die eigene Bevölkerung selber kaum zu Wort kommt und als akklamatorische Masse im Hintergrund inszeniert wird. Zur Entlarvung des Gegners werden die unterschiedlichsten Authentisierungsstrategien eingesetzt (O-Ton, Archivmaterial), bei den DDR-Bürgern hingegen, deren Zustimmung vorausgesetzt wird, scheint dies nicht notwendig. Als – angeblich spontane – Reaktion auf den imperialistischen Ungeist zeigt *PS zum lachenden Mann* pathetisch überhöht, wie

Einwohner von Cottbus Blut für Vietnam spenden, um einen aktiven Beitrag gegen den Krieg zu leisten.¹³⁴ Mit der Feststellung des charakterbildenden Einflusses der Systeme, der zu schockierenden Unterschieden im Denken und Fühlen der Menschen geführt habe, schreibt sich *PS zum lachenden Mann* markant in die DDR-Politik der Abgrenzung von der Bundesrepublik und ihrer Bevölkerung ein. Glaubt man dem Film, sind DDR-Bürger bessere Menschen, auf jeden Fall die besseren Deutschen.

Dementsprechend ist es der DDR-Anwalt Dr. Kaul, der im Auftrag der Lumumba-Witwe Strafanzeige gegen Müller erstattet.¹³⁵ Ausführlich berichtet der Anwalt vor der Kamera, wie die westdeutsche Justiz das Verfahren so lange verschleppte, bis »der Vogel« ausfliegen konnte, im Bild ironisch kommentiert mit dem in Zeitlupe winkenden Müller und einem startenden Flugzeug. Müller hatte sich mit Frau und Tochter nach Südafrika abgesetzt, wo ihn eine von der DEFA beauftragte internationale Presseagentur ausfindig machte und filmte. Diese Bilder präsentiert *PS zum lachenden Mann* am Filmende, wozu der Kommentar deren Herkunft erläutert. Die Aufnahmen zeigen eine glückliche Familie Müller in Boksburg beim Entenfüttern, Schaufensterbummel und im Restaurant, unterlegt mit seichtem Klaviergeklimper. In diesem Fall macht die Banalität der Bilder in Bezug zum Sujet ihre Stärke aus und verleiht der moralischen Empörung des Kommentars die nötige Fallhöhe: »Eine Filmrolle 150 Fuß lang. Ein fatales Dokument für jenen Staat, der sich so gerne selbstgefällig einen Rechtsstaat nennt.«

Spezialisten in Sachen Imperialismus und Neokolonialismus

Nach der Flucht des Protagonisten Müller griffen H&S die Söldner-Thematik 1967 erneut mit dem Film *Der Fall Bernd K.* (3.12.67, 35 Min.) auf. Grundlage des Projektes war die Reaktion Dieter Gibsons, eines ehemaligen Klassenkameraden des im Kongo gefallenen »Kommando 52«-Mitgliedes Bernd Köhlert, der sich nach der Ausstrahlung des *Lachenden Manns* bei den Dokumentaristen gemeldet hatte. *Der Fall Bernd K.* geht der Frage nach, wie die beiden jungen Deutschen, die im gleichen sozialen Milieu und unter ähnlichen Voraussetzungen in der mecklenburgischen Stadt Tegelow zusammen aufwuchsen, so unterschiedliche Wege gehen konnten. Ansatzpunkt des Vergleichs ist die Gegenwart des Sommers 1966, in dem Dieter Gibson sein Ingenieur-Examen in Jena ablegt, während der westdeutsche Bernd Köhlert bereits seit zwei Jahren tot ist.¹³⁶

1967 wandten sich H&S mit *Der Zeuge* (52 Min.) dem bereits in den Kongo-Filmen wiederholt thematisierten Vietnam-Krieg zu. Im Zentrum stehen die Erlebnisse eines vietnamesischen Filmemachers. Vor Ort drehten sie ein Jahr später *Piloten im*

134 Mit dem fünfminütigen Film *400 cm³* verfassten H&S im gleichen Jahr eine Hymne auf die Blutspender für Vietnam.

135 Vgl. Heynowski/Scheumann 1967 a, S.138ff.

136 Vgl. Studio H&S [o.J.], S.2; Heynowski & Scheumann: *Der Fall Bernd K.* Halle 1968.

Pyjama: Ein Zyklus aus vier Filmen (*Yes, Sir*, 70 Min.; *Hilton Hanoi*, 65 Min.; *Der Job*, 85 Min., *Die Donnergötter*, 90 Min.) mit Interviews gefangener US-Piloten, der international große Aufmerksamkeit erregte.¹³⁷

Die Verhaftung Rolf Steiners 1971 in Uganda ermöglichte es H&S erneut, einen in Stellvertreter-Kriege verwickelten Westdeutschen als Repräsentant für die Bundesrepublik auf die neokolonialistische Anklagebank zu setzen. Bei Steiner handelte es sich um eine dubiose Mischung aus westlichem Agenten und Söldner, der in Nigeria aufseiten des abtrünnigen Ostteils (Biafra 1967-70) gekämpft hatte, und der die Rebellion im Süd-Sudan gegen die Zentralregierung organisieren sollte. Wie bei *Piloten im Pyjama* interviewten die Dokumentaristen Steiner in Haft, woraus erst 1976 der zweiteilige Film *Immer wenn der Steiner kam* (84 und 68 Min.) entstand. Wie im *Lachenden Mann* geht es darum, der Bundesrepublik neokolonialistische Einflussnahme, die auch vor dem Anzetteln von Kriegen in Afrika nicht zurückschreckt, nachzuweisen. Die Autoren legen darauf wert, die Information zu vermitteln, dass der Befragte nicht zu dem Interview genötigt wurde und die Herkunft seiner Interviewpartner kannte. Diesbezüglich zeigt der Film eine von Steiner unterzeichnete Erklärung, auf der neben den Namen Heynowski und Scheumann deren Herkunft: »Studio H&S – DDR« deutlich vermerkt ist. Da der Gefangene kein Interesse daran hat, sich seiner Taten und Kontakte zu rühmen, fungiert Steiner als Verifikations-Instanz, die im Prinzip nur bestätigt, was die Dokumentaristen ohnehin schon wissen. H&S sind, wie in all ihren Interviews, hervorragend vorbereitet und ringen dem Geheimagenten ein »Ich bin erstaunt, wie gut sie unterrichtet sind« ab. In den vielfältigen Dokumenten, die der Film ausbreitet, findet auch ein kurzes Wiedersehen mit »alten Bekannten« aus den Kongo-Filmen (Tschombé, von Mellhentin, Kongo-Müller) statt.¹³⁸

In den Siebzigerjahren blieben Heynowski und Scheumann, die zu den DDR-Spezialisten für (Anti-)Kolonialismus und Befreiungskämpfe in der »Dritten Welt« avanciert waren, ihrem Thema treu. Neben weiteren Filmen über Vietnam erregten ihre Arbeiten über das Chile der Militärdiktatur die größte Aufmerksamkeit.¹³⁹ Zahlreiche der in diesem Kontext entstandenen Filme erhielten weltweit auf Festivals Preise, unter anderem auch in Oberhausen, wo das Duo mit seinem ersten Film *O.K.* durchgefallen war.¹⁴⁰

137 Vgl. Steinmetz/Prase 2002, S. 89ff.

138 Vgl. DDR-Fernsehen-Programmdirektion (Hg.): *Immer wenn der Steiner kam*. Text- und Montagebuch Teil 1 und 2. [o.O., o.J.]. Mit Ausnahme dieser relativ aufwendig gestalteten Publikation (Fotogramm zu jeder Szene) findet der Film aufgrund seines Verbotes, dessen Gründe im Rahmen der Arbeit nicht geklärt werden konnten, in der Literatur keine Erwähnung.

139 Vgl. Roth 1982, S.43f.; Schreiber 1996, S.147ff.

140 Vgl. Filmmuseum 1996, S.425.

4.4.3 *Wink vom Nachbarn* (1966): Zu Besuch beim Klassenfeind

Das Oberhausener Kurzfilm-Festival stellte mit der Präsenz osteuropäischer Filmemacher ein »permanentes Politikum« dar und war häufig Bühne ideologischer Auseinandersetzungen.¹⁴¹ 1966 waren Heynowski und Scheumann nicht im Wettbewerb vertreten, worüber sie unter Regie von Harry Hornig eine Fernseh-Reportage verfassten. Deren Titel *Wink vom Nachbarn – Bemerkungen zum Festival Oberhausen 1966* (43 Min.) spielt polemisch auf das 1958 eingeführte offizielle Motto ›Weg zum Nachbarn‹ an. Der Film ist in mehrfacher Hinsicht aufschlussreich: als dokumentarfilmischer Bericht einer deutsch-deutschen Begegnung, als kulturpolitische Parteinahme nach dem 11. Plenum, als Film über Filme und im Kontext der besprochenen Filme von H&S als mediale Verlängerung der Polemik und Agitation um *Kommando 52* und *Der lachende Mann*.

Wink vom Nachbarn richtete sich explizit an die DDR-Bevölkerung: Zur Erstausstrahlung (29.3.66) betonte die Fernseh-Ansagerin, dass die Gestalter die Sendung weniger als »aktuellen Report sondern vielmehr als Diskussionsbeitrag zum 11. Plenum des ZK der SED verstanden wissen wollen«.¹⁴² Der ›Kahlschlag‹ des 11. Plenums hatte die ›Kulturschaffenden‹ der DDR tief verunsichert und die DDR darüber hinaus im eigenen Lager kulturpolitisch isoliert. 1966 hatte die DDR, bzw. der ›Club der Filmschaffenden‹ unter dem die DEFA firmierte, auf den Oberhausener Kurzfilmtagen keinen einzigen Preis gewonnen, wohingegen neun Auszeichnungen auf die Tschechoslowakei fielen und auf die Bundesrepublik immerhin vier. Dementsprechend wettete Horst Knietzsch in einem Bericht über das Festival unter dem Titel »Trümmer eines guten Anfangs – Die westdeutschen Kurzfilmtage in der Krise der Prinzipienlosigkeit« gegen »die betonte Förderung so genannter Tauwetter-Filme« sowie eine Preisverleihung, die »Tendenzen ideologischer Diversion in sozialistischen Ländern« fördern sollte.¹⁴³

In der Anmoderation von *Wink vom Nachbarn* wendet sich Scheumann mit dem Mikrofon in der Hand vor der Oberhausener Stadthalle direkt an die DDR-Zuschauer. Dieser Authentisierungs-Topos der Reportage war den Dokumentaristen in beiden Teilen Deutschlands auf Grund des politischen Klimas bisher nicht möglich gewesen. Gemäß dem Lenin-Zitat: »Die Filmkunst ist die wichtigste aller Künste«, das als Sinnspruch im offiziellen Festival-Kalender steht, verspricht Scheumann das Geschehen auf der Oberhausener Leinwand zu hinterfragen. Es folgt ein Zusammenschnitt aus Filmen des Festivals, der den Eindruck eines Programms vermittelt, das von Dekadenz und Verfall gezeichnet ist: die Szenen zeigen Sex, Selbstmord, Grausamkeit und in den Worten des Kommentars »sinnlose Abstraktion«, die als Avant-

141 Hoffmann 1996, S.79.

142 Ostaufzeichnung mit Ansage, VHS-AC des DRA-Potsdam.

143 ND, 3.3.1966.

garde gefeiert werde. Scheumann, der wiederholt im Bild das Gezeigte kommentiert, resümiert die Kritik: »Die Wirklichkeit bricht sich, ohne Zugang zur Leinwand gefunden zu haben.« Die Wirklichkeit westdeutscher Preise verpackt der ostdeutsche Journalist in die Frage, was die Besucher wohl denken, wenn sie in die Pause gehen und dort Erbsensuppe für immerhin 3.50 DM und Bier für 1.10 DM die Flasche, wohlgemerkt ohne Pfand, konsumieren. Diese an sich relativ unbedeutenden Details sind Teil der Strategie, die Überlegenheit des eigenen Systems im Preisvergleich am konkreten Objekt zu demonstrieren. Bereits in *Die 7 vom Rhein* (1954) diente der Einkommensvergleich unter Arbeitern als Argument, einem zweifelnden Ostdeutschen Fluchtgedanken auszureden. Mit der Entspannung in den Siebzigerjahren entwickelte sich der Topos des Preisvergleichs in den Filmen beider Seiten zu einem zentralen Element zur Charakterisierung der sozialpolitischen Realität.

Die Präsentation der DEFA-Filme auf dem Festival leitet *Wink vom Nachbarn* mit dem starken Applaus ein, der die DDR-Delegation empfängt. Die Reaktion des Publikums nach den Filmen (u. a. *Leben wofür* von Peter Ulbrich und *Pankoff* von Harry Hornig, beide 1965) wird bezeichnenderweise nicht gezeigt. Stattdessen wird ausführlich über die Pressekonferenz der Direktorin des DEFA-Dokumentarfilmstudios, Inge Kleinert, berichtet. Zu dieser kamen laut Kommentar mehr Gäste als geladen, und auch der Verfassungsschutz sei präsent gewesen, im Bild ironisch mit einem Ohr in Großaufnahme illustriert. Kleinert bedauert, dass der »bedeutendste« Film aus der Produktion des Jahres 1965, *Kommando 52*, nicht gezeigt werden konnte. Im Anschluss präsentiert DDR-Anwalt Kaul seine Strafanzeige im Auftrag der Lumumba-Witwe gegen die Mitglieder des »Kommando 52«. Auf die Frage eines Journalisten, wie die Verbrechen bewiesen werden, singt Kaul, nach seinen eigenen Worten, »ein hohes Lied auf den Dokumentarfilm an sich. Es sind nämlich die eigenen Angaben des Beschuldigten, des Müllers, die dieser den Dokumentaristen Herrn Heynowski und Herrn Scheumann persönlich gemacht hat.« Somit sei dies der erste Fall, dass durch einen Dokumentarfilm ein Massenmörder seiner Taten überführt werden könne. In diesem »Hohelied« auf den Dokumentarfilm mischt sich die Delegation der Bundesrepublik mit selbstlegitimatorischer Rechtfertigung des eigenen Systems aber auch des Mediums und nicht zuletzt der eigenen Arbeit. Aus westdeutscher Perspektive wurde das Ereignis als peinlich anmutender Wirbel beschrieben, den die »DEFA-Funktionäre« entfachten, da »ihre Wettbewerbs-Beiträge keinen Diskussionsstoff boten«.¹⁴⁴

Nach *Kommando 52* und *Der lachende Mann* insistiert auch *Wink vom Nachbarn* auf dem Treffen zwischen Lübke und Tschombé mit einem Foto vom Staatsbesuch, das der Kommentar nach bekanntem Deutungsschema erklärt und verbal Lübke mit Kongo-Müller assoziiert: »Zur selben Zeit, als der lachende Mann im Kongo

144 Kaufmann 1966, S.329.

mordete, lachte Lübke seinen Besucher Tschombé an, den Lumumba-Mörder und Schlächter seines Volkes.« Die Szene zeigt die typischen Kampagnen-Merkmale, die in der stereotypen Wiederholung der gleichen Vorwürfe unter Verwendung des immer gleichen Materials bestehen und sich am Ende in ihrer Formelhaftigkeit mit dem Eindruck des Déjà-vu abnutzen.

Die Frage, warum die Vertreter des ›Clubs der Filmschaffenden der DDR‹ nicht von der Möglichkeit Gebrauch gemacht haben, ein Kino in der Stadt zu mieten und dort die nicht zugelassenen Filme aufzuführen, erklärt *Wink vom Nachbarn* mit der Monopolsituation des Oberhausener Lichtspielmarktes. Herr Pesch, alleiniger Besitzer sämtlicher Kinos, hätte zunächst eingewilligt, dann aber eine Absage erteilt. Der Kommentar stellt süffisant fest: »Er hatte einen Wink vom Nachbarn bekommen. Neben seiner Lichtburg wohnt das Amt für öffentliche Ordnung.« Das Filmende zeigt Bilder von Demonstrationen gegen die Schließung der Zeche Bismarck sowie Reden von Gewerkschaftlern während einer Protest-Veranstaltung. Zu Fotos vom Abbau der Filmleinwand schließt der Kommentar: »Gemessen an dieser Wahrheit wurde die Oberhausener Kinoleinwand eingeholt wie eine weiße Fahne.«

Wink vom Nachbarn bedient ein breites Spektrum der gängigen Feindbilder und Vorwürfe. Zur Delegitimation der Bundesrepublik dienen aus dem Zusammenhang gerissene Filmzitate und das alles und nichts belegende Straßeninterview, in dem sich Westdeutsche im ostdeutschen Sinn äußern. Neu und ungewohnt ist die Anwesenheit des Journalisten im Bild, der als filmisch inszenierte Person seine Eindrücke in der Bundesrepublik schildert. Der darin zum Ausdruck kommende subjektive Aspekt wird mit der DDR kollektiv rückgekoppelt, wenn z. B. Scheumann seine gesellschaftspolitisch orientierte Definition vom Dokumentarfilm am Filmende in der ersten Person Plural vorträgt: »Und deshalb werden wir auch weiterhin Leinwand und Bildschirm als Arenen der ideologischen Auseinandersetzung betrachten, gerade im Bewusstsein des Leninwortes.« Allerdings hat sich das Produktions-Dispositiv geändert und damit ist, trotz des Beharrens auf der ›Arena-Funktion‹ von Leinwand und Bildschirm, ein Wandel in der Feindbild-Konstruktion verbunden. Die Fixierung des Blicks durch das ideologische Dispositiv und die perspektivisch ins Filmmaterial eingeschriebene Trennung erfährt durch das (scheinbar) offizielle Drehen im anderen Teil eine Aufweichung. Indem der Blick auf die Bundesrepublik aus dieser (scheinbar) gefahrlos möglich war, findet im Vergleich zum Heynowski-Film *Brüder und Schwestern* aus dem Jahr 1963 eine Entdämonisierung statt. Die Vorwürfe werden konkreter und zeigen eine komplexere Bundesrepublik, die auf der einen Seite ›Mörder‹ deckt, auf der anderen Seite aber der DDR die Möglichkeit gab, diese vor Ort anzugreifen. Nicht zuletzt das Insistieren auf dem Preis der Erbsensuppen hebt die Auseinandersetzung bei aller Grundsätzlichkeit auf ein anderes Niveau.

4.4.4 Methode: Unerkannt beim Klassenfeind

Was die Auseinandersetzung mit dem anderen deutschen Staat betraf, blieben Heynowski und Scheumann mit Ausnahme von *Wink vom Nachbarn* ihrer Methode treu, auf gegnerischem Gebiet unter Verschleierung ihrer Herkunft exponierte Vertreter des Klassenfeindes zu interviewen. Fiel die Frage, woher sie kämen, antworteten sie wahrheitsgetreu ›aus Berlin‹ und auf die Frage, wer sie seien, nannten sie schlicht ihre Namen, wie im Anfangsdialog von *Der Präsident im Exil*:

Becher: »Wie ist nochmals Ihr werter Name?«

H&S: »Scheumann, Heynowski.«

Becher: »Gut, also fangen wir an.«

Hilfreich war auch, dass mit Chefkameramann Peter Hellmich ein Westdeutscher zum Team gehörte.

In *Geisterstunde* (1967, 75 Min.) suchten H&S die prominente Wahrsagerin Margarethe Goussanthier, genannt die Buchela, in ihrer Remagener Wohnung auf. Der Film demonstriert anschaulich, wie weit ihre hellseherischen Fähigkeiten reichen, da die Interviewte weder ahnte, wer vor ihr saß, noch zu was das Interview diente. Neben diesem amüsanten Aspekt vermittelt der Film als beunruhigende Perspektive den angeblichen Einfluss des »Orakels von Bonn« auf die Politik durch ihre Beratung einflussreicher Volksvertreter. Dabei sei sie selbst »ein Objekt politischer Manipulation. Die prominente Hellseherin steht stellvertretend für eine ganze Industrie unterchwelliger reaktionärer Meinungsmache.«¹⁴⁵ Wie Kongo-Müller im *Lachenden Mann* ist die Buchela daran interessiert, sich als besonders einflussreich und in Übereinstimmung mit der westdeutschen Gesellschaft darzustellen. Indem H&S den Rahmen zur ausführlichen Selbstdarstellung bieten und den Repräsentativitäts-Anspruch der Interviewten ernst nehmen, entwickeln H&S ihre Argumentation aus dem dokumentarischen Material heraus. Die folgenden in der Bundesrepublik gedrehten Filme basierten auf dem gleichen Interview-Prinzip, wobei H&S die Bezeichnung »Interview-Film« zurück wiesen und stattdessen eine Charakterisierung als »künstlerischen Gesprächsfilm« vorschlugen.¹⁴⁶

1968 drehten die DDR-Dokumentaristen erneut in der Bundesrepublik: Auf dem Treffen der Sudetendeutschen Landsmannschaft in Stuttgart stießen sie zwar auf die üblichen Klischees vom unverbesserlichen Revanchisten und die Symbole territorialen Anspruchs auf verlorene Ostgebiete, stellten aber auch fest, dass der »Revanchist von heute« seine Argumentation modernisiert hatte. So war die Rede von euro-

145 Studio H&S [o.J.], S.19. Vgl. Rüllicke-Weiler 1979, S.242.

146 UNIDOC-Film 1976, S.55, S.58.

päischer Einigung, Partnerschaft, Integration und Aussöhnung »offensichtlich synchrongeschaltet mit dem, was in Bonn ›Neue Ostpolitik‹ genannt wird«. ¹⁴⁷ Für die Filme *Der Präsident im Exil* (1969, 91 Min.) und *Der Mann ohne Vergangenheit* (1970, 72 Min.) wählten Heynowski und Scheumann dementsprechend ›Gesprächspartner‹, die diesem neuen Typus entsprachen. Die Wahl fiel auf den Präsidenten der Sudetendeutschen Landsmannschaft Dr. Walter Becher. Als Mitglied der CSU im Bundestag und im Auswärtigen Ausschuss war Becher laut Autoren »eine echte Sprachröhre des westdeutschen Zeitgeistes«, mit der »nicht nur eine Person, sondern in erster Linie eine Institution« getroffen werden sollte. ¹⁴⁸ Die Dreharbeiten fielen in die Zeit kurz nach dem Einmarsch der Truppen des Warschauer Paktes in die CSSR am 21. August 1968, sodass dem Projekt neben der Delegitimierung der Landsmannschaften die Rechtfertigung der gewaltsamen Niederschlagung des Prager Frühlings zufiel. *Der Präsident im Exil* entstand in Zusammenarbeit mit dem tschechoslowakischen Fernsehen, in dem er auch seine Erstaussstrahlung erlebte (15.8.69), um wenig später im sowjetischen (20.8.69) und gleichzeitig im ostdeutschen, polnischen und bulgarischen Fernsehen (21.8.69) gezeigt zu werden. Auf Weisung des ZK wurde der Film darüber hinaus international eingesetzt. ¹⁴⁹

Als Sprecher der Sudetendeutschen Landsmannschaft stimmt Becher den Interviewern eingangs zu, ein »Präsident im Exil« zu sein. Als solchen führen H&S ihn ironisch durch die Requisiten vor: So ›thront‹ Becher für die Filmaufnahmen in einem englischen Ohrensessel mit Altlederbezug und Messingknöpfen, den die Dokumentaristen in einem Antiquitätengeschäft ausgeliehen hatten. ¹⁵⁰ Ähnlich wie Kongo-Müller erfüllt der ›Präsident im Exil‹ die in ihn gesetzten Erwartungen, indem er sämtliche DDR-Feindbilder von den Landsmannschaften als Revanchisten-Organisationen im Schulterschluss mit der Bonner Politik bestätigt. Das reicht von der Bezeichnung des Singens sudetendeutscher Lieder als »politische Waffe«, über das Erheben von Gebietsansprüchen jenseits der Grenzen von 1937 bis hin zur Bestätigung eines breiten Bündnisses aller politischen Kräfte in der Bundesrepublik von SPD bis NPD. Die Frage am Filmende: »Haben Sie sich ihren Zielen vor diesem 21. August näher gefühlt als danach?« beantwortet Becher mit einem »eindeutigen Ja«. *Der Spiegel* urteilte über diesen ›Bärenienst‹ für den Westen: »Die Sowjets hatten bisher große Not, ihre Okkupation der Tschechoslowakei zu begründen, Walter Becher aber liefert gewissenhaft zu jedem Vorwand, den sie vorbrachten, die Begründung.« ¹⁵¹

147 Heynowski/Scheumann 1969, S.5f.

148 Presseabteilung 1969, S.2f. [Hervorhebung im Original].

149 BA Bestand ZK der SED, DY 30/IV A 2/902/71.

150 Heynowski/Scheumann 1969, S.17.

151 Otto Köhler: »Große Enttäuschung«, in: *Der Spiegel* Nr.36/1969, S.178. Vgl. »Nicht unzufrieden«, in: *Der Spiegel*, Nr.53/1970, S.81; »Nicht gefallen«, in: *Der Spiegel*, Nr.10/1971, S.13f.; BA Bestand SED-ZK: DY 30/IV A 2/902/71.

Die *Sudetendeutsche Zeitung* feierte Bechers Auftritt als »großen Erfolg«, hatte ihr Präsident doch die eigene Landsmannschaft als straff gegliederte, mitgliedsstarke und von Politikern aller Couleur umworbene Organisation präsentieren können. Den Produzenten von *Der Präsident im Exil* wurde sogar attestiert, »das Interview keineswegs in der Art und Weise manipuliert [zu] haben, wie man es vom bundesdeutschen Fernsehen gewöhnt ist«. ¹⁵²

Den zweiten Film, der im Kontext des sudetendeutschen Landsmannschaftstreffens entstand, *Der Mann ohne Vergangenheit* (26.4.70), bezeichnete Klaus Bednarz als Film, »bei dem nicht nur dem Publikum der DDR das Entsetzen in die Glieder fahren dürfte«. ¹⁵³ Dieser wendet sich der Karriere von Horst Rudolf Übelacker zu, Mitglied der Sudetendeutschen Bundesversammlung sowie des Witiko-Bundes und Referendar der Bundesbank. Als Jahrgang 1936 handelt es sich bei dem 32-jährigen um »einen Mann ohne (braune) Vergangenheit« wie der Kommentar betont, und dennoch trat Übelacker mit einer Publikation an die Öffentlichkeit, in der er das Münchener Abkommen von 1937 als völkerrechtlich gültig ansah und dementsprechend die ehemaligen sudetendeutschen Gebiete als »tschechoslowakische Besatzungszone« definierte. ¹⁵⁴ Die Thesen bestätigt Übelacker im Interview und verleiht auch seiner Sympathie zur NPD vor laufender Kamera Ausdruck. Seine geistigen Ziehväter und Referenzen finden die Autoren samt und sonders im *Braunbuch* wieder. Dementsprechend hält der Schlusskommentar fest: »Ein Neonazi also und Revanchist. [...] Er verkörpert den Generationswechsel der Erfüllungsgewählten des deutschen Monopolkapitals.«

Ist in *Der lachende Mann* eine gewisse Faszination und in *Der Präsident im Exil* ein gewisser Respekt dem Gegenüber zu spüren, so kommt in *Der Mann ohne Vergangenheit* die totale Verachtung der Dokumentaristen zum Ausdruck. Im Autorenkommentar drückt sich das aus in Sätzen wie: »Das ist der Mund eines Mannes, der noch die Hosen nässte, als Hitler sich zum Herren des Sudetenlandes machte.« Kameraführung und Montage tragen exzessiv dazu bei, Übelacker als »spätpubertierendes Milchgesicht« vorzuführen. Die bevorzugte Einstellungsgröße erfasst das Gesicht in Großaufnahme, wodurch Hautunreinheiten deutlich zu erkennen sind. Daneben wird wiederholt Übelackers Mund in langen Detailaufnahmen gezeigt. Die filmische Rhetorik reduziert sich allerdings nicht auf diese wenig subtile Form der Delegitimation durch das Lächerlichmachen körperlicher Eigenschaften. Aus der extremen Nähe resultiert eine Abstraktion, die über die Person Übelackers hinaus auf seine gesellschaftliche Funktion verweisen und diese zur Kenntlichkeit entstellen soll.

152 Zit. nach: Heynowski/Scheumann 1969, S.29f.

153 FR, 7.11.1970.

154 Horst Rudolf Übelacker: Zur Problematik des Münchener Abkommens in der Gegenwart. Ein Beitrag zur Deutschland- und Sudetenfrage. Seeheim 1967.



Bild 19: Der Mann ohne Vergangenheit mit seiner revisionistischen Publikation.

Abbildungsnachweis:
DEFA-Studio für Dokumentarfilme



Bild 20: Um Übelackers Geschichtsbild zu visualisieren, nutzen H&S alle Möglichkeiten der Tricktechnik.

Abbildungsnachweis:
DEFA-Studio für Dokumentarfilme

Diese Entindividualisierung, die den Sprechenden auf sein Sprachwerkzeug reduziert, präsentiert ihn als austauschbares Instrument des revanchistischen Diskurses. Überdeutlich wird dies in einer Sequenz, in der der Kommentar den »Typ des Erfüllungsgehilfen« anprangert, der, akademisch ausgebildet, »in großer Zahl vorhanden und vielseitig einsetzbar« sei. Dazu zeigt der Film ein Porträtfoto von Übelacker, das in sechsfacher Vervielfältigung als Tableau den Bildschirm einnimmt. In den folgenden Einstellungen vervielfältigen diese sich auf zunächst 24, dann 80 und schließlich 240 kaum noch erkennbare Fotos. So visualisiert der Film die potenzielle Vielzahl und die Austauschbarkeit eines westdeutschen Allerweltsgebichts, hinter dem sich

die Fratze des Neonazismus verbirgt. Wie das Beispiel zeigt, greift der Film tief in die Kiste der tricktechnischen Mittel. Neben dem Split Screen mit der Vervielfältigung eines Bildes werden Bildstopp, Bild im Bild, Mehrfachbelichtung mit allen Spielarten der Ein- und Überblendung eingesetzt oder in den Worten von Bednarz »bis zum Exzess« strapaziert.¹⁵⁵

Auf dem 7. Internationalen Fernsehfestival 1970 in Prag erhielt *Der Mann ohne Vergangenheit* den Preis für die beste Regie und den Preis der Jury der tschechoslowakischen Fernsehzuschauer. ARD-Programmdirektor Lothar Hartmann war von dem H&S-Streifen so eingenommen, dass er den Film regulär kaufen wollte, den zu senden der WDR bereit war. Das DDR-Fernsehen senkte sogar den Preis von 32.000 DM auf 29.500 DM, damit der Ankauf nicht vom WDR-Verwaltungsrat genehmigt werden musste.¹⁵⁶ Im Gegenzug verpflichtete sich das westdeutsche Fernsehen, das Übelacker-Porträt ohne Schnitte zu zeigen.¹⁵⁷ Der Porträtierte blieb dem von ihm in *Der Mann ohne Vergangenheit* gezeichneten Bild treu, wurde 1977 Bundesbankdirektor bei der Bayerischen Landeszentralbank, verließ 1990 die CSU für ein kurzes Gastspiel bei den Republikanern und engagiert sich bis heute in ultrarechten und rechtsextremen Vereinen und Organisationen.

Heynowski und Scheumann gehörten zu den – nicht nur quantitativ – produktivsten Dokumentaristen der DDR, die bis zuletzt ihrem Stil und ihren Methoden treu blieben (vgl. Kap. 6.3.2). Die Glanzzeit erlebte ihr Studio in den Siebzigerjahren mit Filmen über Vietnam und Chile. Die Auseinandersetzung mit und in der Bundesrepublik trat darüber in den Hintergrund. Diese Abwesenheit erklärte Scheumann retrospektiv damit, dass es sich in der Außenpolitik »leichter leben« ließ.¹⁵⁸ Die Berichterstattung aus Westdeutschland übernahmen nun die inoffiziell für die Gruppe Katins arbeitenden westlichen Kameraleute und nach Abschluss des Grundlagenvertrags die offiziell im Westen akkreditierten DDR-Journalisten.

155 FR, 7.11.1970.

156 Nicht unzufrieden, in: Der Spiegel, Nr.53/1970, S.81.

157 H&S an Werner Lamberz, 19.11.1970, BA Bestand SED-ZK: DY 30/IV A 2/902/71.

158 Scheumann 1993, S.46.

5. Von der ›Aggression auf Filzlatschen‹ zur friedlichen Koexistenz (1970 – 1975)

»Die Ostpolitik befreite die Bundesdeutschen psychisch und politisch von Belastungen; Ostpolitik versprach Ruhe vor dem Osten. [...] aber die DDR-Deutschen verbanden mit dem Grundlagenvertrag nach Westen gerichtete Hoffnungen. Dass beide Volksteile nach Westen dachten, brachte sie einander nicht näher.«¹

Der Dekadenwechsel bietet sich an als ›Mittelwert‹ für die Zäsuren, die die innenpolitischen Machtwechsel mit dem Antritt der sozial-liberalen Koalition 1969 in der Bundesrepublik und der Ablösung Ulbrichts durch Honecker 1971 in der DDR darstellten. Beiderseits des ›Eisernen Vorhangs‹ waren die Umbrüche mit großen Hoffnungen und Erwartungen – gerade was die innerdeutschen Beziehungen betraf – verbunden. Willy Brandt hatte in seiner Regierungserklärung die staatliche Existenz der DDR anerkannt, die völkerrechtliche Anerkennung aber nach wie vor verweigert. Während Brandt mehr Demokratie wagen wollte, gestand Honecker den Ostdeutschen die freie Programmwahl im Fernsehen zu und nährte durch ›liberale‹ Äußerungen zur Kulturpolitik reformsozialistisches Wunschenken. Honeckers Politik des ›Konsumsozialismus‹, die mit sozial- und wohlfahrtsstaatlichen Leistungen um Akzeptanz warb, bedeutete für die Bevölkerung zunächst eine Reihe von Verbesserungen im alltäglichen Leben.

Außenpolitisch standen die Zeichen mit Berlin-Abkommen (3.5.1972), Grundlagenvertrag (21.12.1972), UNO-Aufnahme der beiden deutschen Staaten (18.9.1973) und KSZE-Prozess auf Entspannung. Innenpolitisch begleitete die Normalisierungspolitik ein Kurs verschärfter Abgrenzung in beiden deutschen Staaten. In der Bundesrepublik trugen die Sozialdemokraten die als ›Radikalenerlass‹ oder ›Extremistenbeschluss‹ bekannt gewordenen ›Grundsätze über die Mitgliedschaft von Beamten in extremen Organisationen‹ mit, um dem Vorwurf der ›Kommunistenfreundlichkeit‹ entgegenzuwirken. So genannte ›Berufsverbote‹ trafen vor allem DKP-Mitglieder, die diese zu international Aufsehen erregende Protestaktionen nutzten und in den DDR-Medien, nicht zuletzt im Dokumentarfilm, ein großes Echo fanden. Mit dem ›Radikalenerlass‹ wurde in Westdeutschland das Feindbild ›Kommunismus‹ wieder belebt, das sich generell auf Kritiker von links ausweiten ließ.

Um der »Aggression auf Filzlatschen«, wie der DDR-Außenminister Otto Winzer das Bahrsche Konzept des ›Wandels durch Annäherung‹ genannt hatte, zu be-

1 Bahr 1996, S.424.

gegenen, reagierte die DDR mit verschärfter Abgrenzung zur Bundesrepublik.² Die dies orchestrierende Parole lautete: ›Nichts verbindet uns mit der imperialistischen BRD und alles mit unserem sozialistischen Vaterland‹. Die SED verwarf die Existenz einer deutschen Nation zu Gunsten der Auffassung, dass sich in der DDR eine eigenständige sozialistische Nation entwickle. Ohne vorherige Diskussion wurde 1974 der Artikel 1 der Verfassung geändert. Hatte dieser in der Fassung von 1968 die DDR noch als ›sozialistische[n] Staat deutscher Nation‹ definiert – worauf sich Egon Bahr in den Verhandlungen um den Grundlagenvertrag berief –, hieß es jetzt: ›Die Deutsche Demokratische Republik ist ein sozialistischer Staat der Arbeiter und Bauern‹ und Artikel 8, der noch die Vereinigung ›auf der Grundlage der Demokratie und des Sozialismus‹ vorgesehen hatte, entfiel ganz. Neben linguistischen Neudefinitionen, Umbenennungen und Tabuisierungen wie z. B. des Textes der Nationalhymne, der auf Grund der Zeile ›Deutschland einig Vaterland‹ ab 1971 nicht mehr gesungen werden durfte, äußerte sich die Abgrenzung auch konkret in der Verschärfung der Grenzsperranlagen zur Bundesrepublik mit der Installation von Selbstschussautomaten.

Mit der ›Normalisierung‹ der Beziehungen, was sprachlich unter dem Begriff der ›friedlichen Koexistenz‹ gefasst wurde, setzte sich der ›asymmetrische Blick‹ als Wahrnehmungsdispositiv endgültig durch: Hüben wie drüben ›dachten‹ die Deutschen nicht nur nach Westen, sondern richteten dank des Rundfunks auch ihren Blick dorthin. In beiden deutschen Staaten verhielten sich dabei Zuschauerinteresse und Medienproduktion antiproportional: Während in der Bundesrepublik die Zahl der Fernsehberichte über die DDR bei sinkendem Interesse spätestens Ende der Siebzigerjahre ins Unüberschaubare stieg, blieb die audiovisuelle Berichterstattung der DDR über die Bundesrepublik relativ begrenzt.

Nach wie vor ideologisch-geografisch festgeschrieben, erfuhr das ›Dispositiv deutsche Teilung‹ durch die politische Entwicklung mit veränderten Produktionsbedingungen und gewandelter Wahrnehmung eine Modifikation, was sich nicht zuletzt auch in neuen dokumentarfilmischen Konstruktionen des anderen deutschen Staates ausdrückte. Am Anfang des Kapitels steht die Darstellung der Übergangsphase um den Dekadenwechsel am Beispiel der Farbmethapher mit dem Wechsel von Schwarzweiß zu Farbe, einer fernsehtechnischen Innovation, in der zugleich das gewandelte Deutschlandbild zum Ausdruck kommt. Dies korreliert mit dem besonderen Interesse für gelebte Alltagsrealität des ›Normalbürgers‹ im eigenen wie im anderen Teil, sodass Filme dieser Thematik im Mittelpunkt stehen (5.1 und 5.2). Noch vor dem Korrespondenten-Austausch konnten Drehteams offiziell im jeweils anderen deutschen Staat filmen. Dieser weitgehend in Vergessenheit geratenen Episode ist ein eigener Abschnitt gewidmet (5.3). Der Grundlagenvertrag als ein zentrales Ereignis

2 Bahr 1996, S.157.

der deutsch-deutschen Beziehungsgeschichte eröffnete mit dem vorgesehenen Austausch von Korrespondenten gerade den audiovisuellen Medien bisher ungekannte Möglichkeiten. Da vom Ost-Berliner Korrespondenten in Bonn längere dokumentarische Filme zunächst nicht hergestellt wurden, steht am Ende des Kapitels eine vergleichende Analyse von Beiträgen des ARD- und des ZDF-Korrespondenten in der DDR, die Aufschluss geben über Parallelen und Differenzen in der DDR-Darstellung (5.4).

Die Übergangsphase: Alltagsbilder in alten und neuen Farben

In die Umbruchphase der deutsch-deutschen Beziehungsgeschichte fiel die Einführung des Farbfernsehens Ende der Sechzigerjahre: Offiziell begann es in der Bundesrepublik mit einem Knopfdruck Willy Brandts auf der Funkausstellung (25.8.1967). Der Übergang erfolgte fließend, bis Anfang der Siebzigerjahre Farbfernsehen zur Programmnormalität wurde. In der DDR wurde mit Inbetriebnahme des Berliner Fernsehturms (3.10.1969) ein zweites Programm ausgestrahlt, das für Sendungen in Farbe vorgesehen war. Bis auch in Ostdeutschland die Farbe das Programm dominierte, dauerte es auf Grund der geringen Ausstattung der Haushalte mit entsprechenden Geräten und der Konzeptionslosigkeit des zweiten DFF-Programms wesentlich länger. Durch die unterschiedlichen Fernsehnormen (Bundesrepublik: PAL – DDR: SECAM) blieb für die meisten Deutschen das Fernsehprogramm »von drüben« schwarz-weiß, was die Attraktivität des DFF in der Bundesrepublik zusätzlich einschränkte, in der DDR hingegen nichts an den Rezeptionserfahrungen änderte.³ Auch im Bereich der kommerziellen Filmproduktion setzte sich Farbfilm mit der Verbesserung von Eastmancolor 1968 als nahezu ausschließliche Norm – gerade im für Reportagen verwendeten 16mm-Format – durch. Bisher war das kostspielige Farbmaterial auf beiden Seiten vornehmlich Projekten der propagandistischen Selbstdarstellung vorbehalten. Der erste abendfüllende Farbdokumentarfilm der DEFA *Immer bereit* (Kurt Maetzig, 68 Min.) aus dem Jahr 1950 zeichnete das Deutschlandtreffen in Berlin in leuchtenden Farben. Westlich der innerdeutschen Grenze kam 1964 der erste Dokumentarfilm über die Bundesrepublik in Farbe und auf Breitwand unter dem Titel »*Warum in die Ferne...*« (*Schönes Deutschland*) (Heinz Paul, 1963, 90 Min.) in die Kinos. Die Förderung durch das BMG mit 30.000 DM an der 284.750 DM teuren Produktion begründete das Ministerium unter anderem mit dem Argument, dass Farbe und Cinemascope als »Publikumsmagnet« wirken würden, um »das gesamtdeutsche Problem an [das] Kinopublikum heranzubringen.«⁴ 1969 erstellte Eberhard Riske eine 30-minütige Kurzfassung für das BMB unter dem prägnanten Titel *Deutschland*.⁵

3 Vgl. Hickethier 1998, S.213f, S.312f.

4 Vermerk vom 9.4.1963, BA Kblz B 137/13270.

5 BA Kblz B 137/13294.

Die DDR-Auseinandersetzung mit dem anderen Teil Deutschlands erfolgte Anfang der Siebzigerjahre zunächst noch in schwarz-weiß, wobei ideologisch-ästhetische, technische und ökonomische Gründe Hand in Hand gingen. Viele DEFA-Dokumentaristen drehten bis zur Abwicklung des Betriebes 1992 auf 35mm-Schwarzweiß-Material, was zur Herausbildung einer typischen DEFA-Dokumentarfilm-Ästhetik beigetragen hat. Der kostspieligere Farbfilm stand vor allem für propagandistisch wichtige Projekte wie z. B. *Meiers Nachlass* (1975) von H&S zur Verfügung – zum Neid vieler Kollegen.

Da ARD und ZDF der Konkurrenz aus dem Osten technisch voraus waren, erschien zunächst nur die DDR aus westdeutscher Perspektive in Farbe auf den Bildschirmen der Bundesbürger. Inwieweit das zeitgenössische Publikum die technische Innovation in Zusammenhang mit dem Wandel der DDR-Fremddarstellung wahrgenommen hat, bleibt Spekulation. Da die Umstellung auf Farbe generell im Programmkontext erfolgte, wird die Änderung wahrscheinlich erst in der Retrospektive augenfällig. Als Metapher für den Wandel vom Schwarzweiß-Bild des Kalten Krieges zu den differenzierten Farben der ›friedlichen Koexistenz‹ bringt diese zumindest a posteriori die politische und technische Entwicklung auf einen Nenner.

Die technischen und politischen Umbrüche gingen einher mit dem wachsenden Interesse für Alltagsthemen, wenn auch unter entgegengesetzten Vorzeichen in den beiden deutschen Staaten. Eine erste Beschäftigung mit dem Lebensalltag der Bevölkerung hatte Mitte der Sechzigerjahre eingesetzt. In der Bundesrepublik wuchs mit der sozialdemokratischen ›Politik der kleinen Schritte‹, die menschliche Erleichterungen in den Mittelpunkt stellte, das Bedürfnis nach Information über den Lebensalltag der Betroffenen. Dabei beschäftigte die deutschlandpolitisch Verantwortlichen die bedrückende Frage, ob der DDR-Durchschnittsbürger noch ein Interesse am Westen empfand oder sich von diesem enttäuscht, wenn nicht sogar von der DDR-Szialpolitik befriedigt, abgewandt hatte. Daneben galt es, Desinteresse und Vorurteilen der Westdeutschen entgegenzuwirken und die Entspannungspolitik zu unterstützen. Genau das Gegenteil war das erklärte Ziel des Blicks der DDR-Medien auf den bundesdeutschen Alltag: bekannte Feindbilder jetzt nicht mehr in Form einer großen Erzählung auszumachen, sondern sie im Mikrokosmos gelebten Lebens als paradigmatisch für den Makrokosmos Bundesrepublik bzw. Kapitalismus zu entlarven.

5.1 Die DDR aus westdeutscher Sicht

Die Auflösung der Ost-West-Gemeinschaftsredaktion von WDR und NDR 1971 war unter anderem damit begründet worden, dass sie ihren speziellen Auftrag erfüllt hatte, da das Ost-West-Thema auf Grund der politischen Entwicklung zum Gegenstand der Berichterstattung aller Sender geworden war. Während beim Fernsehen unter-

schiedliche Redaktionen sich des Themas fallweise annahmen, arbeiteten viele der spezialisierten Dokumentaristen weiter in ihren etablierten Sparten. Das gestiegene Interesse aufseiten der Produzenten korrespondierte mit einer zunehmenden Zahl an bewilligten Drehgenehmigungen seitens der DDR. Dementsprechend mehrten sich die Dokumentationen und Dokumentarfilme, die nicht nur über die DDR, sondern auch aus dieser berichteten.

Das Gros der westdeutschen Journalisten/Dokumentaristen unterstützte die neue Ostpolitik der sozial-liberalen Koalition und dem Antikommunismus verpflichtete Filme wurden zur Ausnahme. Den Wechsel in Wahrnehmung und Darstellung der DDR Anfang der Siebzigerjahre veranschaulichen eine Reihe von ›Berlin-Filmen‹, die von offiziellen Stellen finanziert wurden. Der im Auftrag der Landesbildstelle produzierte Kompilationsfilm *Berlin 1945 – 1970* (Wolfgang Kiepenheuer, 1970/71, 29 Min.) insistiert noch auf der Mauer und beschreibt mit skeptischen Untertönen Berlin als Testfall der Entspannung in Europa. Eine positive Bilanz der DDR-Aufbauleistung zieht die Reportage *Zwischen Alexanderplatz und Müggelsee – Impressionen aus Ost-Berlin* (Horst Cierpka/Norbert Bunge, ZDF: 2.5.72, 29 Min.), der im Osten der Stadt wirtschaftlichen Wohlstand und gewachsenes Selbstbewusstsein ausmacht. Während Ernst Martin und Helmut W. Sonntag in *X. Weltfestspiele der Jugend und Studenten 1973 Berlin – Liberalisierung in der DDR?* (1973, 22 Min.) in Ost-Berlin Freizügigkeit konstatieren, diese aber für die Provinz und die Zukunft mit einem Fragezeichen versehen, hält der Beitrag des SFB *Weltjugendfestspiele 1973 – Ein Bericht aus Ost-Berlin* (Hermann Engelbrecht, 1973, 42 Min.) fest, dass die DDR Pluspunkte gesammelt hat.

Auch in den ›Zonengrenz-Filmen‹, dem klassischen ›Anti-DDR-Genre‹, waren neue Töne zu vernehmen und neue Bilder zu sehen. Die Titel von Eberhard Riskes Filmen spiegeln dies par excellence wider: Wie schon *1381 Kilometer* (12 Min.) aus dem Jahr 1967 über die innerdeutsche Grenze, trägt auch die Bestandsaufnahme des Jahres 1974 als Titel deren Länge: *1346 km* (11 Min). Die Kilometer-Differenz trägt den im gegenseitigen Einvernehmen von DDR und Bundesrepublik getroffenen Änderungen am Grenzverlauf Rechnung. Neben Zaun und Sperranlagen zeigt *1346 km* Reise- und Besuchsmöglichkeiten sowie Transiterleichterungen. Aus *Steine im Weg*, so der Titel von Riskes Film aus dem Jahr 1967 über die Mauer, wurde, wiederum im Auftrag des BMB 1975 *Steine am Weg* (11 Min.), der die Veränderungen im Transitverkehr vorstellt und nun, für die deutsch-deutsche Entspannung werbend, die Fahrt durch die DDR zeigt. ›Zonengrenz-Film‹-Spezialist Schreiber steuerte im Auftrag des BMG *Elbe* (1974, 45 Min.) und für das Bundesverteidigungsministerium *Ein weiter Weg – Bericht über zwei deutsche Grenzen* (1974, BR: 25.12.75, 45 Min.) bei.

Als neuer Mitspieler im Geschäft der Deutschland- bzw. DDR-Repräsentation etablierte sich Anfang der Siebzigerjahre die Produktionsfirma Cinecentrum/multi-

media, die vor allem quantitativ im Bereich didaktischer Politikvermittlung via Dokumentarfilm hervortrat.⁶ Die Kontakte und Verhandlungen zwischen den beiden Staaten mit den daraus resultierenden Veränderungen stellte Jürgen Haese in mehreren Cinecentrum-Produktionen dar: *Erfurt – Kassel* (1970, 28 Min.) zeigte die Gespräche zwischen Brandt und Stoph in den beiden Städten; Bilder daraus waren ebenfalls in *Die Berlinregelung* (1972, 23 Min.) zu sehen, auf dem wiederum *Die Praxis der Berlin-Regelung* (1976, 26 Min.; aktualisierte Fassung 1981, 27 Min.) aufbaut, der die Regelung im Sinne des Auftraggebers BMB würdigte und sich ebenso wie *Die Praxis der Deutschlandpolitik* (1978, 34 Min.) aus den Elementen ›historischer Rückblick mit Archivbildern‹, Politiker-Statements und Interviews mit Betroffenen bzw. der Bevölkerung in beiden Teilen zusammensetzt.

Der Blick auf die soziale Situation in der DDR endete generell mit einer würdigen Anerkennung des Erreichten, wie in dem HR-Beitrag *VEB Mansfeld Kombinat »Wilhelm Pieck«*. *Notizen zum sozialen Status von DDR-Arbeitern* von Wolfgang Plat (ARD: 20.2.72, 45 Min.), der im Schlusskommentar »die Leistungen der DDR als Sozialstaat, die weit gefächerten Formen der Mitentscheidung der Arbeiterschaft und das deutlich gewachsene Selbstbewusstsein der Werktätigen« hervorhebt. Ebenfalls im Auftrag des HR drehte eine holländische Produktion *Genosse Gesundheit. Ärzte und Patienten in der DDR* (Gerd Göring, ARD: 23.12.74, 44 Min.), der unter anderem eine geringere Säuglingssterblichkeit als in der Bundesrepublik vermerkt und der DDR ein zwar rigides aber vorbildliches Gesundheitswesen bescheinigt. Auch das Geschlechterverhältnis war nach wie vor ein beliebtes Thema, das in ZDF-Produktionen wie *Gleiche Rechte – gleiche Chancen?* (Gisela Helweg/Ilse Spittmann, 31.5.71, 18 Min.) zum deutsch-deutschen Vergleich einlud oder wie in *Mehr Männer in die Küche?* (Klaus Wilhelm, 13.5.73, 30 Min.) ›sozialistische Ehen‹ unter die Lupe nahm.

Analyse-Filme im Stil der Reihe *Ost und West* mit Bildern der Ostaufzeichnung entstanden zumeist als Dokumentationen zu Jahrestagen. Fritz Schenk, bereits als Autor für die Reihe *Diesseits und jenseits des Stacheldrahtes* tätig, analysierte in *Die Partei, die Partei. 25 Jahre SED* (ZDF: 13.4.71, 45 Min.) aktuelle Struktur, Politik und personelle Verfassung der Einheitspartei nach bewährtem Muster. Die Jahrestags-Beiträge von Lutz Lehmann zu Schlüsseldaten der DDR waren beide Jakob-Kaiser-Preis würdig: Seine Filme über den Aufstand *Ein Mittwoch im Juni – Der 17. Juni 1953* (ARD: 17.6.73, 59 Min.) und über den Mauerbau *Ein Sonntag im August* (mit Peter Schultze, ARD: 12.8.76, 45 Min.) versuchten das Thema zu versachlichen und die Sichtweise beider Seiten darzustellen.⁷

6 Vgl. www.multimedia-tv.de; www.cinecentrum.de (17.2.2003).

7 Vgl. Schultze 1995, S.134.

Im Kontext der Entspannung etablierte sich der Ankauf von Film- und vor allem Fernseh-Produktionen des anderen deutschen Staates. Ab 1970 fand jährlich mindestens eine Programmbesichtigung von ARD-Vertretern beim DDR-Fernsehen statt und 1972 sichtete zum ersten Mal eine ZDF-Delegation das Adlershofer Programm. Die Forderung des DFF, »Berlin als Hauptstadt der DDR« als Gerichtsstand zu nennen, machte dem ZDF den Abschluss eines direkten Vertrages unmöglich, sodass Filmeinkauf und -verkauf durch private Firmen (Intercinevision Film Ltd in London, Manfred Durniok Produktion für Film und Fernsehen in West-Berlin und Omega-Film in München) erfolgte.⁸ Der Ankauf der Rechte durch die ARD erfolgte über deren Filmhandeltöchter DEGETO.⁹ Über den Ankauf hinaus wurden auch Auftragsproduktionen vergeben: 1971 war es dem West-Berliner Produzenten Manfred Durniok¹⁰ erstmals gelungen, bei der DEFA einen Dokumentarfilm über Berlin in Auftrag zu geben. Die daraus resultierende Dokumentation *365 Meter über Berlin. Rund um den Ost-Berliner Fernsehturm* (SFB: 21.1.71, 28 Min.) präsentiert die Stadt unter touristischer Perspektive mit dem Fernsehturm als Besucherattraktion und selbstbewusstem Symbol des Aufbaus. Durniok produzierte auch die erste Darstellung der DDR-Unterhaltungskultur von innen heraus: In *Unterhaltung in der DDR* (1973, 61 Min.) stellt der noch-DDR-Bürger Manfred Krug ostdeutsche Schlager, Chansons und Kabaretts dem westdeutschen Zuschauer in lockerer Form vor. Der Film beginnt mit dem plötzlich aus einem See auftauchenden Glatzkopf von Krug und der prustenden Frage: »Bin ich schon im Westfernsehen?«. Verständlicherweise bedienten die Auftragsproduktionen keine umstrittenen Themen. Typisch dafür sind beispielsweise die Durniok-Produktionen *Letzten Sommer in Weimar* und *Zwischen Bad Schandau und Meißen. Eine Elbfahrt* (jeweils 1972, 45 Min.) die den Zuschauer in die Lage des Touristen versetzen und die Schönheit deutscher Landschaften feiern.

Ein Film sei am Rande erwähnt, dessen Außenperspektive auf das geteilte Land eine Sichtweise deutlich macht, die man in deutschen Dokumentarfilmen zumeist vergeblich sucht: Humor und (Selbst-)Ironie. Die britische TV-Gesellschaft Granada Television produzierte 1974 im Kontext des EG-Beitritts Großbritanniens Reisereportagen durch Europa. Den Beitrag über die beiden deutschen Staaten strahlte der WDR unter dem Titel *Ein Engländer sieht Deutschland. R. Cutforth's Fahrt durch deutsche Lande – diesseits und jenseits der Elbe* (René Cutforth/Dennis Mitchell, 44 Min.) am 28. März 1975 aus, ergänzt um einen einführenden Kommentar. Dieser

8 Lee 1993, S.34.

9 Vgl. Dietrich Schwarzkopf: Ein Stück sinnvoller Entspannungspolitik. In: ARD-Magazin 2/87, S.6. Gisela Willms: Deutsch-deutscher Fernsehmarkt. In: Ebd., S.7.

10 Berühmtheit erlangte Manfred Durniok (1934-2003) durch Oscars für *Mephisto* (1981) und *Oberst Redl* (1985). Bis zur Wende produzierte er insgesamt 20 Filme über Berlin, seine »eigenwillige Geliebte«. Heide-Ulrike Wendt: Der Spürhund, in: Die Zeit, Nr.1/2000, S.20. Vgl. Manfred Durniok: Films & Friends. Berlin 1996; www.manfreddurniokproduktion.de (17.2.2003).

warnte das deutsche Publikum, dass die sehr persönlichen Eindrücke des englischen Teams für viele absonderlich, wenn nicht ärgerlich sein würden. In seinem Reisebericht bedient René Cutforth dann auch sämtliche Stereotypen über »Teutonia«, wie es im Einführungskommentar heisst: Karikierend führt er von Weinfest- und Biergartenseeligkeit über den Karneval bis hin zu preußischen Tugenden wie Sauberkeit, Disziplin und Ordnungsliebe »typisch Deutsches« beiderseits der Elbe vor. Das geschieht zwar mit einem humorigen Augenzwinkern, ist aber durchaus ernst gemeint, vor allem da Nationalsozialismus und Zweiter Weltkrieg – Cutforth besucht auch den Ort, wo er als Kriegsgefangener inhaftiert war – als historische Folie ständig präsent sind. Der abschließende WDR-Kommentar hält als einzig Beruhigendes an dem Film fest, dass es ein »naives, aber immerhin gesamtdeutsches Klischeebild« sei.

Ein neuer, zentraler Akteur, der vor allem die DDR in der ersten Hälfte der Siebzigerjahre dokumentarfilmisch begleitete, war die Fernsehproduktionsfirma stern-tv, die ab 1969 in der DDR drehen konnte. Deren Filme konzentrierten sich thematisch auf den Umgang der DDR mit der preußischen Geschichte sowie einer Mischung aus Alltagsbetrachtungen und Städteporträts. Die Produktionen der stern-tv, die nicht nur als erste Farbfilme aus der DDR eine Pionier-Rolle spielen, werden auf Grund des journalistischen Ansatzes im Kontext des Korrespondenten-Austauschs im zweiten Abschnitt des Kapitels ausführlich behandelt.

Die Beobachtung des DDR-Alltags und dessen Kommentierung aus Sicht von DDR-Bürgern entwickelte sich zu einem der wohl am ausführlichsten behandelten Themen, das mit spezifischen Repräsentationsstrategien vermittelt wurde. Die Entwicklung fand eine Entsprechung in Fernsehspiel mit Filmen wie *Aus dem Alltag der DDR – Versuch einer Rekonstruktion* (Carlheinz Caspari, NDR: 1969, 1970, 1971), in denen der »Baustein »Alltagsleben« an Gewicht gewann und nicht mehr anderen Themenkomplexen untergeordnet wurde. »Im Gegensatz zu den früheren Produktionen [...] überwiegt das Anliegen, über die Lebenszusammenhänge in der DDR zu informieren. Seriösität und Glaubwürdigkeit versucht man durch die Verwendung dokumentarischer Mittel zu erreichen.«¹¹ Die Grundlage dafür stellten neben der politischen Entspannung und somit erweiterten Drehmöglichkeiten auch die sich durchsetzende handlichere und ökonomisch vorteilhaftere Video-Technik dar. Die ersten westdeutschen Beiträge in Farbe über den DDR-Alltag wurden allerdings noch auf Film gedreht, den Anfang machte bereits 1968 *Potsdam heute*.

5.1.1 *Potsdam heute* (1968): Rote Rosen jenseits der Polemik

Im Frühjahr 1968 hatte die Firma British European Documentary Film (bredoc) des englischen Kameramanns Peter Boulwood die Genehmigung erhalten, in Potsdam

11 Peulings 1993 b, S.129f.

zu drehen und das Rohmaterial unzensuriert in den Westen ausführen zu können. Boulwood trat mit dem Projekt an das ZDF heran: Die Offerte, die Rechte für den deutschsprachigen Raum für 27.000 DM zu erwerben, war nicht nur finanziell interessant, sie beinhaltete darüber hinaus, dass der ZDF-Journalist Joachim Jauer¹² das englische Team bei den Dreharbeiten begleiten konnte und als Autor über Schnitt, Betextung und Endfertigung im West-Berliner Studio wachte.¹³ Joachim Jauer, der als Redakteur des Magazins *Drüben* eine feste Anstellung beim ZDF hatte, musste den ostdeutschen Behörden bekannt gewesen sein: Bereits 1966 hatte er im DDR-Kurort Oberwiesental mit Peter Boulwood – offiziell als dessen Assistent – einen Magazin-Beitrag (»Winterurlaub drüben«) gedreht.¹⁴ Das Zustandekommen des Projektes war demnach eher dem DDR-Bedürfnis nach Selbstdarstellung zu verdanken als verdecktem Journalismus à la H&S, wenn auch bredoc als »Briefkopffirma« fungierte und Boulwood alle Verhandlungen übernahm, um den Anschein einer britischen Produktion zu wahren.

Die im Film Befragten und Porträtierten lernte das Team vor Ort kennen: Teils organisierte der obligatorische Begleiter diese auf Anfrage, was zumeist bei den prominenteren Vertretern der Fall war wie dem ersten Ministerpräsidenten Brandenburgs Karl Steinhoff, teils waren es Zufallsbekanntschaften. Dabei wurden die Interviewten von den Journalisten bei den Dreharbeiten vorgewarnt, dass der Film im ZDF ausgestrahlt werde, sodass diese sich darauf einstellen konnten, mit ihren Aussagen auch auf ostdeutschen Fernsehschirmen zu erscheinen. Die Dreharbeiten verliefen relativ problemlos mit Ausnahme, dass das vierköpfige Team aus dem Westen die DDR bereits am 19. August, drei Tage vor dem vorgesehenen Drehende, verlassen musste. Als am folgenden Tag Truppen der Warschauer-Pakt-Staaten in die CSSR einmarschierten, war der Grund für die erzwungene frühe Abreise ersichtlich.¹⁵

Die Pressereaktion auf die Fernsehausstrahlung war relativ groß und angesichts des Themas typisch gespalten: *Die Rheinpfalz* warf den Autoren vor »nur eitel Freude, Jubel, Trubel und Heiterkeit« gezeigt und für das gute Leben »Drüben« geworben zu haben. Der Kritiker der *Kölnischen Rundschau* bemängelte: »Ein Film, oberflächlich, geschichtsarm – Potsdam ohne viel Potsdam. Man hätte das meiste auch anderswo drüben drehen können. Aber Informationen durch den Film sind auf jeden

12 Joachim Jauer (1940) wuchs an der innerstädtischen Grenze in Berlin auf. 1961 begann er seine journalistische Laufbahn beim Rias-Frühprogramm. Von 1965-2002 war er Mitarbeiter des ZDF: ab 1978 arbeitete Jauer als DDR-Korrespondent in Ost-Berlin, 1982 übernahm er die Leitung von *Kennzeichen D*, 1987-90 leitete er das ZDF-Studio Wien und war Sonderkorrespondent Ost-Europa.

13 Schwarze an Warner, 30.4.1968. Produktionsunterlagen Nr. 6432/197, ZDF-Historisches Archiv.

14 Vgl. Frank Junghänel: »Der Mann von drüben«, in: Berliner Zeitung, 22.6.2002.

15 Telefoninterview mit Jauer, 30.3.2001.

Fall wertvoll, wenn sie aus der ›DDR‹ kommen.« Andere wie der *Tagesspiegel* lobten die Abwesenheit von Polemik und den laut *Kieler Nachrichten* nüchternen und sachlichen Ton des »farbig und kühl« registrierenden Berichts. Weniger metaphorisch als konkret anhand der rot blühenden Rosen im Rosengarten von Sanssouci bemerkte zumindest der *Wiesbadener Kurier*, dass die DDR bunt auf dem Bildschirm erschien, worauf auch die ZDF-Ankündigung extra hinwies.¹⁶ Wirklich gewürdigt wurde die farbiges DDR erst postum: 25 Jahre nach Abschluss der Dreharbeiten zeigte 3sat den Film erneut unter dem Titel *Potsdam 1968. Ein farbiges Dokument* (4.7.93) inklusive eines 20-minütigen Studiogesprächs mit Jauer.¹⁷ Die Programmankündigung unterstrich den Farbaspekt im konkreten und metaphorischen Sinn dieser ersten Filmreportage, »die bewies, dass der Alltag im Osten durchaus farbig und nicht grau war«. Dass dies 1968 nicht so gewürdigt wurde, lag höchstwahrscheinlich an der noch geringen Ausstattung der Haushalte mit Farbfernsehgeräten, aber auch an der ARD-Konkurrenz: So verzeichnete *Potsdam heute* die eher geringe Einschaltquote von 18%, da es sich gegen einen Beitrag der Reihe *Auf den Spuren seltener Tiere* (55%) behaupten musste. Infratest notierte aber, dass sich der Film »trotz dieser Übermacht wegen seines ›interessanten Themas‹ gut durchsetzen« konnte. Die nicht so gute Bewertung der »sehr aufschlussreiche[n] Sendung« von nur +3 erklärte Infas mit den Beat-Passagen am Filmende, welche die Zuschauer verstimmt hätten.¹⁸ Aus der DDR erfuhr der Autor keine Reaktion, außer dass ihm ebenso wie Boulwoods bredoc in den folgenden Jahren keine Einreisegenehmigung mehr erteilt wurde.

Potsdam heute. Vom Yorckschen Marsch zum Beat (28.1.69) verbindet das Stadtporträt mit der Alltagsdarstellung: Aufnahmen von Sehenswürdigkeiten und aus dem Stadtbild wechseln sich ab mit solchen einer Hochzeit, von Freizeitaktivitäten und aus dem Berufsleben. Als Gerüst dient der Querschnitt durch die Gesellschaft (Arbeiter, Politiker, Intellektuelle, Künstler) und durch die Generationen (Jugendliche, Auszubildende, Erwachsene, Rentner). Im Film dominiert der Voice-over-Kommentar Jauers, der nüchtern-sachlich Hintergrundinformationen gibt. Dazwischen berichten DDR-Bürger im Originalton. Im Karl-Marx-Werk wohnt die Kamera einer Brigadeversammlung bei, auch der Werkskindergarten wird besichtigt und eine Arbeiterin berichtet von den Erleichterungen durch diesen. Im Interview äußert sich eine Pfarrerswitwe nostalgisch, der Staatsrechtler Prof. Karl Steinhoff kommentiert die Umgestaltung nach 1945 und der Hochschullehrer Dr. Dieter Kreyssig, mit 17 jüngster Dorfschullehrer Sachsens, berichtet vom Kontakt mit den

16 Alle Artikel 30.1.1969. Pressesammlung, ZDF-Historisches Archiv. »[D]er erste Farbfilmbericht eines westlichen Fernsichtteams aus der DDR«. ZDF-Programm 28.1.69, 5/69.

17 3sat Information und Presse: Die Woche 27/93, S.5.

18 Infratest Index, Abendprogramme, Nr.5./27.1.-2.2.69, S.13; Infratest-Wochenübersicht, Nr.5/27.1.-2.2.69.

Studenten. Regisseur Konrad Pätzold, der gerade die Dreharbeiten des DEFA-Films *Weißer Wölfe* (1969) leitet, erklärt den sozialistischen Western und eine junge Statistin am Set, Winni Kerbitz, berichtet von ihrem in den Westen geflohenen Vater und ihrem Faible für Mode.

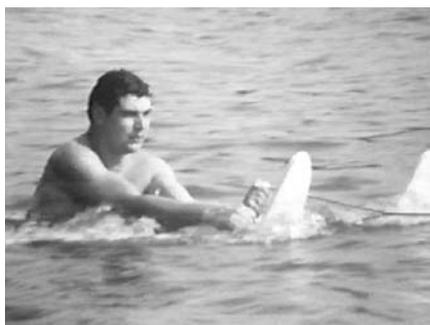
Die Darstellung der DDR erfolgt in *Potsdam heute* hauptsächlich von innen heraus. Westdeutsche Wertmaßstäbe sind nicht mehr Ausgangspunkt der Wahrnehmung: Die Bundesrepublik ist kaum präsent und wenn sie zum Vergleich herangezogen wird, herrscht entweder – für beide Seiten unvorteilhafter – Gleichstand, wie der Kommentar bei der Plattenbausiedlung im »architektonischen Einheitsbaustil wie bei uns« konstatiert oder sogar Vorteil DDR, wenn die Kamera »Bauern auf Betriebsausflug – anders als bei uns« beim Tanzen zeigt. Daneben werden aber auch der Verfall der historischen Bausubstanz und das Wohnungsproblem thematisiert, sodass der Film eine DDR konstruiert, die zwar auf der einen Seite nicht mehr dem Schwarzweiß-Bild des Kalten Krieges entspricht, auf der anderen Seite aber auch nicht dem schönfärberischen SED-Selbstbild.

Die Autoren zeigen »klassische« Motive der DDR-Repräsentation und unterziehen diese einer Revision. So insistiert die Kamera auf einem roten Propagandaplakat, dessen Text »Brüderlicher Gruß den Werktätigen und allen fortschrittlichen Menschen Westdeutschlands, die gegen Militarismus und Atomaufrüstung kämpfen« in Naheinstellung zu lesen ist, um dieses dann in einem Zoom zurück als Hintergrund der Betriebsbesprechung zu situieren. Dazu erklärt der Sprecherkommentar: »Das übersieht man kaum, doch die Arbeiter selbst sehen nicht mehr hin. Das Überangebot an politischen Losungen stumpft ab« und relativiert so die Wirkung sowohl der Sichtpropaganda als auch des Filmbildes. Der totalitäre Anspruch des Regimes, der in Form von Plakaten und Parolen alle Sphären des sozialen Lebens einnimmt, erscheint als Reminiszenz vergangener Tage. Gleichzeitig wird die Notwendigkeit erklärender Vermittlung der visuellen Ebene für den DDR-Unkundigen unterstrichen und damit nicht zuletzt die Arbeit der Dokumentaristen/Journalisten legitimiert.

Einer kompletten Umwertung wird das Motiv der »Menschenschlange vor Geschäften« unterzogen. Eingebettet in Bilder aus der Innenstadt zeigt der Film in einem längeren Kameraschwenk eine große Zahl geduldig wartender Potsdamer. Dazu wundert sich der Kommentar: »Hier steht man nach Kartoffeln an. Die neue Ernte ist da. Erstaunlich, da es drüben kaum noch Einkaufsschlangen gibt.« Die Verwunderung ist rhetorischer Natur, wie die Fortsetzung verdeutlicht: »Doch Freitagnachmittag ist immer Hochbetrieb. Fünf-Tage-Woche, die drüben gesetzlich für alle, auch für die meisten Verkäufer, gilt.« Bisher Motiv des Mangels und der Misswirtschaft, wird die Warteschlange hier zum Zeichen sozialistischer Errungenschaft und notwendigen Übels eines arbeitsfreien Wochenendes für alle aufgewertet!

Einige Motive werden auch durchaus im Sinne des propagandistischen DDR-Selbstbildes übernommen wie z. B. glückliche Kindergesichter ähnlich den Chro-

nos-Filmen der Reihe *Jugend in der DDR*. Darüber hinaus zeigt *Potsdam heute* neue Motive, die bisher im Zusammenhang der DDR-Repräsentation aus westdeutscher Optik so nicht zu sehen waren. Dazu zählen neben der musikalisch untermalten Wasserski-Runde eines Arbeiters – einer individualistischen Freizeitgestaltung, die schwer ins Wunschbild der sozialistischen Menschengemeinschaft passt – vor allem das Rockkonzert am Filmende. Wurde das Interesse der jungen Generation für ›Beat-Musik‹ in den Filmen der Chronos und von Hertha Kludas bereits betont, so ist *Potsdam heute* der erste Film, der dokumentarische Bilder von dessen Alltagsrealität und -relevanz zeigt. Auch wenn der Schlusskommentar die Aufnahmen als nicht repräsentativ für die Potsdamer Jugend relativiert, ändert dies nichts an der Tatsache, dass die DDR damit nicht nur farbig geworden ist, sondern auch eine soziale Modernisierung durchgemacht zu haben scheint, die den Bedürfnissen der jungen Generation entgegenkommt.



Programmatisch wiederholt Jauers Sprecher-Kommentar den Filmtitel »Potsdam heute«, dessen Adverb den Zeithorizont des Films auf die Gegenwart festschreibt. Die Vergangenheit ist in der Reportage nur noch in Form von Denkmälern und historischen Bauten präsent. Wie die Zeiten sich gewandelt haben, zeigt eine Führung im Schloss Cäcilienhof, dem Ort der Unterzeichnung der Verträge von Potsdam 1945. Der von der Kamera beobachtete Fremdenführer betont die opferreiche Rolle der Sowjetunion im Zweiten Weltkrieg und präsentiert neben Truman und Attalee »Generalissimus Stalin«, enthält sich aber ideologisch verbrämter Kampfbegriffe. Im Gegenzug erklärt Jauer die deutsche Spaltung mit den »entgegengesetzten Auffassungen von Demokratie bei Westalliierten und Sowjets«. Die Bildebene zeigt einen Schwenk von Cäcilienhof auf die 100 Meter dahinter liegende Grenze zu Westberlin, die sich dort ›harmlos‹ nur mit einem niedrigen Holzzaun präsentiert. Mit einem Zoom auf ein dahinter stehendes Schild »Grenzgebiet« lässt der Film es mit der Grenzthematik bewenden. Was Thilo Koch in *Menschen an der Grenze* (1969) als »Normalisierung des Absurden« bezeichnete, zeigt der Anfang von *Potsdam heute*

schlicht als Normalität. Die Schilderung der jungen Statistin, die unter der Flucht des Vaters in den Westen leidet, stellt dies am Filmende anhand eines individuellen Schicksals in Frage. Die Autoren suchen aber keine Verantwortlichen, sondern versuchen das bittere Urteil der jungen Frau über ihren Vater und den Westen psychologisierend nachzuvollziehen und zu erklären.

Der Untertitel *Vom Yorckschen Marsch zum Beat* definiert die Entwicklung einer DDR, die in der Gegenwart angekommen ist. Der Schlusskommentar resümiert: »Die Alten leben aus der Vergangenheit, die mittlere Generation hat sich mit der neuen Gesellschaft arrangiert, die junge Generation wurde von ihr geformt, ist jedoch, da Jugend meist Opposition heißt, nicht endgültig festgelegt: weder auf Hippiebluse noch auf blaue FDJ-Hemden. Potsdams Weg von der Preußengarnison zur sozialistischen Bezirkshauptstadt scheint zu Ende zu sein. Doch das Gesicht seiner Zukunft hängt auch von diesen jungen Leuten ab. Wobei niemand weiß, wie sie das weiterentwickeln werden, was man heute drüben – also auch in Potsdam – Sozialismus nennt.« Der Film schwankt in seinem Urteil. Zwar scheint Potsdams Weg in der Rolle als sozialistische Bezirkshauptstadt an ein Ende gelangt zu sein, nicht jedoch die Geschichte, für deren Offenheit die junge Generation steht, was die Bild-Ton-Diskrepanz am Filmende verdeutlicht: Während der Kommentar die Zukunft der DDR unzweideutig unter sozialistische Vorzeichen stellt, zeigen die zum Teil »gewagten« Bilder Boulwoods vom Rockkonzert (Tanzende im Minirock aus Untersicht), dass westlicher Einfluss und die Suche nach eigenen Ausdrucksformen jenseits vorgefertigter parteikonformer Muster eine wichtige Rolle spielen. Ähnlich dem *Ost und West*-Beitrag *Ein Teil Deutschlands* (1969) definiert der Schlusskommentar von *Potsdam heute* die junge Generation als Hoffnungsträger und begegnet ihr wohl auch auf Grund des eigenen Alters der Autoren – Jauer war 28 und Boulwood 32 Jahre alt – mit Sympathie, gerade was den Anspruch auf eine eigene Sichtweise betrifft. Die neue, unbefangene Position der Autoren aus dem Westen sollte explizit thematisiert werden, wie ein Entwurf für den Vorspann in den Produktionsunterlagen belegt. Darin wird die Abwesenheit von Erfahrung auf Grund jungen Alters als produktive, unverstellte Sicht auf die Dinge verteidigt. In der letztendlich nicht realisierten Einleitung stellen sich Jauer und Boulwood an der Glienickerbrücke stehend mit Alter und Beruf vor und klären die Zuschauer über das Zustandekommen der Bilder auf: »Wir sagen Ihnen dies, meine Damen und Herren, um zu verdeutlichen, dass wir Potsdam unbeeinflusst von praktischen Vergangenheitserfahrungen gesehen haben. Man braucht ja wohl auch nicht dabei gewesen zu sein, um zu wissen, was diese Stadt einst für Preußen und Deutschland bedeutet hat. Vielleicht ist es, wenn man nicht dabei war, sogar leichter, das Potsdam von heute, 20 Jahre nach Kriegsende, unvoreingenommen zu sehen. Wir haben es versucht.«¹⁹ Der

19 Produktionsunterlagen, Nr. 6432/197, ZDF-Historisches Archiv.

selbstreferentielle Aspekt, der das Gesicht hinter der Kommentar-Stimme ebenso zeigt wie jenes hinter der Kamera, verdeutlicht die Jugend-Emphase und den Anspruch, neue, eigene Wege zu gehen. Dass letzten Endes statt dem ›Wir‹ individuellen Erlebens das neutrale ›Man‹ gewählt wurde verweist zugleich auf die Grenzen im DDR-Diskurs des westdeutschen Fernsehens Ende der Sechzigerjahre.

Rückblickend beschreibt Jauer seine Intention als »Versuch, eine terra incognita zu beleuchten«, als »Annäherung über die Grenze hinweg«.²⁰ Dabei hat die Methode für ihn nach wie vor Gültigkeit: Auch nach dem Mauerfall würde er »genauso hingehen, Leute befragen und herauszufinden versuchen, wie lebt man heute drei Jahre nach der Wende«.²¹ Mit seinem jungen Team wollte Jauer 1968 einen Zugang zum gelebten Alltag finden mit neuen Repräsentationsformen. *Potsdam heute* steht am Anfang der Filme, die die DDR ausschließlich von innen heraus darstellen. Es geht um Eindrücke aus einer anderen, fremden Welt, in die die Bundesbürger keinen Einblick mehr haben, was der Sprecherkommentar mit »Alltag, der uns fremd erscheint« auf den Punkt bringt. Aus der Konfrontation mit dem Fremden erwächst jedoch keine Bedrohung, da die DDR als etwas genuin anderes dargestellt wird, das, als solches akzeptiert, weder Bedrohung noch Alternative, sondern schlicht Fakt ist. Alte Feindbilder werden relativiert und somit entschärft (Propaganda), wenn nicht umgewertet (Warteschlange). So konstruiert der Film eine DDR, die sich von den Mängeln der Vergangenheit weitgehend befreit hat und mit den Problemen eines modernen Industriestaates kämpft, mit gesicherter Gegenwart und offener Zukunft – unter sozialistischen Vorzeichen. *Potsdam heute* entwirft die DDR als Subjekt mit eigener Identität, sodass in dieser Hinsicht die SED-Hoffnung auf eine positive Darstellung durchaus erfüllt wurde. Jauers Methode ist aber nicht ohne Widerhaken: Der Blick auf den Alltag wird von Ostdeutschen selbst kommentiert und zeigt eine Vielschichtigkeit, die in den westlichen Medien so nicht wahrgenommen werden konnte, die aber auch den Machthabern in Ost-Berlin kaum genehm sein konnte. Übergeordnete Probleme und Strukturen geraten dabei nur am Rande in den Blick. Der Film konzentriert sich auf das, was die Kamera an Beobachtungen einfängt und die Potsdamer vor der Kamera zu berichten bereit sind. Dies war Ende der Sechzigerjahre weitaus mehr und offener, als das, was Jauer zehn Jahre später als offizieller DDR-Korrespondent von der Bevölkerung erfuhr, die nun mit Vorsicht und Angst auf mögliche Rückwirkungen durch das West-Fernsehen reagierte.²²

Nach dem Muster von *Potsdam heute* verfahren in Folge die meisten westdeutschen DDR-Alltags-Darstellungen bis zur Wende, sodass der Film nicht nur auf Grund der Farbe ein ›Meilenstein‹ der DDR-Repräsentation im westdeutschen Fernsehen ist.

20 Telefoninterview mit Jauer, 30.3.2001.

21 Studiogespräch mit Jauer auf 3sat (4.7.93).

22 Ebd.

5.1.2 *Viel Neues für Frau Wenig* (1971): Verschlossener DDR-Alltag in Farbe

Zunächst blieb der Film von Joachim Jauer die absolute Ausnahme im öffentlich-rechtlichen Fernsehen der Bundesrepublik. Ein charakteristisches Beispiel für alte Probleme mit der Repräsentation und neuer Wahrnehmung der DDR in farbigen Bildern ist der Film *Viel Neues für Frau Wenig. DDR zwischen Kommunismus und Konsum* (25.5.71, 43 Min.). Die Bilder über den Tagesablauf einer Dresdner Familie drehte die Agence Française d'Images (AFI), die Ernst-Ludwig Freisewinkel dann für den WDR mit einem deutschen Kommentar versah. Dieser erklärt am Filmende den Entstehungskontext der Bilder ausführlich und stellt den Inhalt des Gezeigten unter den Vorbehalt des beschönigenden Selbstbildes: »Wir wollen nicht behaupten, dass die Familie Wenig eine für die DDR typische Familie ist. [...] Wir möchten es gerne einmal mit eigener Kamera und westdeutschem Mikrofon herauszufinden suchen. Auf die Genehmigung dazu warten wir seit dem Tag, an dem Walter Ulbricht diese Mauer errichten ließ. Wir warten weiter und danken dem französischen Kamerateam für dieses Filmmaterial. Wir erlauben uns noch einmal zu erinnern, dass auch die Franzosen nur filmen durften, was die Funktionäre in Ulbrichts eingemauertem Staat für richtig hielten.«

Um einem zu positiven Eindruck entgegenzuarbeiten, setzt die westdeutsche Fassung visuelle und verbale Mittel der Distanzierung ein: Der Kommentar zeichnet sich formal durch eine schnell gesprochene, leicht aggressive Diktion aus. Inhaltlich relativiert er das Gezeigte durch kritische Anmerkungen, konstatiert aber auch Positives und ist von einem ironisch-zynischen Unterton getragen. So stellt der Voice-over-Sprecher zum Beispiel am Filmanfang fest, dass Stalin dreieinhalb Millionen Deutsche in die Flucht schlug und 17 Millionen Gefangene machte und bezeichnet Ulbricht als den »bebrillte[n] Mann mit dem Spitzbart«. Der einführende Kommentar ist mit einer Kamerafahrt entlang der Grenzmauer in Schwarzweiß bebildert, die den farbigen Hauptteil visuell unter die Vorzeichen ›Gefängnis‹ stellt. Der Film endet mit der oben zitierten Problematisierung der Bilder, wiederum illustriert von einer Kamerafahrt an der Mauer entlang. Dabei handelt es sich um die gleiche Einstellung wie in der Eingangssequenz, deren Schwarzweiß-Bilder nun (blut)rot eingefärbt werden, bevor über ein Standbild vom Brandenburger Tor der Abspann läuft. Die mit ›Gefängnis‹ konnotierten Mauerbilder rahmen als visuelle Klammer die im doppelten Sinne ›fremden‹ (französischen und DDR-zensierten) Bilder ein und ordnen deren farbig-positive Inhalte aus dem Alltag dem Schwarzweiß eines totalitären Regimes unter.

Der Kommentarsprecher konstatiert, dass die DDR geworden ist, was die Parteizeitung verspricht: ein »neues Deutschland«. Die Frage nach der Entstehung eines neuen Menschen verneint der Film, wohl aber gäbe es ein neues Lebensgefühl. Die-

ses stellt *Viel Neues für Frau Wenig* am Beispiel des Arbeits- und Privatlebens der Familie Wenig in Dresden dar. Aus heutiger Sicht scheint es schwer verständlich, wie die Verantwortlichen in der DDR ausgerechnet eine Musterfamilie aussuchen konnten, deren Nachname das westdeutsche Klischee vom materiell und generell benachteiligten Ostdeutschen karikatural bedient – auch wenn es für eine französische Produktion war.

Mit leicht jazziger Musik unterlegt wird Frau Wenig in privater Atmosphäre nach Einkommen, Mietpreisen und Urlaubsplänen befragt. Bei 1.000 Mark Einkommen zahlt sie 42 Mark Miete für eine 62 m² Wohnung mit Zentralheizung.²³ Die Bilder zeigen eine bürgerlich eingerichtete Wohnung, die den Titel des Films bestätigen. Die ökonomische Situation der DDR-Bevölkerung präsentiert der Film am Beispiel eines Einkaufs von Frau Wenig nach Schichtende. Zu Bildern mit Westwaren gefüllter Schaufenster stellt der Kommentar fest, dass Frau Wenig nicht zu den »armen Verwandten« zähle, die Masse der Bevölkerung vom Luxus aber ausgeschlossen bliebe. Vor einem Geschäft wird Frau Wenig befragt, was sie gekauft und wie viel sie dafür bezahlt habe, wobei auch hier die niedrigen Preise auffallen. Diese hat der Kommentar vorher durch den Hinweis relativiert, dass das Lebenseinkommen in der DDR ein Drittel geringer sei als in der Bundesrepublik. Das Klischee des »armen Ostens« widerlegt das Interview mit dem Leiter des Einkaufszentrums »Konsument« weniger durch dessen Erklärungen als durch die illustrierenden Bildern aus dem Kaufhaus: Kameraschwenks über die Auslagen und Kamerafahrten an den Regalen entlang zeigen diese gefüllt. Die Ideologie ist nicht mehr aggressiv in Form von Sichtpropaganda präsent, sondern in Einrichtungen wie Kinderhort und Konsum Alltag geworden. Zu Kamerafahrten durch die Innenstadt entdeckt der Kommentar sogar Gemeinsamkeiten und beschreibt das Straßenbild als mit dem westlicher Städte vergleichbar.

Trotz der Vorbehalte des westdeutschen Zweitverwerter zeigt *Viel Neues für Frau Wenig* eine DDR, in der ein ganz »normaler« Alltag herrscht. Von revolutionärem Elan ist bei den Wenigs wenig zu spüren. Auf die Frage nach persönlichen Plänen antworten sie: »ein Auto«. Fast scheint es, als wäre dies schon zu viel der Normalität. So übt der Autor in seinem Schlusskommentar unverhohlenen Kritik an Familie Wenig, deren größter Wunsch »nur ein Auto« sei. Damit sind sie den Deutschen im Kapitalismus ähnlicher, als es den westdeutschen Autoren lieb ist. Statt gesamtdeutscher Vereinnahmung in der Person des »Durchschnittsbürgers« erfolgt eine Abgrenzung, nicht mehr nur gegen die Machthaber, sondern auch gegen eine konsumorientierte Mentalität, die hüben und drüben zu finden ist. Damit ist *Viel Neues für*

23 Im Westen wurden die niedrigen Mietpreise mit Neid betrachtet, wohingegen sich ein solcher in der DDR vor dem Hintergrund des Wohnungsmangels an der Tatsache entzündete, über eine (komfortable) Wohnung zu verfügen. Auf dem IX. Parteitag 1976 versprach Honecker, das »Wohnungsproblem als soziales Problem« bis 1990 zu lösen. Wolle 1999, S.182ff.

Frau Wenig ein seltenes Beispiel von Kritik am kleinen Konsum-Glück in der DDR, das im Westen ansonsten als Zeichen der Normalisierung und Pazifizierung gedeutet wurde. In der Distanzierung von Familie Wenig kommt deutlich zum Ausdruck, dass das ›Brüder und Schwestern‹-Pathos einer Ernüchterung und Entfremdung gewichen ist, die auf die Ostdeutschen in toto keinen Wert mehr legt – 18 Jahre später war dies eine dissonante Begleitmelodie im Vereinigungsprozess.

5.1.3 *Ich bin ein Bürger der DDR* (1973): Die DDR wird ›rosig‹

Die Forderung des deutschen Kommentars von *Viel Neues für Frau Wenig* vor Ort mit eigener Kamera und eigenem Mikrofon berichten zu können, gelang Erika Runge²⁴ zwei Jahre später mit einem ausschließlich westdeutschen Drehteam. Ihre Biografie wies sie als beiden Seiten verlässliche Partnerin für ein Dokumentarfilmprojekt über die DDR aus. Als Herausgeberin der *Bottroper Protokolle* (1968) und des mehrfach ausgezeichneten Films *Warum ist Frau B. glücklich?* (1968, 43 Min.) hatte Runge sich sozialkritisch mit der westdeutschen Gegenwart auseinandergesetzt und war mit Arbeiterkultur vertraut, sodass sie als ›progressive Filmemacherin‹ galt. Der ›Arbeiter- und Bauern-Staat‹ war Runge bereits durch ihre journalistische Arbeit bekannt. Aus einer längeren Reportagerese durch die DDR resultierte unter anderem die zweiteilige Radio-Dokumentation *Eine Reise nach Rostock*, die 1971 mit dem Ernst-Reuter-Preis des BMB als beste Hörfunksendung gesamtdeutschen Inhalts ausgezeichnet wurde, was die Anerkennung durch offizielle bundesdeutsche Stellen bedeutete.²⁵

Für *Ich bin ein Bürger der DDR* (1973) schwebte der Autorin ein semidokumentarisches Konzept vor, ähnlich ihrem Film *Ich heiße Erwin und bin 17 Jahre* (1970, 75 Min.), in dem Lehrlinge ihre Erfahrung mit dem Berufsleben nachspielen. Aber das Vorhaben, die Recherchen mit der Kamera in »filmische Szenen« umzuwandeln als »eine Art Selbstdarstellung der Arbeiter«, ließ sich nicht verwirklichen. Die Protagonisten verweigerten während den drei einhalb wöchigen Dreharbeiten in Ost-Berlin eine dauernde Beobachtung durch die Kamera und waren auch nicht zu Gesprächen über Grund- oder Verkehrsvertrag bereit.²⁶ Zur Repräsentation der DDR-Bürger wandte Erika Runge von ihr erprobte dokumentarische Strategien zur Darstellung gesellschaftlich Benachteiligter und in den Medien Unterrepräsentierter an: Dabei wurde die eigene Person und deren Präsenz ebenso wie die der Kamera so weit wie möglich zurückgenommen, um den Gefilmten einen möglichst breiten Raum zur

24 Erika Runge (1939) studierte Literatur- und Theaterwissenschaft und promovierte über ›Expressionismus im Drama und auf der Bühne‹. 1969 war sie Mitbegründerin des Verlags der Autoren, der auch *Ich bin ein Bürger der DDR* produzierte.

25 Vgl. Schröder 1993, S.21.

26 WDR-Pressestelle: *Ich bin ein Bürger der DDR*. 22.3.1973, S.3.

Selbstdarstellung zu geben. Laut Presseabteilung des WDR bot ein solcher Ansatz »sich erst recht dann an, wenn es um ein Thema geht, über das Urteile und Vorurteile reichlich, nähere Informationen aber bislang eher spärlich vorhanden sind.«²⁷ Die Werbung für den Film hob besonders hervor, dass es das erste Mal war, dass ein westdeutsches Fernsehteam den Produktionsprozess in einer großen Fabrik der DDR beobachten und die privaten Lebensumstände einer ostdeutschen Arbeiterfamilie erkunden konnte.²⁸

Bereits die Ankündigung von *Ich bin ein Bürger der DDR* sorgte für Erregung und rief die Politik auf den Plan: Der deutschlandpolitische Sprecher der CDU/CSU-Bundestagsfraktion Manfred Abelein protestierte in einem offenen Brief an den WDR-Intendanten gegen die Ausstrahlung des »400.000 Mark-Films«, in dem kein Hinweis auf die von den DDR-Behörden fixierten Drehbedingungen zu finden wäre: »Da der Film kein klares Bild der Wirklichkeit gebe und die wahren Zustände verschleierte, diene er direkt den Propagandisten der DDR.«²⁹ Für den *Spiegel* war dies »unnütze Sorge. Das DDR-Selbstbildnis, langatmig und von geringem Propagandawert, wird keinen Rechten rot werden lassen.«³⁰ Die Reaktionen der Presse nach der Ausstrahlung des Films im 1. Programm der ARD zur Hauptsendezeit (5.4.73) reichten von »vorgespielt, ledern, langweilig« und »in seiner ganzen Machart unredlich« bis zu »Der Film, der eine Lüge war«, wie *HÖRZU* »[r]atlos vor einem 95-Minuten Blendwerk« titelte.³¹ Selbst vor persönlichen Schmähungen schreckten die durchwegs männlichen Kritiker nicht zurück. Gerhard W. Appeltauer warf dem Kölner Sender DDR-Werbung vor und höhnte: »Den perfekten Menschen im heilen Sozialismus will die TV-Regisseuse Erika Runge, erklärte KP-Sympathisantin und ehemaliges SDS-Mitglied ›wiedergeben.«³² Erika Runge selbst verneinte, ein geschöntes Bild zu präsentieren. Nach ihrer Aussage zeige der Film DDR-Bürger, »wie sie sich selbst darstellen und vielleicht auch, wie sie selbst vom ›Westen‹ gesehen werden wollen.« Auch hätten die ostdeutschen Behörden keine Zensur ausgeübt und keine Mustervorführung verlangt, »lediglich« die Interviewfragen mussten drei Tage vorher eingereicht werden. Die Auswahl der Fabrik ebenso der Brigade beruhte auf einem Vorschlag des Ministeriums für auswärtige Angelegenheiten. »Es war das Angebot, das mir den Film ermöglichte. Das oder gar nichts.«³³

27 WDR-Pressestelle: Erika Runge. 22.3.1973.

28 WDR-Pressestelle: *Ich bin ein Bürger der DDR*. 22.3.1973, S.2.

29 »CDU kritisiert DDR-Film des WDR«, in: *Bonner Rundschau*, 2.4.1973.

30 »Überall Harmonie«, in: *Der Spiegel*, Nr. 14/1973, S.169-171, hier S.171.

31 Manfred Jäger: »Vorgespieltes Leben, ledern, langweilig«, in: *Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt*, 15.4.1973, S.7; *HÖRZU*, Nr.16/1973.

32 *Rheinischer Merkur*, 6.4.1973.

33 WDR-Pressestelle: *Ich bin ein Bürger der DDR*. 22.3.1973, S.4f.

DDR im Selbstzeugnis: Kleinbürgerliches Arbeiterparadies

Die Kritik entzündete sich vor allem an der Tatsache, dass Erika Runge den Zuschauer über das Zustandekommen der Bilder im Unklaren ließ und auf einen erklärenden Kommentar verzichtet hatte. Da auch die Fragen herausgeschnitten wurden, kommen ausschließlich DDR-Bürger zu Wort. Knappe Zwischentitel, die das Thema ankündigen, strukturieren den Film. Die Eingangssequenz ist charakteristisch für Runges Methode und die Ästhetik des Films: In Interviewsituation stellt sich die Hauptperson vor: »Ich heiße Peter Wappler, ich bin 34 Jahre alt, ich bin ein Bürger der DDR. Von Beruf bin ich Elektromonteur und arbeite in der volkseigenen Berliner Werkzeugmaschinen-Fabrik Marzahn.« Nach ähnlichem Muster führen sich die Kollegen und seine Frau ein und erklären Leben und Alltag der DDR-Bürger. Die Erzählung der Interviewten illustriert der Film mit Aufnahmen aus dem Arbeits- und Familienalltag und ergänzt diese durch längere Beobachtungen mit Originalton.

Auf den ersten Blick konstruiert der Film die DDR als ›Arbeiterparadies‹, das weder von Kritik noch Zweifeln der Interviewten in Frage gestellt wird. Der Betrieb ist vorbildlich eingerichtet und leistet Qualitätsarbeit, der Plan wird übererfüllt, die Kollegen der ›sozialistischen Brigade‹ helfen sich solidarisch und verbringen teilweise den Feierabend gemeinsam mit kulturellen Veranstaltungen wie Theaterbesuch. Die Frauen sind gleichberechtigt und werden gleich entlohnt, aber besonders respektiert und am Frauentag geehrt. Der Betriebsarzt kümmert sich um das Wohl jedes Einzelnen, ein herzkranker Arbeiter bekommt leichtere Aufgaben zugewiesen und ein 68-jähriger arbeitet weiterhin im Betrieb, weil er sich zu Hause langweilen würde. Die Arbeiter werden angehalten sich weiterzubilden und diejenigen, die die Abendschule besuchen, machen gemeinsam Hausaufgaben. Die meisten sind politisch, sozial und/oder kulturell engagiert und alle äußern sich zufrieden mit ihrem Leben und den Verhältnissen. Auch das Familienleben der Wapplers ist vorbildlich: In der Küche helfen alle mit, der samstägliche Hausputz wird gemeinsam bewerkstelligt und das Wochenende verbringen die Eltern in trauter Eintracht mit den beiden Kindern. Darüber hinaus verkörpert das Ehepaar Wappler – er als Arbeiter und sie als Historikerin – die geglückte Aufhebung trennender Klassenunterschiede. In der Musterbrigade und -familie finden sich so zahlreiche SED-Versprechen verwirklicht, was den auf Farbfilm gebannten Bildern einen – zumindest vordergründig – rosigen Schimmer verleiht und die konservative westdeutsche Presse schwarz bzw. dunkelrot sehen ließ.

Selbstzeugnisse und Alltagsbeobachtungen vermitteln eine ›Diktatur des Proletariats‹ in kleinbürgerlicher Idylle bar jeglichen revolutionären Elans. Selbst den aktiven Stützen des Systems geht es kaum um Weltverbesserung, sondern primär um Sicherung des Erreichten. Die Weltrevolution ist auf die Urlaubsunterbringung als Maß gesellschaftlichen Fortschritts geschrumpft. Als Beispiel für die FDGB-Arbeit vor Ort zeigt der Film die »Initiative für mehr gewerkschaftliche Ferienplätze an der

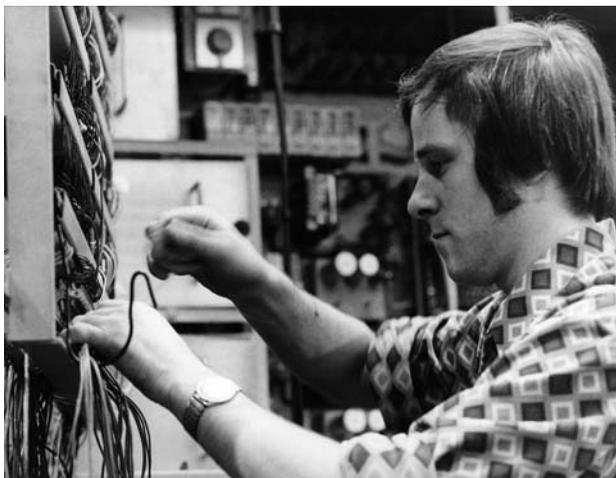


Bild 21: Peter Wappler im Betrieb.

Abbildungsnachweis: WDR



Bild 22: Anke Wappler und die beiden Söhne auf dem Heimweg.

Abbildungsnachweis: WDR

Ostsee«, so der Zwischentitel, die in einer Initiative zur Zeltanschaffung gipfelt. – Alle Macht den Camping-Räten! – Das Wochenende der Wapplers lässt sich in den Worten von Stefan Wolle als »anheimelnd deutsch und biedermeierlich gemütlich« beschreiben.³⁴ Es wird mit gemeinsamen Hausputz, Kuchenbacken und Kaffeestunde vor dem TV-Kinderprogramm verbracht. Den Wertekanon des DDR-Bürgers definiert Horst Lehmann, Vertrauensmann im Betrieb. Er würde sich nicht unbedingt als Sozialist bezeichnen, »aber ich habe vier Kinder, wir haben 'ne Vier-Zimmer-Neu-

34 Wolle 1999, S.221.

Bild 23: Das Ehepaar bei der Kostenaufstellung im Wohnzimmer.

Abbildungsnachweis:
WDR



bauwohnung mit Zentralheizung für 113 Mark, ich hab 'en Auto, ich habe 'en Wochenendgrundstück, wenn auch klein. Es gibt viele Dinge, die sich bei uns noch verändern und verbessern müssten, aber andererseits könnte ich mich nicht in die Lage versetzen, irgendwo anders zu arbeiten.«

Die finanzielle Situation spielt in *Ich bin ein Bürger der DDR* eine zentrale Rolle. Auf deren Darstellung hat sich das Ehepaar peinlich genau vorbereitet, wie die Aufschlüsselung der Ausgaben durch Anke Wappler zeigt: von 78 Mark für Miete = 6% des Einkommens, über 650 Mark Lebenshaltungskosten = 50% des Einkommens, etc. bis hin zum Posten Kultur von 42 Mark = 3,4% des Einkommens, worunter monatlich »ein Buch, eine Stereolangspielplatte, ein Theaterbesuch für zwei Personen zu angemessenen guten Plätzen« fallen. Danach äußert sich SED-Mitglied Peter Wappler mit dem Lebensstandard »sehr zufrieden« und nennt, neben den materiellen Einkünften, als Vorzüge die sozialen Errungenschaften, die Sicherheit des Arbeitsplatzes, die Krankenfürsorge und das vorbildliche Schulsystem. Die detailgenaue Aufschlüsselung von Einkünften, Ausgaben und Preisen erfüllt eine doppelte Funktion: zunächst der pädagogisch-ethnografische Aspekt, der dem Zuschauer eine andere Kultur erklärt. Dieses Motiv, dass zu einem Topos der Alltagsdarstellung auf beiden Seiten wird, verweist zugleich darauf, wie fremd und unbekannt die ostdeutschen Verhältnisse den Westdeutschen geworden sind. Das Fremdbild ist erklärungsbedürftig. Niedrigere Löhne als im Westen rechtfertigen sich durch noch niedrigere Mieten, worin die zweite Funktion des soziologischen Diskurses von Erika Runge durchscheint: im DDR-Modell Positives zu entdecken und dies dem eigenen System vorzuhalten.

Selbstbewusste DDR-Bürger – hölzerne Menschen

Der Film zielt darauf ab, das Bild einer souveränen DDR zu vermitteln, deren Bewohner als Subjekt die Gesellschaft mitgestalten und selbstbewusst sagen: »Ich bin ein Bürger der DDR«. Dass es sich bei der DDR nicht mehr um ein »Phänomen« handelt, als welches Kiesinger sie noch 1967 im Bundestag bezeichnet hatte, sondern diese Eigenexistenz und Konsistenz aufweist, kommt im Film auch in der totalen Abwesenheit des Westens zum Ausdruck.³⁵ Das gilt ebenso für die Filmemacherin wie für die interviewten DDR-Bürger, die die Bundesrepublik nicht als Referenzsystem verwenden. Indem jedes Zeichen der erkennbaren Anwesenheit des westdeutschen Kamerateams aus der Filmhandlung eliminiert wurde, entfallen sämtliche deutsch-deutschen Bezüge. – Zwischen den Zeilen sind diese vorhanden, wenn z. B. der zitierte Vertrauensmann erklärt, dass »woanders« zu arbeiten für ihn unvorstellbar sei. – Die Tatsache, dass ausschließlich DDR-Bürger zu Wort kommen, bedingt auch die Terminologie des Films. DDR-Spezifisches wird zwar erklärt, nicht jedoch durch eine Interpretation für den westdeutschen Zuschauer von einer vermittelnden Autorität »übersetzt«. Anderes bleibt so als faktische Andersartigkeit im Raum stehen. Die positive Besetzung des anderen deutschen Staates soll vor allem durch die ausschließliche »Selbstdarstellung von Betroffenen« als zentraler Kommunikationsstrategie erreicht werden, in dem Glauben, dass »Gesellschaft gleichsam unzensiert veröffentlicht wird«.³⁶ Dahinter steht das auf den dokumentarischen Status gestützte Versprechen für sich selbst sprechender Bilder. Die Abwesenheit einer expliziten Stellungnahme durch die Autorin beruht auf taktischem Kalkül, will man ihr keine Naivität unterstellen. Gerade der Verzicht selbstreferentieller und selbstreflexiver Elemente ist die Grundlage einer affirmativen DDR-Konstruktion, die anders im öffentlich-rechtlichen Rundfunk der Bundesrepublik kaum möglich gewesen wäre – und darüber hinausgehend im Folgenden auch nicht mehr unternommen wurde.

Abgesehen vom unkommentierten Akzeptieren der von den DDR-Behörden zugewiesenen Personen und Örtlichkeiten sowie dem Verzicht kritischen Nachfragens äußert sich die Sympathie der Autorin auf den verschiedenen Ebenen der filmischen Gestaltung. Die Kameraarbeit von Michael Ballhaus trägt mit langen, ruhigen Einstellungen dazu bei, das Bild eines normalen, unspektakulären, friedlichen Alltags zu entwerfen. Als Bildausschnitt für die Interviews wurden zumeist Halbnah- bis Nahaufnahmen gewählt und Distanz ebenso wie extreme Nähe vermieden. Die Kamera verzichtet auf besondere Effekte (Lichtführung, Kamerawinkel, Einstellungsgrößen) wie die Inszenierung generell. Erwähnenswert ist der Umgang mit Sichtpropaganda, die die Kamera auf Bänderrollen im Betrieb entdeckt. Dieses Motiv, das in westdeutschen Dokumentarfilmen der Fünfzigerjahre als Allgegenwart propagandistischer

35 13.10.1967, Verhandlungen des Deutschen Bundestages 1967, Bd.65, S.6360.

36 WDR Pressestelle: Erika Runge. 22.3.1973.

Bild 24: Kameramann Michael Ballhaus bei den Dreharbeiten in der Schule der Wappler-Kinder.

Abbildungsnachweis:
WDR



Vereinnahmung negativ konnotiert war, erhält in *Ich bin ein Bürger der DDR* eine positive Umwertung: Auf eine Aufnahme aus dem Betrieb mit einem Spruchband »Qualitätsarbeit ist Ehrensache« folgt ein Interviewausschnitt mit dem Bericht eines Meisters, dass 95% der eigenen Erzeugnisse das höchste DDR-Gütezeichen tragen. So erfährt der Inhalt der Losung seine Rechtfertigung in der ›Realität‹ und wird des Vorwurfes gegenstandsloser Propaganda enthoben. Ähnlich wie in diesem Beispiel illustriert und bestätigt die Montage das Zusammenfallen von Theorie und Praxis: Das geschieht teilweise äußerst plakativ, wie zum Beispiel in der Interviewsequenz mit den Erklärungen des FDJ-Funktionärs, dass jeder Kollege helfe, wo er kann. / Schnitt/ Eine Alltagsbeobachtung im Betrieb zeigt, wie ein Auszubildender zu einem älteren Arbeiter kommt: »Ich hab mal 'ne Frage« und ihm sofort geholfen wird.

An extradiegetischen Mitteln erfüllen die extrem kurzen und neutral erscheinenden Zwischentitel neben der Funktion von Information und Strukturierung auch die Rolle, schlagwortartig die Botschaft zu kondensieren. Wird in einem solchen Anke Wappler in ihrer Dreifaltigkeit als »Ehefrau, Mutter, Historikerin« präsentiert, kommt darin prägnant die Realisierung unterschiedlicher, zum Teil widersprüchlicher Anforderungen individueller und sozialer Natur zum Ausdruck. Die Aufhebung der Klassenschranken feiert der alliterierende Zwischentitel »Akademikerin und Arbeiter« (worin die romantische Aussöhnung von Gegensätzen à la *La Belle et la bête* mitschwimmt).

Die Auswahl des wiederholt eingespielten Songs *Vaterlandslied* mit dem Refrain »Hier schaff ich selber, was ich einmal werde ...« kann als Bekenntnis der Autorin zur DDR gewertet werden, gleichsam rechtfertigt es sich als Illustration des Selbstwertgefühls der befragten DDR-Bürger.³⁷ Die rockigen Töne zeugen als Bei-

spiel ziviler Zeitgenossenschaft zugleich von den Hoffnungen und einer gewissen Aufbruchsstimmung am Anfang der Honecker-Ära, in der »westliche Beat-Musik«, die 1965 pauschal unter das Verdikt »kapitalistische Unkultur« gefallen war, als wichtiger Faktor der Jugendpolitik erkannt wurde.³⁸ Eingespielte Textpassagen enthalten kritische Seitenhiebe, wie zum Beispiel die Zeilen »Das ist das Land mit den Problemen im Winter ...« oder »Wo sich auf Wohnungsämtern Hoffnungen verlieren ...«, die im Lied affirmativ gewendet werden. Sie fallen im Film umso mehr auf, als die (selbst)kritische Dimension – so zahm sie als ›produktive Kritik‹ auch sein mag – ansonsten abwesend ist.

Bezeichnenderweise lassen sich wichtige Informationen zur Biografie der Porträtierten nicht aus dem Film erschließen, sondern werden nur im veröffentlichten PR-Material genannt. Dazu zählt zum Beispiel, dass Anke Wappler auf Grund des Kriegs ohne Eltern aufwuchs und von ihrem erst 1971 in West-Berlin ausfindig gemachten Vater regelmäßig besucht wurde. »Ein deutsches Familienschicksal, wie es bezeichnender kaum erfunden werden kann«, wovon der Zuschauer aber nichts erfährt.³⁹ Die Presseunterlagen verdeutlichen, wie die Porträtierten ahistorische Musterfiguren ohne menschliche Tiefe, Individualität und eigene Geschichte bleiben, als Preis dafür, den Westdeutschen die DDR als historische Realität zu vermitteln. Durch die Anwesenheit der westdeutschen Kamera wirken die Interviewten steif und unnatürlich. Die geäußerte Zufriedenheit der DDR-Bürger findet kein nonverbales Äquivalent, sodass die Bilder weniger eindeutig, wenn nicht gar widersprüchlich erscheinen. Der Vorwurf, dass die Antworten wie Leitartikel aus dem »Neuen Deutschland« klingen, trifft die Atmosphäre von *Ich bin ein Bürger der DDR*.⁴⁰ Trotz der Überwindung der trennenden Grenze und des Willens, etablierte westdeutsche Wahrnehmungsdispositive aufzubrechen, fallen die Dokumentaristen dem ›Dispositiv der Teilung‹ zum Opfer und zwar dort, wo sie es nicht erwartet hatten: bei den ostdeutschen Arbeitern, denen die eigene Sympathie gilt. Die DDR-Bürger waren hoffnungslos mit der ihnen vom Projekt zugewiesenen Rolle als Repräsentanten ihres Staates überfordert. Die mangelnde Tiefe der Personen und die distanzierte Atmosphäre des Films bewirken, dass *Ich bin ein Bürger der DDR* wesentlich ambivalenter ist, als es viele konservative Kritiker wahrhaben wollten, was zugleich die von ihnen beschriebene Propagandawirkung relativiert. Für ein Bekenntnis zur DDR bot sich die dokumentarfilmische Darstellung mit der angewandten Strategie an, die Bekenntnisse der Interviewten vorzuschieben und im Verzicht auf Kommentar dem

37 *Vaterlandslied*, Text: Reinhold Anderl, Musik: Rainer Böhm. Der Refrain lautet: »Hier schaff ich selber, was ich einmal werde, / hier geb' ich meinem Leben einen Sinn. / Hier hab ich meinen Teil von dieser Erde, / der kann so werden wie ich selber bin.«

38 Michael Rauhut: Rockmusik in der DDR. In: APuZ, B28/99, S.32-38.

39 WDR Pressestelle: Ich bin ein Bürger der DDR. 22.3.1973, S.2.

40 Marlies Menge: »So fremd geworden – die Brüder und Schwestern«, in: Jasmin, Nr.15/1973, S.44.

Zuschauer zu signalisieren, dass die Meinungsbildung bei ihm selber liege.⁴¹ Indem die westdeutsche Kamera in *Ich bin ein Bürger der DDR* den Arbeiter als gesellschaftlich aktives und mitverantwortliches Subjekt dokumentierte, richtete sich die Darstellung provokativ gegen die Bundesrepublik, wo seit Mitte der Sechzigerjahre sozial engagierte Dokumentarfilme Konflikte der Arbeitswelt anprangerten und anwaltschaftlich Arbeiterpositionen vertraten.⁴²

Mit *Ich bin ein Bürger der DDR* hat die Palette der westdeutschen DDR-Bilder im Dokumentarfilm ihre größtmögliche diskursive Ausdifferenzierung erreicht. Eine darüber hinaus gehende affirmative DDR-Konstruktion gelangte in Folge nicht ins Fernsehprogramm und wurde in so aufwändiger Form in der Bundesrepublik auch nicht mehr produziert.⁴³ Dem dies ermöglichenden WDR attestierte der *Spiegel*, dass in keinem anderen deutschen Funkhaus so offen diskutiert und mutig experimentiert würde. 1975 geriet der Sender in den Strudel des NRW-Wahlkampfes durch eine von der CDU zusammengestellte Zitatensammlung aus Sendebeiträgen, die dem Kölner Sender »Linkspropaganda« vorwarf und in der Formel vom »Rotfunk« gipfelte. Als Konsequenz dieser Auseinandersetzung durfte der Moderator Hansjürgen Rosenbauer für seine letzte Talkshow *Je später der Abend* »die DKP-nahe Autorin Erika Runge gar nicht erst zu Gast bitten«.⁴⁴

5.2 DDR-Antwort auf die ›Aggression auf Filzlatschen‹

Ging es den westlichen Alltagsdarstellungen darum, Gräben zuzuschütten, so war die SED in ihrer Abgrenzungspolitik bestrebt, diese mit dem gleichen Genre zu vertiefen. Mit der Stabilisierung der westdeutschen Demokratie und dem Abtritt vieler personalisierter Feindbilder von der Macht wurden die negativen Auswirkungen des kapitalistischen Systems auf den Lebensalltag der Bundesbürger zu einem zentralen Argument für die Segnungen des Sozialismus mit SED-Antlitz. Die so genannte »ABC-Berichterstattung« der DDR-Medien reduzierte die Bundesrepublik thematisch auf Arbeitslosigkeit, Berufsverbote und Chaos bzw. Crisis.⁴⁵

Um der westdeutschen ›Aggression auf Filzlatschen‹ medial zu begegnen und die Politik der Abgrenzung dokumentarfilmisch zu begründen, erhielt die Journalis-

41 Ironischerweise verwendeten die Kollegen der DEFA, die den eigenen Alltag dokumentierten, die gleiche Strategie, um vorsichtig die Diskrepanz zwischen Anspruch und Realität zu zeigen.

42 Vgl. Zimmermann 1994, S.262ff. Jordan 2000, S.103-131.

43 In Intention und Methode dem Runge-Film ähnlich, drehte 1974 der französische Filmemacher Daniel Karlin *Vivre en paix (R.D.A. 1974) (Im Frieden leben – DDR 1974, 59 Min.)*. Vgl.: L'Humanité, 6.1.1975.

44 »WDR: Kein Rouge für die Brustwarzen«, in: Der Spiegel, Nr.18/1975, S.57-60, hier S.60.

45 Herlt 1995, S.126. Vgl. Schütte 1997 a.

tin Dr. Sabine Katins 1972 die Möglichkeit, in Adlershof eine Redaktion aufzubauen, mit der sie die Ergebnisse ihrer gerade an der Sektion Journalistik der Leipziger Universität abgeschlossenen Dissertation zum Thema *Fernsehjournalistische Formen der Menschendarstellung unter der Einwirkung der dramatischen Kunst* in die Praxis umsetzte. Die nach ihr benannte Gruppe Katins besaß weitreichende Kompetenzen und arbeitete, mit eigenen finanziellen Mitteln ausgestattet, unabhängig vom restlichen Fernsehbetrieb hinter verschlossenen Türen. So wurden zum Beispiel Beiträge von Mitarbeitern der Redaktion unter Umgehung der üblichen Abnahme-Instanzen gesendet. Ihren Sonderstatus verdankte die Gruppe Katins guten Kontakten zur Führungsspitze der Partei. Werner Lamberz, Sekretär für Agitation und Propaganda, soll einer der einflussreichen Protégés gewesen sein. Weitreichende Sondervollmachten, konspirative Arbeitsweise und die geheim gehaltene Herkunft des Filmmaterials trugen zur Legendenbildung bei und rückten die Gruppe in die Nähe der DDR-Auslandsspionage.⁴⁶ Das Material aus dem ›nichtsozialistischen Ausland‹ stammte hauptsächlich von der Agentur Nordreporter AB mit offiziellem Dienstsitz in Stockholm.⁴⁷ Deren Kameramänner, ein Brite und zwei Bundesbürger, die als Kommunisten mit der DDR sympathisierten, konnten an Orten drehen und Veranstaltungen beiwohnen, die ostdeutschen Journalisten verschlossen blieben. So gelangte Sabine Katins an Bilder aus Bereichen der kapitalistischen Welt, die dem DDR-Fernsehen sonst unzugänglich waren. Davon profitierten als ›Zweitverwerter‹ das außenpolitische Magazin *Objektiv*, die *Aktuelle Kamera*, *Magazin international* sowie Kinder- und Jugendsendungen.⁴⁸

Konzept und Stoßrichtung der fernsehpublizistischen Arbeit waren klar definiert: »Wir wollen von den Brennpunkten des internationalen Klassenkampfes dokumentarische Beweise dafür erbringen, wie sich das Kräfteverhältnis zu Gunsten des Sozialismus und der revolutionären Befreiungsbewegung verändert, und wir wollen gleichzeitig nachweisen, dass sich trotz mancher Retuschierungsversuche sozialdemokratischer Herkunft nichts am aggressiven, menschenfeindlichen Wesen des Imperialismus geändert hat.«⁴⁹ Dies sollte »besonders am Beispiel des BRD-Imperialismus und seine[n] Auswirkungen auf die Lage der Arbeiterklasse und der anderen werktätigen Schichten« vorgeführt werden.⁵⁰ Im Mittelpunkt standen soziale und politische Konflikte im Alltag, die dem begehrlchen Blick nach Westen der DDR-Bevölkerung entgegenwirken sollten.

46 Dass auch nach Öffnung der Archive viele Hintergründe im Dunkeln bleiben liegt darin begründet, dass sämtliche Akten verschwunden sind. Vgl. Hickethier 1998, S.397; Steinmetz/Prase 2002, S.189ff.

47 Green 1991, S.86. Vgl. Steinmetz/Prase 2002, S.174ff.

48 Gross 1997, S.95ff.

49 Queißer 1975.

50 Internes Papier des DDR-Fernsehens, zit. nach Gross 1997, S.95.

Neu war vor allem die Methode, die Reportage zur ›fernsehjournalistischen Kampfform‹ in der Auseinandersetzung mit der feindlichen Ideologie zu entwickeln. Die Wirklichkeit sollte so dargestellt werden, wie sie vorgefunden wurde und nicht, wie sie sein sollte – was zugleich eine harsche Kritik an der bisherigen Darstellungspraxis des DDR-Fernseh-Journalismus war. Die Zuschauer wurden als »Partner« betrachtet und sollten nicht mehr mit erhobenem Zeigefinger von oben herab belehrt werden, sondern sich selbst ihre Meinung bilden.⁵¹ Dafür sollte die Darstellung möglichst konkret am Einzelbeispiel erfolgen und mit viel Originaltönen und wenig Kommentar die intendierte Botschaft aus dem dokumentarischen Material entwickeln: »Wir behaupten nichts, was von den Menschen, die gefilmt wurden, nicht selbst gesagt wird. Unser Wort-Kommentar ist nicht klüger als sie, er belehrt auch den Zuschauer nicht, er gibt lediglich Zusammenhänge und Hintergründe, die zum Verstehen nötig sind. Wir kommentieren letztlich durch Montage (die die Parteilichkeit des Autors deutlich spüren lässt) und erreichen damit, dass sich die Wahrheit unaufdringlich vermittelt.«⁵²

Die Filme der Gruppe Katins bedienten thematisch par excellence die so genannte ABC-Berichterstattung des DDR-Fernsehens. Um das ›A‹ für Arbeitslosigkeit kreiste der erste Film *Angst vor roten Fahnen* (26.6.72, 35 Min.) über die Proteste gegen die geplante Stilllegung eines Chemiebetriebes in Wuppertal, bei der 3.000 Arbeitern die Entlassung drohte.⁵³ Das ›B‹ thematisierten zum Beispiel die Reportagen *Ich bin ein Mitglied der DKP* (30.10.72, 21 Min.) und *Berufsverbot* (17.12.72, 30 Min.) über den Ausschluss bekennender Kommunisten aus dem Staatsdienst in der Bundesrepublik. Dem ›C‹ für Crisis wandte sich im folgenden Jahr der Beitrag *Die Kinder der Herbertzstraße* (27.12.73, 40 Min.) zu, der am Beispiel obdachloser Kinder in Frankfurt eindringlich Krisensymptome des Kapitalismus vorführte. Die Kamera beobachtete den Alltag der Kinder über ein halbes Jahr lang und erschloss damit eine zeitliche Dimension, die in der dokumentarfilmischen Darstellung Westdeutschlands ein Novum darstellte.

5.2.1 *Todesursache Rauschgift* (1973): Die BRD bleibt grau

In die gleiche Richtung wie *Die Kinder der Herbertzstraße* zielte die ebenfalls 1973 ausgestrahlte Reportage *Todesursache Rauschgift*. Die beiden Filme zählten nach einer repräsentativen Zuschauerbefragung zu den erfolgreichsten Fernseh-Reportagen des Jahres in der DDR und provozierten laut Sabine Katins ein »besonders deutliches Echo« in der Bundesrepublik.⁵⁴

51 Queißer 1975. Vgl. Steinmetz/Prase 2002, S.198f.

52 Katins 1977.

53 Vgl. Katins 1976, S.21.

54 Film und Fernsehen, 2/1975, S.5. Vgl. Queißer 1975.

Todesursache Rauschgift (7.3.73, 35 Min.) beschäftigt sich mit drogenabhängigen Jugendlichen in Münster, deren Schicksal die soziale Situation in der Bundesrepublik charakterisieren soll. Der Film gliedert sich in zwei Teile: Ausgehend von zwei Todesfällen präsentiert die erste Filmhälfte Drogensüchtige und verzweifelte Mütter sowie einen Arzt, der über die Hintergründe der Sucht aufklärt. Der zweite Teil setzt sechs Monate später ein und dokumentiert, wie sich die Einzelnen entwickelt haben, ergänzt durch die Aussagen ehemaliger Klassenkameraden. Dabei vermittelt *Todesursache Rauschgift* das Bild einer westdeutschen Jugend, die auf Grund fehlender Perspektiven und sozialer Ungerechtigkeit in Drogen Zuflucht sucht und keine andere Antwort als die Selbsterstörung weiß. Vom Staat im Stich gelassen und vom System ausgegrenzt, können auch wohlmeinende Initiativen Einzelner ihnen nicht helfen.

Der Film von Sabine Katins baut auf der Selbstdarstellung der Betroffenen auf, die in spontanen und inszenierten Interviews ihre Lage schildern. Über die Montage werden geschickt verschiedene Ebenen der filmischen Gestaltung verknüpft, sodass visuelle und auditive Elemente komplementierend und verstärkend ineinander greifen. Bildeten in *Viel Neues für Frau Wenig* Bilder der Mauer den visuellen Rahmen, der den Zuschauer in die Filmhandlung einführt und blutrot eingefärbt aus dieser wieder entlässt, sind es in *Todesursache Rauschgift* nicht minder symbolische Aufnahmen vom Friedhof, die die Welt des ›agonisierenden Kapitalismus‹ einrahmen. Der beobachtete bundesdeutsche Alltag ist grau, trist und eintönig, geprägt von herumlungern den Jugendlichen, die nichts mit sich anzufangen wissen. Diese haben durchweg lange Haare und sind nachlässig bis ›verwahrlost‹ gekleidet. Mit ihrem Äußeren wirken sie als optische Abschreckung für ›Normalbürger‹ aber auch als den Kapitalismus anklagende Opfer und erfüllen so die doppelte Symbolfunktion von Opfer und Schreckbild. Die emotionale Ansprache des Zuschauers spielt trotz wenn nicht sogar dank des nüchternen Präsentationsgestus eine tragende Rolle in der persuasiven Taktik des Films, die vor allem in den Interviews mit verzweifelten Müttern zum Tragen kommt.⁵⁵ Im Verlauf des Films sieht man dreimal Frauen in Tränen ausbrechen. In Nah- oder Großaufnahme gefilmt kann sich der Zuschauer ihrem Schmerz kaum entziehen. Eine ergreifende Szene ist die beobachtete Diskussion zwischen einem jugendlichen Drogenabhängigen und der Mutter eines ebenfalls süchtigen Sohnes, in welcher der Jugendliche Selbstmordabsichten äußert und die Frau ihn weinend und Gott anflehend bittet, davon abzusehen.

Der von Sabine Katins gesprochene Voice-over-Kommentar führt die Personen ein und erklärt biografische Zusammenhänge. Daneben obliegt ihm auch die Aufgabe, das Gezeigte in den gesamtgesellschaftlichen Kontext einzuordnen mit dem Ziel, die

55 Die Rolle des Emotionalen in ihren Reportagen erklärte Katins wiederholt mit Gorkis Definition, dass die Emotion sich zur Tatsache wie der Rauch zum Feuer verhalte. Queißer 1975.



Einzelfälle als symptomatisch für die Bundesrepublik darzustellen. Das geschieht hauptsächlich durch Hintergrundinformationen mit Datenmaterial, wie die Angabe der Zahl von 15.000 Drogenabhängigen allein in Nordrhein-Westfalen. Generell ist der Ton nüchtern und sachlich, es tauchen aber auch rhetorische Fragen mit moralisch-anklagendem Unterton auf, wie zum Beispiel: »Warum müssen in der reichen Bundesrepublik Jugendliche obdachlos sein? Jeden Tag wird in Bonn von Menschlichkeit gesprochen, aber wo ist sie?« Der männliche Interviewer taucht im Bild nicht auf, ist aber durch seine Erkundigungen aus dem Off Teil der Diegese. Fragen nach der konkreten Situation werden ergänzt durch solche, die gezielt ideologisch gewünschte Äußerungen provozieren wie im Dialog aus der Schlusssequenz mit einer Mutter am Grab ihres an einer Überdosis gestorbenen Sohnes:

Interviewer: »Wie alt wäre Jürgen jetzt geworden?«

Mutter: »Jetzt am 24. 20 Jahre alt.« (Lautes Schluchzen)

I: »Es heißt, jeder hat hier dieselben Chancen, hier in der Bundesrepublik.«

M: »Nee, hat nich' jeder. Noch lange nicht.«

I: »Hatte Jürgen eine Chance?«

M: »Nee, er hatte keine. Weil er brauchte Hilfe und die hat ihm niemand gegeben.«

Im Gespräch mit der Mutter von sechs Kindern hatte diese der Bundesrepublik bereits attestiert, viel zu wenig bzw. gar nichts für kinderreiche Familien zu tun. Die Frage, ob das Leben ihrer Kinder anders verlaufen wäre, wenn sie nicht aus einer Arbeiterfamilie stammen würden, bejaht sie mit Nachdruck, da sich alles nur ums Geld drehe. Das Bild einer profitorientierten Bundesrepublik, die die junge Generation vernachlässigt, bestätigen auch die Jugendlichen in Münster. Befragt, warum sie in der Innenstadt »herumhängen«, antworten mehrere, dass sie mangels eines Jugendheims dazu gezwungen seien und die Stadt nicht das Geringste für sie unternehme.⁵⁶

Die filmische Dramaturgie konstruiert die Sinnfrage als Systemfrage, die ebenfalls von Jugendlichen beantwortet wird. Ausgangspunkt ist der Schulaufsatz eines Drogenabhängigen, in dem dieser fünf Jahre zuvor die Frage gestellt hatte, wozu der Mensch lebe. Im Gespräch mit ehemaligen Klassenkameraden wissen diese auch heute darauf keine Antwort. Das Nachhaken des Interviewers, ob die Gesellschaft ihren Vorstellungen entspreche, wird einhellig mit dem Verweis auf zu viel Ungerechtigkeit und Krieg verneint. Ein Jugendlicher würde »alle Leute gleich stellen« und legitimiert in seinen einfachen Worten das DDR-Selbstbild.

Todesursache Rauschgift bestätigt in seiner Konstruktion der Bundesrepublik zahlreiche bekannte Feindbilder (Vernachlässigung der Jugend, arbeiterfeindliche Politik, Arbeitslosigkeit, soziale Ungerechtigkeit, gewissenloses Profitstreben der Industrie), ohne auf eingefahrene Darstellungsstrategien zurückzugreifen. Der Ansatzpunkt ›Alltag‹ mit einer intensiven Beobachtung vor Ort über einen längeren Zeitraum hinweg verhindert weitgehend eine nicht-intendierte Lektüre: Drogen werden nicht aus der verlockenden Perspektive des Verbotenen und Dekadenten dargestellt wie beispielsweise in den gegen West-Berlin gerichteten DEFA-Filmen der Fünfzigerjahre oder noch in der DFF-Produktion *Projekt: Mord auf Abruf* (1970), sondern in ihren destruktiven Konsequenzen. Kritik trifft die Bundesrepublik, ohne dass die Autorin wie noch in ihrer Reihe *West-östlicher Alltag* dem ein explizites Selbstbild mit DDR-Apologie entgegensetzt. Die argumentative Grundlage ist nicht mehr die Vergangenheit, sondern die Gegenwart. Die Konzentration auf wenige Orte und Akteure, deren Einzelschicksale mehrere Monate lang verfolgt werden, vermittelt in *Todesursache Rauschgift* eine Nähe zu den Menschen und emotionale Intensität, die bis zu diesem Zeitpunkt in Filmen über den Westen aus der DDR nicht erreicht wurde.

Im Folgenden wandte sich Katins vermehrt dem ›kapitalistischen Ausland‹ zu. Neben der Bundesrepublik entstanden Reportagen in Großbritannien, den Niederlanden, der Türkei, Italien, Israel, Spanien, Südafrika, Namibia, Australien und vor al-

56 Teile der Interviews mit den Jugendlichen veröffentlichte Katins in ihrem Buch *Keine Wunderlampe für Aladin* (Berlin 1981) über die Situation von Kindern im ›nicht-sozialistischen Ausland‹.

lem Portugal, wo die Kamera die Nelkenrevolution vor Ort verfolgte und die weitere Entwicklung dokumentierte. Viele der Sendungen waren als Intervisionssendungen, dem östlichen Pendant der Eurovision, in den angeschlossenen sozialistischen Staaten zu sehen.

Mit Ausnahme der Katins-Reportagen trug das DDR-Fernsehen nur in unregelmäßigen Abständen mit einzelnen dokumentarischen Filmen nach herkömmlichen Rezepten zur Systemauseinandersetzung bei. Die Aufgabe hatte weitgehend die aktuelle Berichterstattung mit den Nachrichten der *AK* und den Beiträgen des ausländisch-politischen Journals *Objektiv* übernommen. Die Gruppe Katins hingegen legte eine bisher ungekannte Produktivität an den Tag und die Verantwortliche verwies stolz darauf, immer wieder den Plan gebrochen zu haben ebenso wie das Gesetz, »das es jahrelang im Fernsehen gab und sicher noch gibt: ein Mann, ein Jahr, ein Film oder mitunter sogar nur eine Konzeption.«⁵⁷ So entstanden jährlich vier bis fünf Beiträge, bis 1977 mit Schaffung der Reihe *Alltag im Westen* und dem Zyklus *Die manipulierte Gesellschaft* das Team vergrößert und die Produktion erheblich gesteigert wurde (vgl. Kap. 6.1.1 und 6.2.1).

5.2.2 DEFA: Minimalprogramm

Die DEFA hatte die dokumentarfilmische Auseinandersetzung mit dem Klassenfeind weitgehend dem Fernsehen überlassen. Bei den Filmen über die Bundesrepublik, die in den Siebzigerjahren entstanden, handelte es sich hauptsächlich um Kurzfilme, die ohne besondere Ambitionen den ideologischen Auftrag erfüllten und weder in der ost- noch der westdeutschen Presse, geschweige denn der Literatur, erwähnt wurden.

Das in Westdeutschland lebende Ehepaar Christel und Werner Heydn verfolgte in Zusammenarbeit mit Heinz Müller die Linie der »Enthüllungsfilme«: *Absolution* (1969, 22 Min.) behandelt die Affäre um den 1968 zum Weihbischof ernannten Matthias Defregger, der als Wehrmachts-Hauptmann 1944 die Erschießung von italienischen Dorfbewohnern angeordnet hatte. Der Fall erregte weltweit Aufsehen, was der Film über den »Massaker-Bischof« mit Aufnahmen aus dem Westen zeigt.⁵⁸ In Leipzig wurde *Absolution* mit einer Silbernen Taube ausgezeichnet. Eine goldene Taube erhielt der folgende Heydn-Film *Ein Ehrenmann geht* (1970, 22 Min.). In diesem wird dem Bundeswehrgeneral Karl Theodor Molinari vorgeworfen, als Major der Wehrmacht Massenerschießungen in Frankreich geleitet zu haben. Auf Grund des öffentlichen Drucks, den der Film in Form von Demonstrationen in Frankreich und der Bundesrepublik zeigt, musste Molinari in den Ruhestand treten.

57 Werkstattgespräch, in: Junge Welt, 19.4.1978.

58 Titelgeschichte in: Der Spiegel, Nr.32/1969, S.54ff.; vgl. Nr.34/1969, S.32f.

Allerdings tat er dies, von Ministerpräsident Helmut Kohl offiziell verabschiedet, als ›Ehrenmann‹. Die Verwendung von Film- und Fotodokumenten in den Heydn-Filmen steht in der Tradition der ›Archiv-Filme‹ der Fünfzigerjahre. Neu ist die Befragung von französischen Zeugen, die in der direkten Konfrontation mit dem verwendeten Bildmaterial Molinari auf Fotos wieder erkennen und belasten. Die Filme sprechen nicht mehr nur im Namen der Opfer, sondern lassen diese auch zu Wort kommen. Bezeichnend ist, dass die durch ihren Erfolg in Leipzig herausragenden Filme im DEFA-Studio für Kurzfilme und nicht im Dokumentarfilm-Studio entstanden. In letzterem wandte sich der Nachwuchs (Volker Koepp, Gitta Nickel, Winfried Junge und andere) dem eigenen Alltag zu, der zu so etwas wie einem »Markenzeichen« ihrer Filme wurde.⁵⁹ Neben der ideologischen Brisanz des Themas ›Westdeutschland‹, das ausschließlich im engen normativ-propagandistischen Rahmen verhandelt werden konnte und von der Fernsehpublizistik bedient wurde, waren pragmatische Gründe dafür verantwortlich: Die meisten DEFA-Regisseurinnen und -Regisseure zählten nicht zu den Reisekadern und auf Grund chronischer Devisenknappheit hatte die Studioleitung an Auslandsprojekten generell wenig Interesse. Von den die Regel bestätigenden Ausnahmen (vgl. Kap. 6.3.3) änderte sich daran bis zum Ende der DDR nichts.

Planerfüllung und Einsatz in der ›Bildungsarbeit‹ rechtfertigten die zumeist kurzen und konventionellen Produktionen mit den üblichen Feindbildern Bundeswehr und NATO an erster Stelle. Diese nahm zum Beispiel *Racketeers* (Karl Gass/Eduard Schreiber/Peter Rocha, 1972, 19 Min.) ins Visier, der noch einmal ein Potpourri anti-westlicher Topoi präsentiert: In der Bundesregierung machen die Autoren ehemalige nazistische Politiker aus, die Bundeswehr wird in die Tradition der Waffen-SS gestellt und in bewährter Manier der Kritik westlicher (Un)Kultur – mit Gass besteht eine personelle Kontinuitätslinie in der filmischen Umsetzung dieses bewahrpädagogischen Diskurses von *Der Weg nach oben* (1950) über *Schaut auf diese Stadt* (1961) – werden Kriegsfilme und Landserhefte als Mittel dargestellt, um die Jugend zu verrohen und zu manipulieren. Nach bekanntem Muster endet der Film mit den Bildern von Friedensdemonstrationen in kapitalistischen Ländern und in der DDR. Die von Joachim Hellwig geleitete ›Gruppe futurum‹ zeigte mit dem Film *Im Zentrum der US-Militärspionage* (1975, 9 Min.) die Erfahrungen eines DDR-Spions, der in die Zentrale des amerikanischen Geheimdienstes in der Bundesrepublik eingeschleust worden war.

Das Fernsehen hatte die DEFA endgültig um deren Funktion der ideologisch-propagandistischen Auseinandersetzung mit dem Westen beerbt. Auch Heynowski und Scheumann hatten sich mit einer Ausnahme von der deutsch-deutschen Front zurückgezogen: 1975 drehten sie in München *Meiers Nachlaß* (21 Min.), eine Reportage für den Fernsehfunk der DDR, die die Versteigerung von Hermann Görings

59 Schreiber 1996, S.131.

Hinterlassenschaft zeigt. Der Titel ist einem Zitat des Oberbefehlshabers der Luftwaffe entlehnt, laut dem dieser Meier heißen wollte, wenn es auch nur einer feindlichen Maschine gelingen würde, Bomben über Deutschland abzuwerfen. Mit bitterer Ironie werden die zu ›Liebhaber-Preisen‹ versteigerten Gegenstände aus Meiers alias Görings Besitz gegen Kriegsbilder geschnitten. Über die letzte Einstellung läuft als Rolltext: »Der Freistaat Bayern verdiente an Meiers Nachlass insgesamt 641.590 DM«, der den impliziten Vorwurf, die Bundesrepublik bediene Nazi-Nostalgie und verdiene daran, summiert.

5.2.3 *Ohne Arbeit* (1975): Topografie der Hoffnungslosigkeit

Aus dem Studio H&S kam Mitte der Siebzigerjahre ein Film über die Bundesrepublik, der als eine der wenigen Ausnahmen einen neuen Zugang suchte: *Ohne Arbeit* (22.10.75, 40 Min.). Autor Peter Voigt⁶⁰, der als Einziger im Studio neben Heynowski und Scheumann selbstständig drehen konnte, geht darin den ökonomisch-ideologischen Rahmenbedingungen und den Konsequenzen der Arbeitslosigkeit für den Einzelnen nach. Mit dem Ende des permanenten Wirtschaftsaufschwungs 1974 hatte sich die Zahl der Erwerbslosen in der Bundesrepublik 1975 auf über eine Million verdoppelt. Voigts Schwarzweiß-Film bedient zwar die ›ABC-Thematik‹ bezüglich Arbeitslosigkeit und Krise, stellt daneben aber auch den Versuch dar, das Thema formal anders als im eingefahrenen Stil der Fernsehpublizistik umzusetzen.

Das Projekt entwickelte der Dokumentarist mit dem Politökonom Dieter Klein. Aus dieser Zusammenarbeit resultiert ein Zugriff auf das Thema, der eine theoretisch strukturierte, auf Marx und Engels aufbauende Analyse mit dem individuellen Erfahrungsbericht Betroffener kombiniert. Wissenschaftlich-rationale Erkenntnis sollte so mit emotional-anschaulicher Erfahrung in Einklang gebracht werden. Dies gelang, zumindest nach Meinung der Verfasser des ostdeutschen Standardwerks zur *Film- und Fernsehkunst der DDR*: »Zu erkennen, wie die individuelle Aussage und die ökonomisch-philosophische Kennzeichnung korrespondieren, macht ein wesentliches Moment im sinnlichen und intellektuellen Genuss des Films aus.«⁶¹ Ob das Publikum die Einschätzung teilte, muss mit einem Fragezeichen versehen werden. Für an intellektuell-formalen Innovationen weniger interessierte Fernsehzuschauer mag sich *Ohne Arbeit* eher als nur bedingt sinnliche Aneinanderreihung von ›talking-heads‹ dargestellt haben.

60 Peter Voigt (1933) arbeitete zunächst als Bühnenbildassistent in Leipzig und dann von 1953-58 als Regie- und Dramaturgieassistent am Berliner Ensemble. 1959 wechselte er ins DEFA-Studio für Trickfilme nach Dresden. Ab 1961 drehte Voigt als freischaffender Regisseur zahlreiche Filme mit Walter Heynowski und war ab 1969 fester Regisseur und Autor im Studio H&S, nach dessen Auflösung 1983 er wieder für die DEFA bis zu deren Abwicklung arbeitete.

61 Rüllicke-Weiler 1979, S.513.

Der Eingangskommentar präsentiert zu kurz eingeblendeten Standbildern die Hauptpersonen: »Facharbeiter einer stillgelegten Druckerei, sechs Arbeitslose von 1.114.000 Arbeitslosen im April '75. Vier Architekten, Akademiker ohne Arbeit. Drei Arbeiter eines Chemie-Betriebes, von Reduzierung betroffen und Jugendliche einer Kleinstadt«. Deren Äußerungen, ergänzt durch die Berichte eines DKP-Funktionärs, eines entlassenen Betriebsrates und eines auf Lehramt Studierenden, liefern den Inhalt des Films. Die Autoren begnügen sich mit kurzen Kommentaren, die sich in zwei Kategorien gliedern: zum einen Hintergrundinformationen zur aktuellen Lage in der Bundesrepublik, wie z. B. die genaue Zahl der Arbeitslosen oder die Höhe bzw. Geringfügigkeit der staatlichen Unterstützung. Zum anderen hauptsächlich Marx-Engels-Zitate, welche die Erzählungen der Betroffenen theoretisch fassen und pointiert auf den Punkt bringen. Ergänzt werden diese durch Äußerungen der »Konkurrenz«, wie ein Zitat aus dem Handbuch der christlichen Soziallehre, die die kommunistischen Axiome bestätigen. Ähnlich wie in *Ich bin ein Bürger der DDR* künden kurze Zwischentitel lakonisch das Thema an. Die Dramaturgie des Films entwirft einen Spannungsbogen, der zunächst die Vereinzelnung und Verzweiflung der Individuen zeigt, um daraus die Notwendigkeit eines Prozesses politischer Bewusstseinsbildung abzuleiten und mit Aktion, das heißt einer Betriebsbesetzung als Beispiel aktiven Widerstands gegen Entlassungen, zu schließen.

Um die »Impotenz« des Kapitalismus« vorzuführen, zeigt der Film nicht nur Arbeiter, sondern alle Schichten, Generationen und beide Geschlechter in Westdeutschland als von Arbeitslosigkeit betroffen.⁶² Neben den Architekten repräsentiert ein Student auf Lehramt, der davon ausgeht, nach Abschluss seines Studiums keine Stelle zu erhalten, die frustrierte akademische Intelligenz. Jugendliche, die keinen Ausbildungsplatz erhalten haben und befürchten, auch keinen mehr zu finden, verstärken den Eindruck generalisierter Perspektivlosigkeit und entwerfen als Zeithorizont eine Zukunft ohne Hoffnung. Die Bundesrepublik mit einer Arbeitslosenquote von über einer Million steht stellvertretend für die Welt des freien Marktes, die systembedingt Arbeitslose produziere. Diese Stellvertreterfunktion wird auch in der Inszenierung der Befragten deutlich. So verzichtet der Film auf typisch dokumentarische Authentisierungsstrategien wie Nennung des Namens, Wohnortes oder anderer Details, welche die Möglichkeit einer außerfilmischen Überprüfung des Wahrheitsgehaltes signalisieren. *Ohne Arbeit* ist vor allem ein Montage-Film: Die Aussagen der Interviewten sind thematisch geordnet und in extrem kurzer Schnittfolge aneinander gereiht. So gewinnen erst nach und nach einige an Profil und dem Zuschauer gelingt es nur mühsam, die Gesichter zuzuordnen und aus den Fragmenten individuelle Geschichten zu (re)konstruieren. Laut Wilhelm Roth eine »rigide, gleichwohl sensible Montagemethode, die den Zuschauer erregt, sein Denken intensiviert«.⁶³

62 Ebd. S.511.

Der Film versteht die Arbeitslosen als soziale Chiffren und stellt sie als solche vor, wobei er die Rückwirkung der allgemein desolaten Verhältnisse auf die persönliche Befindlichkeit aufzuzeigen versucht. Die Betroffenen schildern die eigene Situation aus ihrer Wahrnehmung, sodass unterschiedliche Betrachtungsweisen nebeneinander stehen. Unter anderem wird ein Arbeiter gezeigt, der in der Religion Trost gefunden hat, der aber – da immer noch arbeitslos – zugeben muss, dass diese nicht unmittelbar helfe. Die meisten Äußerungen sind nicht länger als ein Satz, zum Teil bestehen sie auch nur aus Satzketten mit der Kernaussage.⁶⁴ Trotz oder vielleicht gerade wegen der formal verhaltenen Inszenierung und unsentimentalen Herangehensweise enthält der Film auch bewegende Szenen, wenn zum Beispiel ein älterer Arbeiter verbittert bedauert, nicht schon vor 30 Jahren »verreckt« zu sein um seine Ruhe zu haben.⁶⁵

Im unterschiedlichen Raum, den die Autoren den Personen im Film zugestehen, spiegelt sich die diskursive Konstruktion: Über die größte Leinwand-/Bildschirmpräsenz verfügt ein betont als kultiviert inszenierter Musterarbeiter, der die DDR lobt und die eigene Klasse moralisch überhöht: *Ohne Arbeit* zeigt ihn wiederholt beim entspannten Hören von klassischer Musik. Im Gespräch berichtet er, regelmäßig seinen Bruder in der DDR zu besuchen, wo er sich sehr wohl fühle, da dort das Kapital dem Menschen diene und nicht umgekehrt. Seinen Kindern erteilt er den Rat, »wenn schon betrogen wird, dann lasst euch lieber betrügen, bevor ihr betrügt« und erfüllt damit die Rolle, die moralische Überlegenheit der Arbeiterklasse zu demonstrieren und deren politischen Führungsanspruch zu legitimieren. Es mangelt ihm nur an der Umsetzung des Klassenbewusstseins in gesellschaftliche Aktivität, womit der Film dann auch den faktischen Opferstatus der westdeutschen Arbeiter erklärt.

Das Grau der Filmbilder wird zur Metapher für die soziale Realität der Bundesrepublik, die *Ohne Arbeit* als Ort der Hoffnungslosigkeit, Verbitterung und Vereinzelung entwirft. Dazu trägt die Inszenierung der Interviews mit den Arbeitslosen bei, die ausschließlich alleine im häuslichen Umfeld am Wohnzimmertisch sitzend befragt werden. Den Eindruck räumlicher Enge, sozialer Beschränkung und des Eingeschlossen-seins forciert die Kadrierung der Interviewten in hauptsächlich Halbnahe- bis Großeinstellungen. Diese das Individuum einengende filmische Raumkonstruktion durchbricht die zweite Filmhälfte mit dem Schritt »hinaus« zur solidarischen Aktion: Zunächst berichtet ein DKP-Funktionär hinter seinem Schreibtisch, dass immer mehr Menschen Rat suchend zu ihm kommen. Das DKP-Büro wird so zum notwendigen Bindeglied zwischen isolierendem Innen und befreiendem Außen. Letzteres zeigt das Filmende am Beispiel einer Fabrikbesetzung mit streikenden Arbeitern, die im Freien in Gruppen

63 Roth 1977, S.182f.

64 Bei 177 Einstellungen beträgt die durchschnittliche Länge knapp 14 Sekunden. Da einige wenige Interviewte ausführlich zu Wort kommen, stehen viele Bilder nicht länger als drei Sekunden.

65 Vgl. Roth 1977, S.183f.

2

ARBEITSKAMPF



zusammen stehen, befreit von der einengenden Ausschnittwahl des Filmbildes wie von einer individualistisch einschränkenden gesellschaftlichen Wahrnehmung.⁶⁶

Darüber hinaus ist die topografische Konstruktion der Sequenz ambivalent und zwar im Sinne der Filmemacher. Aufnahmen in der Totalen zeigen wiederholt die Fabrik als eine Betonburg in einer kargen Sandlandschaft, die jedem Wüstenplaneten eines Science-Fiction Films zur Ehre reichen würde. Zusätzlich derealisiert spannungsgeladene Musik, die an Ennio Morricones Kompositionen für ›Spagetti-Western‹ erinnert, die Szene. So gelingt es dem Film mit dem ideologisch positiven Beispiel für Arbeiterwiderstand gleichzeitig ein negatives Bundesrepublik-Bild sinnlich wahrnehmbar zu transportieren. Wenn von der Konstruktion der Bundesrepublik als Ort der Hoffnungslosigkeit die Rede war, dann müsste diese eher als ›Nicht-Ort‹ wenn nicht als sozialer ›Ab-Ort‹ gefasst werden. Indem der Film keine Raumkoordinaten schafft, die eine geografische Orientierung ermöglichen, wird die Bundesrepublik in toto unter ideologische und somit trennende Vorzeichen gestellt. Einziger positiver Bezugspunkt sind die leidtragenden Menschen. In der Konstruktion der Arbeitslosen als alle sozialen Schichten umfassend, erfolgt die Trennung zwischen System und Volk. Im Gegensatz zur relativ platten Aneignung der Westdeutschen unter die Obhut der DDR als Interessenvertreter in den Filmen der Fünfzigerjahre, präsentiert *Ohne Arbeit* den Weg zu Engels und Marx als Prozess der Bewusstwerdung, den die Betroffenen selbstständig gehen bzw. noch gehen müssen. Im dreimaligen Zitieren von Engels: »zu erreichen, dass die Arbeiterklasse als Klasse handelt« am Filmende wird der Weg aus der Misere gewiesen. Der Film enthält sich eines Selbstbildes aus ostdeutscher Sicht und überlässt dies dem positiv von der DDR berichtenden westdeutschen Arbeiter. Ihm obliegt auch das appellative Schlusswort, das bei aller Sympathie den Betroffenen auch Mitverantwortung zuspricht: »Man hätte doch einiges an Aktivitäten mehr machen können.«

66 Vgl. zu westdeutschen »Streikfilmen«: Zimmermann 1994, S.267.

Denjenigen, die diese Aktivitäten in der Bundesrepublik zeigten, wandte sich Peter Voigt in seinen folgenden Filmen zu. Im gleichen Jahr wie *Ohne Arbeit* entstand der Film *Floh de Cologne* (1975, 6 Min.) über die gleichnamige Polit-Rock-Gruppe aus Köln, die im Sinne der DDR gesellschaftliche Probleme aufgriff und zur Systemauseinandersetzung aufforderte. 1977 stellte der Autor mit *Konsequenz* (6.2.77, 48 Min.) zwölf vom Berufsverbot betroffene junge Kommunisten im Gruppenporträt vor.

5.3 Unverdeckt im anderen deutschen Staat

Bereits Ende 1971 hatten ARD und ZDF den Leiter der Ost-West-Redaktion Helmut Reinhardt beauftragt, Gespräche mit dem Ost-Berliner Presseamt-Mitarbeiter Rolf Muth zu führen um festzustellen, ob die DDR-Führung gewillt war, westdeutsche Funk- und Fernseh-Korrespondenten zu akkreditieren.⁶⁷ Dennoch dauerte es nach Abschluss des Grundlagenvertrages im Dezember 1972 noch bis Ende 1974, bevor der darin vorgesehene Austausch von Journalisten realisiert wurde. Als wichtiger Einschnitt in der medialen Vermittlung des anderen deutschen Staates wurde der Korrespondenten-Austausch häufig als ›Stunde Null‹ beschrieben, mit der die film- und fernseh-journalistische Berichterstattung aus der Bundesrepublik und vor allem aus der DDR erst möglich war. Für die aktuelle und kontinuierliche Berichterstattung vor Ort trifft dies zu, im Dokumentarfilm war der ›Eiserne Vorhang‹ aber bereits in der Übergangsphase löchrig geworden. Noch bevor der Ost-Berliner Korrespondent aus Bonn berichtete, mussten Drehteams in der Bundesrepublik ihren ostdeutschen Auftraggeber nicht mehr verleugnen und noch bevor ARD- und ZDF-Journalisten regelmäßig mit Bildern aus der DDR auf den Bildschirmen hüben und drüben zu sehen waren, drehten Filmteams von stern-tv wiederholt in Ostdeutschland, wo sie Funktionsträger ebenso wie ›normale‹ Bürger interviewten.

5.3.1 Die Filme von stern-tv: Ästhetik des Übergangs

Die Forderung des Kommentarsprechers in *Viel Neues für Frau Wenig*, endlich mit westdeutscher Kamera die Zustände in »Ulbrichts eingemauertem Staat« dokumentieren zu können, war stern-tv bereits 1969 anlässlich des 20. Jahrestages der DDR gelungen. Laut *Spiegel* war die Ost-Berichterstattung von stern-tv »so objektiv und bisweilen sogar so wohl wollend, dass die DDR-Kollegen zur Versöhnung neigten« und Chefredakteur Wolfgang Venohr eine »Stern-Stunde« bereiteten, indem sie ihn die Feiern zum 20. Jahrestag in Ost-Berlin filmen ließen.⁶⁸ Der so entstandene Film

67 »Bericht aus Ost-Berlin«, in: Der Spiegel, Nr.52/1971, S.19.

68 Der Spiegel, Nr.46/1969, S.234f.

Impressionen von einer Jubelfeier (Wolfgang Venohr, 1969, 48 Min.) war der Auftakt einer Reihe von Produktionen über die und aus der DDR, die zumeist im Auftrag westdeutscher Fernsehanstalten gedreht wurden.

Bei stern-tv handelte es sich um eine unabhängige Chefredaktion unter dem Dach von Gruner&Jahr (später von Bertelsmann übernommen). Mit der Zeitschrift *stern*, deren bekanntes Signet das Copyright-Zeichen der Filme im Abspann kennzeichnet, bestand darüber hinaus keine weitere Abhängigkeit oder Zusammenarbeit. Verlagsherr Bucerius ging es darum, auch auf den deutschen Bildschirmen präsent zu sein. Diese Konkurrenz war den öffentlich-rechtlichen Fernsehsendern ein Dorn im Auge und nach Meinung der anderen Zeitungshäuser handelte es sich um »unstatthafte Werbung«, worin Venohr einen Grund für die zurückhaltende Medien-Berichterstattung über die Produkte von stern-tv sieht.⁶⁹ Da diese von 1969 bis 1974 auf Grund eines Vertrages mit dem Ministeramt die Exklusivrechte zum Filmen in der DDR besaß, kam zumindest das westdeutsche Fernsehen Anfang der Siebzigerjahre um die raren – und dementsprechend teuren – Bilder aus der DDR von stern-tv nicht herum. Der Grund, dass ausgerechnet ihm die Dreherlaubnis erteilt wurde, ist Venohr⁷⁰ auch im Rückblick ein »ewiges Rätsel«. Seinen Vermutungen nach galt er als ehemaliger Ernst Nikesch-Schüler als »russlandfreundlich« und stand nicht im Verdacht, ein »Kalter Krieger« zu sein. Zudem unterstützte der *stern* die neue Ostpolitik und hatte als erste westdeutsche Zeitschrift ein ausführliches Interview mit Ulbricht abgedruckt.⁷¹ Venohr hielt aber am Ziel der deutschen Einheit fest, weswegen es mit Honecker »ununterbrochen Krach« gab. Das jedoch, so Venohr, mussten die DDR-Verantwortlichen »schlucken«, sonst hätte er ganz verzichtet. Da das Ergebnis unter dem Strich für die DDR wohl positiv war, dauerte die Berichterstattung aus der DDR bis zum Korrespondenten-Austausch an.

Zwei Themen prägten die in der Regel ca. 45-minütigen Filme von stern-tv über den anderen deutschen Staat: Einerseits die aktuelle Situation mit dem Lebensalltag der ostdeutschen Bevölkerung und andererseits der DDR-Umgang mit Geschichte und Vergangenheit bzw. deren selbstlegitimatorischer Aneignung. Für die im Folgenden aufgeführten Filme zeichnete Wolfgang Venohr als Autor verantwortlich, der die konzeptionelle und inhaltliche Linie der stern-tv-Produktion bestimmte.

69 Alle Zitate im Folgenden nach einem Telefoninterview mit Venohr, 16.2.2001.

70 Wolfgang Venohr (1925) promovierte nach einem Studium der Geschichte und Germanistik mit einer Arbeit über Ludendorffs Kriegsführung. Von 1965-80 war er Chefredakteur der Hamburger Fernsehgesellschaft stern-tv, 1981 wechselte Venohr zum Lübbe-Verlag nach München, um dessen TV-Produktion aufzubauen. Seit 1985 arbeitet er als freier Journalist und Publizist. Venohr ist Verfasser zahlreicher Bücher zur preußischen Geschichte u.a. mit Sebastian Haffner sowie Herausgeber des Bandes *Die deutsche Einheit kommt bestimmt* (Bergisch Gladbach 1982). Vgl. Munzinger-Archiv/Internat. Biograph. Archiv 13/95. Zur späteren Filmarbeit: Venohr 1988.

71 »Ulbricht möchte mit Erhard sprechen«, in: *stern*, 1.12.1963, S.40ff..

- 1) Dem Komplex ›Lebensalltag in der DDR‹, kombiniert mit dem Porträt einer Stadt bzw. eines Dorfes, wandte Venohr sich in folgenden Filmen zu: *Die Erben der Barone. Porträt einer Landwirtschaftlichen Produktionsgenossenschaft in der DDR*. (ARD: 15.1.71); *Rostock. Porträt einer deutschen Hafenstadt* (mit Peter Meyer, 1973, ARD: 29.7.74); *Karl-Marx-Stadt an der Chemnitz. Alltag in einer deutschen Industriestadt* (mit Peter Buschbom, ARD: 28.1.74); *Kennen Sie Köpenick?* (mit P. Buschbom, ZDF: 16.4.76).
- 2) Der Aneignung bisher verpönte preußischer Tradition und Persönlichkeiten durch die DDR auf der Suche nach historischer Legitimation widmete Venohr die Filme: *Halb Preußen – halb Sachsen. Vergangenheitsbewältigung und Traditionspflege in der DDR* (ARD: 19.3.71); *Potsdam = Alter Fritz + Sozialismus* (4.3.74); *Abgrenzung von Deutschland? Bericht über die DDR* (1974, ZDF: 17.6.80); *Das doppelte Vorbild. Die Traditionsfrage der beiden deutschen Armeen* (mit P. Buschbom, 1975); *Unter den Linden – Schicksale einer deutschen Straße* (mit P. Buschbom, 1977, 2 Teile: 55 und 77 Min.). Zwei weitere Beiträge zum Thema realisiert Gösta v. Uexküll mit *Auferstanden aus Ruinen?* (1971, 30 Min.) und *Vom Preußentum zum Sozialismus?* (1972, 30 Min.).⁷² Im Unterschied zu den Alltagsdarstellungen, die ein mehrdeutiges Bild der DDR konstruieren, erfolgt in den Filmen mit historischem Sujet eine deutliche Abgrenzung von der SED-Abgrenzungspolitik mit ihrer selektiven Geschichtsaneignung.⁷³

Ein Beitrag von stern-tv soll am Rand erwähnt werden, nicht nur, weil er aus der relativ umfangreichen (und nicht unbedingt auf Sinnlichkeit abzielenden) Produktion am ehesten auf die gleichnamige Zeitschrift verweist, sondern auch, weil es der einzige auszumachende westdeutsche Dokumentarfilm zu dem Thema ist: *Sex im Osten* (6.3.73, 43 Min.), den C. Friedrich Ponn und Klaus Liebe (sic) im Auftrag des WDR drehten. Die Autoren untersuchen anhand von Interviews mit Medizinern, Wissenschaftlern und jungen Leuten den Umgang mit Sexualität in der DDR, Polen, Rumänien und Jugoslawien. Der Vergleich der sexuellen Normen, Spielregeln und Verhaltensweisen widerlegt das Klischee eines konformen Ostens. Trotz des effektheiszerischen Titels ist die Bildebene nur selten auf dem voyeuristisch-sexistischen Niveau von *stern*-Titelblättern. Es dominieren ›klinisch‹ saubere Bilder in den Interviews mit Experten und Jugendlichen. Die einzige Ausnahme macht die Gesprächsrunde mit DDR-Jugendlichen in einer Kneipe mit verwackelten und unterbelichteten Bildern, in denen diese trotz der zuvor konstatierten Freiheit eher kleinstädtische Mo-

72 Mit Ausnahme von *Kennen Sie Köpenick* und *Unter den Linden* erwarb das BMB die nichtgewerblichen Rechte. Zu den meisten stellte das GI als Manuskript vervielfältigte Begleitmaterialien zur Verfügung und publizierte ein themenbezogenes Begleitheft: *Zur Geschichtsbetrachtung der DDR*. S-469/495, Bonn [1986].

73 Vgl. Brinks 1992.

ralvorstellungen zum Ausdruck bringen. In Polen scheint das Modell der Eigenverantwortung erfolgreich und die Pille sei, laut Kommentar, »an jedem Kiosk ohne Rezept erhaltbar«. In Rumänien herrsche repressive Politik, die Treffen im Jugendklub erinnerten an die »brave alte Tanzschule«. Nach Verebben der Sexwelle aus dem Westen sei in Jugoslawien, dem Sprecher zufolge, wieder Romantik Trumpf für eine »Jugend, die frei und ungehemmt über Sexualität spricht«, was der Zuschauer allerdings weder zu hören noch zu sehen bekommt. Als typisches Dokument der Siebzigerjahre, griff *Sex im Osten* ein Thema auf, dass die westdeutschen Medien erst nach dem Mauerfall entdeckten.⁷⁴ Zuvor wurde es anhand von Geburtenraten, Scheidungsziffern und Familienpolitik nur klausuliert verhandelt.

Das stern-tv-Drehteam bestand aus vier bis sechs Personen und war in der DDR mit drei Fahrzeugen unterwegs, auf denen das *stern*-Logo prangte. Laut Venohr reagierte die Bevölkerung misstrauisch, abends aber hätten die westdeutschen Journalisten in der Kneipe (ohne Kamera) die »wahre Stimmung« mitbekommen. Bekannt sei auch gewesen, dass der an der Grenze zugestiegene Reisebegleiter des Presseamtes zur Stasi gehörte. Dieser habe nicht nur nicht gestört – »Wir machten ja doch, was wir wollten« –, sondern generell problemloses Drehen ermöglicht. Trotz vereinzelter Schwierigkeiten habe es keine Zensurmaßnahmen gegeben und weder ein Drehbuch noch die Interviewfragen seien vorgelegt worden, wie Erika Runge dies für *Ich bin ein Bürger der DDR* machen musste.⁷⁵

Für alle Filme aus der Produktion von stern-tv gilt der methodische Ansatz, die DDR von innen her mit vor Ort aufgenommenen Bildern darzustellen. Die Dokumentaristen schildern ihre Eindrücke, ohne von a priori-Wertungen auszugehen. In einer Mischung aus systemimmanenter Betrachtung und kritischem Blick des »unabhängigen«, westlichen Journalisten gehören Kalte Kriegs-Klischees und pejorative Sprachregelungen der Vergangenheit an. Die Autoren bedienen sich unterschiedlicher Elemente der Reportage, des Städte- bzw. Landschaftsporträts mit Anleihen beim Kulturfilm, der Alltagsbeobachtung und der Geschichtsbetrachtung mit Archivmaterial. Für die Innensicht der DDR machen die westdeutschen Dokumentarfilmer die Segnungen der leichten Aufnahmetechnik mit Synchronon als durchgängigem Stilprinzip fruchtbar.⁷⁶ Alle Filme wurden auf 16mm-Farbfilm gedreht und folgen ästhetisch, trotz wechselnder Kameramänner, einer Linie: Es dominieren lange Einstellungen, in denen in zurückhaltendem Tempo relativ viel gezoomt und geschwenkt wird. Kamerafahrten durch Städte und Landschaften sind ein beliebtes Motiv und die Handkamera kommt wiederholt in Straßeninterviews zum Einsatz oder um das Innere von Wohnungen und Geschäften zu präsentieren. Im Gegensatz zu den verwackelten, unscharfen Amateuraufnahmen aus dem Kalten Krieg machen

74 Vgl. Wollé 1999, S.172.

75 Telefoninterview mit Venohr, 16.2.2001.

76 Vgl. das Kapitel »Der Ton und die 16mm-Kamera« in: Schändlinger 1998.

sich jetzt eine offizielle Drehgenehmigung und ein professionelles Team mit handwerklich korrekten und ansprechenden Bildern – auch für die DDR und das DDR-Bild – bezahlt. Die Fragen des Interviewenden sind nicht wie in *Ich bin ein Bürger der DDR* herausgeschnitten, sodass die Anwesenheit des Dokumentaristen in der vorfilmischen Realität signalisiert wird. Darüber hinaus ist er häufig als filmische Figur im Bild präsent, indem ihn die Kamera am Anfang eines Interviews mit dem Befragten zeigt, um sich dann mit einem Zoom auf den Interviewpartner in Naheinstellung zu konzentrieren. Diese Form der Inszenierung konstruiert den Dokumentaristen als Journalisten bei seiner Recherche vor Ort und beglaubigt das Gezeigte mit dessen physischer Anwesenheit, die jetzt offiziell möglich war. Venohr beschreibt den Präsentationsgestus als in den Kommentaren zurückhaltend und geprägt von dem Versuch, die kritische Haltung in die Fragen zu legen, was nur zum Teil gelingen konnte.⁷⁷

Am Beispiel von stern-tv-Filmen, die zwischen 1969 und 1974 entstanden, sollen im Folgenden die veränderten Drehbedingungen für westdeutsche Dokumentaristen in der DDR dargestellt werden, wie sie in den Filmen der Übergangsperiode zwischen Bildermangel und institutionalisierter – wenn auch nie unproblematischer – Bildproduktion vor Ort zum Ausdruck kommen. Als Dokumente einer zaghaften Öffnung, die die Verhältnisse des Korrespondenten-Austauschs probte, reflektieren die Filme die journalistischen Möglichkeiten und Grenzen in der DDR in jener Phase.

Impressionen von einer Jubelfeier (1969) in Farbe

Für die Erteilung einer Drehgenehmigung während des 20. Staatsjubiläums verlangten die DDR-Behörden von stern-tv ein schriftliches Konzept des Vorhabens. Chefredakteur Venohr lehnte dies ab, versprach aber einen »reinen Informationsfilm«, worauf sich die Verantwortlichen in Ost-Berlin einließen.⁷⁸ Das Team konnte dann 12 Tage lang in der Hauptstadt der DDR ungehindert filmen – die beiden zugeordneten offiziellen Begleiter ließen es gewähren, zumindest erfuhr *Der Spiegel* nichts Gegenteiliges.

Während der Beitrag aus der ARD-Reihe *Ost und West* zum 20. Jahrestag der DDR nur wenige Aufnahmen des nächtlichen FDJ-Fackelzuges im qualitativ mäßigen Schwarzweiß der Ostaufzeichnung bloß als Aufhänger für einen Rückblick benutzt (vgl. Kap. 4.2.1), zeigt der Film von stern-tv *Impressionen von einer Jubelfeier (7. Oktober 1969)* ausführlich den Ablauf der Veranstaltung vom Eintreffen der Ehrengäste bis zur Parade der NVA in Farbe. An den Bericht von der »Jubelfeier« schließen sich *Impressionen aus Ost-Berlin* mit der Darstellung der Aufbauleistun-

77 Telefoninterview mit Venohr, 16.2.2001.

78 *Der Spiegel*, Nr.46/1969, S.234f.

gen und des Alltags an. Der Voice-over-Kommentar erklärt didaktisch-pädagogisch in nüchternem Ton die Ereignisse und gibt Hintergrundinformationen ohne wertende Formulierungen. Die ›Impressionen‹, die die westdeutsche Kamera eingefangen hat, werden ergänzt durch Interviews mit DDR-Bürgern. Die offizielle Seite vertritt der Chefredakteur der FDJ-Jugendzeitschrift *Junge Welt*, der von seinem westdeutschen Kollegen die Reflexion zu hören bekommt, dass es nachdenklich stimme, »dass Sie alles so prima finden und loben«. ⁷⁹ Auf seine Antwort im Parteijargon erfolgt kein Nachhaken seitens des westdeutschen Journalisten. Skeptische Fragen waren begrenzt gestattet, kritisches Nachfragen scheinbar nicht. Als Repräsentanten des Durchschnittsbürgers werden Mitglieder einer Bauarbeiter-Brigade zu den ›klassischen‹ Themen Arbeitseinteilung, Einkommen und Berufstätigkeit der Frau befragt. Sie äußern sich im Großen und Ganzen zufrieden, verdienen zwischen 800 und 1.000 Mark und die Frauen arbeiten alle, eine unter anderem als Ärztin. Die anschließende Sequenz vermittelt anschaulich die ›sowohl/als auch-Rhetorik‹ des Films, die Positives und Negatives nebeneinander stellt und kritische Bemerkungen an Beobachtetem vor Ort festmacht. Der Kommentarsprecher klärt über niedrige Mieten und billige Fahrpreise auf, um diesem doppelt so hohe Preise wie in der Bundesrepublik für Genussmittel gegenüber zu stellen. Auch sehe man immer noch Hausfrauen anstehen, was die Aufnahme einer Warteschlange vor einem Geschäft belegt. Diese Reminiszenz an das Bild der DDR als System des Mangels und der Lebensmittelkarten stellt in *Impressionen von einer Jubelfeier* die Ausnahme dar. Generell zeigt die Bildebene Ost-Berlin mit idyllischen Bildern, und die Farbqualität von Eastmancolor tut ihr Übriges, das Feindbild des ›grauen Ostens‹ zu verabschieden.

Bereits im Titel kommt der Paradigmen-Wechsel in der DDR-Wahrnehmung zum Ausdruck: Der Film bietet ›Impressionen‹ statt ›die Wirklichkeit‹ oder allgemeinverbindliche Urteile. Der Wahrheitsanspruch der dokumentarfilmischen Darstellung ist weitestgehend auf die eigene Beobachtung zurückgeschraubt, die jetzt vor Ort möglich ist. Die Eindrücke zeigen eine komplexe Realität, die sich eines endgültigen Urteils entzieht. So überlässt der Autor das verbale Schlusswort dem Chefredakteur der *Jungen Welt*, der auf die Frage nach Verbindendem antwortet, dass gegen die Vertiefung der Spaltung nur internationale Verträge helfen. Den schönen Worten – und Bildern – steht der Autor trotz veränderter Wahrnehmung und Darstellung skeptisch gegenüber, wie die letzte Einstellung visuell zum Ausdruck bringt: Mit martialisch paradierenden NVA-Soldaten schließen die Bilder vom Filmanfang auch den Film. Die Schlusssequenz veranschaulicht die unterschiedliche Auslegbarkeit des Visuellen, was Ost wie West wohl gleichermaßen entgegenkam. Entspricht die NVA-Parade doch dem offiziellen DDR-Selbstbild, das verbal unkommentiert in seiner

79 1970/71 drehte Wolfgang Venohr für den WDR einen Exklusivbericht über das FDJ-Zentralorgan mit dem gleichnamigen Titel »*Junge Welt*« (30 Min.).

Selbstinszenierung übernommen wird und so das Versprechen eines ›reinen Informationsfilms‹ bedient. In der Bundesrepublik waren diese Bilder negativ konnotiert und mit deren Einsatz als Rahmen – ähnlich wie die Mauer in *Viel Neues für Frau Wenig* – wird die DDR symbolisch unter die Vorzeichen des Militarismus gestellt. Etablierte Feindbilder, die der Hauptteil des Films widerlegt, bleiben so unterschwellig als Vorbehalt präsent. Charakteristisch für diese Mehrdeutigkeit ist auch die semantische Polyvalenz des Ausdrucks ›Jubelfeier‹, der die ganze Bandbreite an Assoziationen von Freudenfeier bis ›Jubelperser‹ erlaubt. Das relativ offene Konzept mit journalistischer Legitimationsstrategie, welches beiden Seiten die Möglichkeit gab, das der eigenen Wahrnehmung Genehme herauszulesen, war mit Sicherheit ein nicht zu unterschätzender Faktor, der es stern-tv ermöglichte, im Westen das notwendige Geld und im Osten die notwendigen Drehgenehmigungen für ihre Projekte zu erhalten.

Die Erben der Barone (1971): Kritische Fragen möglich

Die Erben der Barone. Porträt einer Landwirtschaftlichen Produktionsgenossenschaft in der DDR (ARD: 15.1.71, 46 Min.) wurde 1971 mit dem Jakob-Kaiser-Preis des BMB ausgezeichnet und leitete die Zusammenarbeit von stern-tv mit dem Ministerium für innerdeutsche Beziehungen ein. Der Film lässt sich mithin als repräsentativ für die Position der Bundesregierung beschreiben. Venohrs aufgeschlossene Haltung der DDR gegenüber, seine Bereitschaft Positives zu würdigen, ohne zum Gläubigen zu werden und auch Negatives kritisch anzumerken, prädestinierte ihn, die neue Ostpolitik der sozial-liberalen Koalition dokumentarfilmisch zu orchestrieren.

Die Erben der Barone porträtiert die LPG ›Dorf Brandenburg‹ mit ihrem Vorsitzenden Dr. Jochen Wieland, der wiederholt im Film ausführlich zu Wort kommt. Daneben runden Interviews mit dem stellvertretenden LPG-Vorsitzenden und der Bürgermeisterin das DDR-Selbstbild aus offizieller Perspektive ab. Das Gespräch mit einer Mähdescherfahlerin beschränkt sich, auch auf Grund ihrer Wortkargheit, auf technische Details. Generell liegen die Antworten der Befragten auf Parteilinie. Neu in *Die Erben der Barone* ist, dass auch heikle Themen offen angesprochen werden. Beispielsweise zum Stichwort ›Kollektivierung der Landwirtschaft‹ gebraucht der Journalist deutliche Worte, wenn er den LPG-Vorsitzenden fragt, ob die Bauern nicht »mit ziemlich massivem Druck in die LPGs gezwungen wurden« und es nicht »zahlreiche bürokratische Übergriffe« gab. Die Härte der Kollektivierungsmaßnahmen scheint im folgenden Interview mit dem stellvertretenden LPG-Vorsitzenden durch: Der bis 1959 freie Einzelbauer betont enthusiastisch, dass sein Hof gut ging und es ein halbes Jahr gedauert habe, bis er vom Eintritt in die Produktionsgenossenschaft »überzeugt« war. Der Journalist widerspricht nicht und fragt auch nicht nach. Im Ansprechen tabuisierter Themen erschöpfte sich der Spielraum, dem zusätzliche Grenzen dadurch gesetzt waren, den Interviewten nicht durch unbedachte Äußerungen nachträglich in Schwierigkeiten zu bringen.

Die Erben der Barone bemüht sich um Ausgewogenheit und zeichnet das Bild einer modernen DDR ohne Apologie zu betreiben. So nennt der Sprecher die sozialen Leistungen »unbestreitbar«, was der visuelle Topos ›Kinderkrippe mit glücklichen Kindergesichtern beim Essen‹ in entsprechend emotionalisierenden Großaufnahmen belegt. Ähnlich wie in den Chronos-Filmen aus der Reihe *Erziehung im anderen Teil Deutschlands* (vgl. Kap. 4.3.1) versucht der Kommentarsprecher, die Bildwirkung zu relativieren, indem er betont, dass die Kleinen vom ersten Tag an zu Ordnung, Disziplin und Bejahung des Staates erzogen würden. Mit dem gleichen Verfahren verbaler Relativierung positiver Bildinhalte wird die Versorgungslage präsentiert: Aufnahmen aus einem Landwarenhaus zeigen mit Lebensmitteln gefüllte Regale ebenso wie Waschmaschinen, wozu der Sprecher erklärt, dass es alles gäbe, nur Luxus sei äußerst teuer.⁸⁰ In der Darstellung der Alltagsrealität ist auch in *Die Erben der Barone* die Frage nach dem Einkommen und dem Preisniveau ein rekurrierendes Element. Dabei wird die Rolle des Voice-over-Kommentars als vermittelnde und verifizierende Autorität besonders deutlich: Ersteres, wenn die Preise in Relation zu westdeutschen Verhältnissen betrachtet werden, Letzteres durch nachträglichen Einspruch, etwa wenn der Kommentarsprecher die vom LPG-Vorsitzenden genannten Einkünfte der Genossenschaftsbauern als »leicht nach oben frisiert« bezeichnet und die ›korrekten‹ Zahlen anführt. Systemkritik wird nur angedeutet und ist, in pädagogische Information verpackt, höchstens zwischen den Zeilen herauszuhören. Ein anschauliches Beispiel liefert die Sequenz über die neue Beregnungsanlage, die ausführlich in ihren technischen Details (77 km lang, Rohrdurchmesser 20 cm, Hydrantenabstand 96 m) präsentiert wird. In den trockenen Lehrfilmstil eingebettet, fällt die prinzipielle Kritik an der Planwirtschaft kaum auf: So wirft der Kommentar den Genossenschafts-Leitungen vor, »in dem Bestreben, sich vor Partei und Staat auszuzeichnen und den Fortschritt voranzutreiben, häufig Beträge für Investitionen und Anschaffungen auf[z]uwenden, die dann in Unterhalt und Auslastung teuer zu stehen kommen.«

Der Schlusskommentar zu beeindruckenden Bildern einer Agitprop-würdigen Mähdrescher-Choreografie mehrerer Erntemaschinen im Einsatz korrigiert den SED-Slogan und Filmtitel mit der Feststellung: »Nicht der Bauer beerbte den Gutsherrn, die Genossenschaft ist der Erbe der Barone«. In der relativierenden Deutung der Bilder mittels des Kommentars scheint eine widersprüchliche Wahrnehmung der DDR durch, die Methode hat. Interpretatorische Mehrdeutigkeit und Fremdheit der DDR beruhen auf mangelnder Information, die die Autoren aber liefern und immer zu liefern fähig sind, wie der Präsentationsgestus suggeriert. Ein anschauliches Beispiel dafür bietet das Porträt von *Karl-Marx-Stadt an der Chemnitz*.

80 Vgl. Kaminsky 1999, S.15.

Karl-Marx-Stadt und Potsdam (1974): Zufallsbesuche mit der Kamera

Der ehemals als ›rotes Chemnitz‹ bekannten Stadt wurde die ›Ehre‹ der Namensänderung in Karl-Marx-Stadt zuteil. Deren Portrait von stern-tv sorgte weniger auf Grund des Inhaltes als wegen des Titels *Karl-Marx-Stadt an der Chemnitz. Alltag in einer deutschen Industriestadt* (Peter Buschbom/Wolfgang Venohr, ARD: 28.1.74) für »Krach« mit dem DDR-Außenministerium, das den Verweis auf den ursprünglichen Namen gestrichen sehen wollte.⁸¹ Aber von der Drohung, dass dies der letzte Film gewesen sein sollte, ließ sich Venohr nicht beeinflussen. Wie die bisher vorgestellten stern-tv-Filme baut auch dieser auf einer Mischung aus Impressionen und Interviews auf, anhand derer die Verhältnisse in einer ostdeutschen Industriestadt von innen heraus dargestellt werden sollen.

Die parallel geschnittenen Interviews mit einem Betriebsleiter und einem Arbeiter verlaufen in gewohnten Bahnen. Der stolz aufgeplusterte Direktor antwortet auf die Frage, ob die Arbeiter selbstbewusst sind: »Warum nicht, sie haben die Macht« und der Arbeiter verkündet zum Thema Mitbestimmung: »Also uns kann keine Maschine zu schnell arbeiten«. Als wesentlich aufschlussreicher erweist sich das Gespräch mit dem Chefredakteur der Lokalzeitung. Nach dessen Erläuterungen zur Funktion einer Zeitung im sozialistischen Staat stellt der westdeutsche Kollege die provozierende Frage: »Ich habe das Gefühl als auswärtiger Leser, dass die *Freie Presse* eine sehr langweilige Zeitung ist.« Auf den entschiedenen Widerspruch hakt Venohr nach mit der Frage, warum man im Büro oder Café kaum jemanden Zeitung lesen sehe und beschert dem Zuschauer einen der seltenen Momente kritischen Nachfragens im Gespräch mit Funktionären. Die Montage unterstützt den westdeutschen Einwand mit eingeschnittenen Schlagzeilen der *Freien Presse*, die unter anderem verkünden: »Mehr Lampen für die Bevölkerung«. Diese Sequenz demonstriert par excellence die Methode, auf der die DDR-Konstruktion dieses Films und weiterer stern-tv-Produktionen aufbaut: Die Beobachtung von Innen heraus ermöglicht mehr oder weniger kritische Fragen, die an der eigenen Wahrnehmung vor Ort festgemacht werden. Dabei macht der Journalist die Außenperspektive fruchtbar, ohne in der direkten Auseinandersetzung den deutsch-deutschen Kontext zu strapazieren. Hintergründe, die sich der direkten Anschauung entziehen, werden über den nachträglichen Voice-over-Kommentar vermittelt.

Die Alltagsdarstellung treiben die Dokumentaristen so weit, dass sie eine ihnen – zumindest der Inszenierung nach – unbekannt Frau vor ihrem Haus ansprechen, ob sie sich mit der Kamera ihre Wohnung anschauen dürften. Die Antwort lautet spontan: »Können Sie«, scheinbar ohne weiteren Klärungsbedarf. Während der Kameramann durch die schlicht eingerichtete, aber nicht unkomfortable Neubauwohnung wandert, befragt der Journalist das Ehepaar nach Einkommen – 582 Mark, Zahl

81 Telefoninterview mit Venohr, 16.2.2001.

der Kinder – 2, Miete – 94 Mark und Größe der Wohnung – 81 m². Die Sequenz verwundert ob der Selbstverständlichkeit, mit der einem fremden, zumal westdeutschen Filmteam spontan Einlass in die Privatsphäre gewährt wird. Das hölzerne Verhalten der Porträtierten in *Ich bin ein Bürger der DDR* zeugt von den Schwierigkeiten dokumentarfilmischer Darstellung Medienunverfahrener generell, erschwert durch den deutsch-deutschen Kontext. Zeichnen sich die Filme von stern-tv nicht durch Selbstreflexivität aus, so erschüttert die Abwesenheit einer solchen in dieser Hausbesichtigungs-Sequenz die dokumentarische Glaubwürdigkeit.⁸²

Erste selbstreflexive Ansätze, die über die bisherigen Repräsentationsstrategien in den Filmen von Venohr hinausweisen, kommen in *Potsdam = Alter Fritz+Sozialismus* (BR: 4.3.74, 45 Min.) am Filmanfang zum Tragen. Nach einer Einführung in die Geschichte der preußischen Paradedstadt durch den Kommentarsprecher setzt die Gegenwartsdarstellung mit einem Straßeninterview ein. In schneller Schnittfrequenz ist eine Reihe von Einstellungen zu sehen, die die immer gleiche Frage des Reporters an die Potsdamer Passanten einleiten: »Darf ich Sie etwas fragen? Ist für das westdeutsche Fernsehen. Ist genehmigt von der Regierung.« Die Antworten lauten der Reihefolge nach: »Ich erteile keine Aussage«, »Nee, wir wollen aber nicht«, »Ich hab'n Sprachfehler, hat keinen Sinn« und zeigen so die Vorbehalte der Bevölkerung und Schwierigkeiten in der Materialfindung. Im Insistieren durch die Montage auf der formelhaft wiederholten Frage des Journalisten weist der Film humorvoll auf bisher nicht thematisierte Hintergründe wie Drehgenehmigungspraxis und Medien- bzw. Meinungsmonopol der Staatsmacht hin. Besonders deutlich kommt dies im Gespräch mit einem Soldaten zum Ausdruck, der auf die Frage »Arbeiten Sie gern hier« antwortet, darüber keine Auskunft geben zu können und dem westdeutschen Team empfiehlt, sich an die entsprechende Stelle, den Pressedienst in Berlin, zu wenden. Auf die Klarstellung des Fragenden, dass es nicht politisch, sondern rein persönlich gemeint sei, gibt der Soldat dann Auskunft, wie zahlreiche andere Potsdamer auch. Diese äußern sich erstaunlich offen und relativieren ihrerseits die relativierend-selbstreferentielle Eingangssequenz. Die wiederholt eingeschnittenen Straßeninterviews bejahen unisono die Erhaltung und Renovierung des Stadtkerns. Der Kommentar zieht das Fazit: »Von 135 Straßenpassanten, die befragt wurden, sprachen sich 133 eindeutig für den Wiederaufbau der historischen Gebäude Potsdams aus.« Die mediale Rhetorik hat sich gewandelt, die gesamtdeutsche Rhetorik ist die gleiche geblieben: statt für die ›Brüder und Schwestern‹ zu sprechen, lässt *Potsdam = Alter Fritz+Sozialismus* die DDR-Bürger in seinem Sinn sprechen, womit sich der

82 Die stern-tv Filme blieben dem ›interaktiven Modus‹ dokumentarischer Darstellung verhaftet. Vgl. Nichols 1991. Zur gleichen Zeit gelangten Beiträge im ›reflexiven Modus‹ mit medienkritischen Sendungen wie *Glashaus – TV intern* (ARD ab Oktober 1972) und *betrifft: Fernsehen* (ZDF ab März 1974) ins westdeutsche Fernsehprogramm. Vgl. Hickethier 1998, S.336.

Film im Endeffekt wieder zu deren Fürsprecher macht. Das zentrale Legitimations-Element ist ›der Mann/die Frau auf der Straße‹, mit denen die Dokumentaristen das Interesse an der Bewahrung historischer Bausubstanz und Kulturgüter teilen. So machen sich die Autoren Potsdam als gesamtdeutsches Symbol und die Potsdamer als Deutsche zu Eigen, womit die nationale Einheit historisch-kulturell aufrechterhalten wird.

›Der Mann‹ bzw. ›die Frau auf der Straße‹ in der Funktion als repräsentative Durchschnittsbürger waren beiderseits des Stacheldrahtes ein dankbares Objekt zur Legitimation des eigenen Diskurses, wie auch der im Folgenden analysierte Film anschaulich zeigt: *Was denkt der Bundesbürger über die DDR* steht in der Tradition von Straßeninterview-Filmen wie *Pankoff* (1965) und beschränkt sich weitgehend auf die Passantenbefragung.

5.3.2 Sabine Katins fragt: *Was denkt der Bundesbürger über die DDR?* (1974)

»Wie spiegelt sich die gewachsene Kraft der DDR im Alltag der BRD? Antwort gab eine Sendung der Fernsehpublizistin Sabine Katins.«⁸³ Laut DDR-Zuschauerforschung hatte *Was denkt der Bundesbürger über die DDR?* (2.10.74) mit 3,2 Millionen Zuschauern eine der höchsten Sehbeteiligungen publizistischer Sendungen der letzten Jahre und mit über 70% sich »beeindruckt« äußernder Befragter die beste Publikumsbewertung aller fernsehjournalistischen Beiträge von 1974.⁸⁴ Massenwirksamkeit und Erfolg ihres Films über das DDR-Wissen der Bundesbürger waren nach Sabine Katins geplant und planbar: Die Arbeitsgruppe Zuschauerforschung in der Abteilung Analyse und Information der Programmdirektion in Adlershof hatte in repräsentativen Zuschauerbefragungen herausgefunden, dass die DDR-Bürger sich »stark für die Beziehungen zwischen beiden deutschen Staaten interessierten« und unter zehn vorgeschlagenen Themen »Ansichten der Bundesbürger über die DDR« favorisiert. Die Frage, welche Bundesbürger von Interesse waren, habe die Mehrheit mit dem »Mann auf der Straße« beantwortet.⁸⁵ Gestützt auf den wissenschaftlichen Befund (zumindest in der a posteriori Selbstdarstellung) und Honeckers Feststellung auf dem 9. Plenum des ZK der SED, dass sich in der BRD ein neues DDR-Bild herausbilde, trat Sabine Katins an, im westdeutschen Alltag nachzuweisen, »wie groß die Wirkung des realen Sozialismus und der DDR selbst da ist, wo sie am hartnäckigsten und von der ersten Stunde an verleumdet und bekämpft wurden und immer noch werden. Wir wollten so den Stolz der Zuschauer auf unseren Staat befördern helfen.«⁸⁶ Gleichzei-

83 Film und Fernsehen, 2/1975, S.2.

84 Pischel 1975.

85 Katins 1975, S.7; Pischel 1975.

86 Katins 1975, S.7.

tig war der Film als Beitrag zum 25. Jahrestag der DDR vorgesehen. Was die Zuschauer nicht erfuhren war die Tatsache, dass die Adlershofer Bürokratie sich quer stellte und *Was denkt der Bundesbürger über die DDR?* erst gesendet werden konnte, nachdem der eigentliche Kopf der Arbeitsgruppe Franz Dötterl »ganz oben« vorstellig geworden war und Honeckers Zustimmung erhalten hatte.⁸⁷

Die Reportage basiert auf scheinbar vom Zufall geleiteten, kurzen Straßeninterviews an verschiedenen Orten in der Bundesrepublik. Das Kamerateam schien seine Auftraggeber nicht wie Heynowski und Scheumann zu verheimlichen, wobei es diese auch nicht explizit nannte, wie in der Antwort eines Befragten anklingt: »... da dort drüben, wo Sie ja scheinbar herkommen, dass dort dieses Problem nicht auftreten kann.« Der Film konstruiert die Bundesrepublik als sozialpolitische Negativfolie, deren dargestellte Schwächen jeweils Stärken der DDR sind. Diese arbeitet *Was denkt der Bundesbürger über die DDR?* Punkt für Punkt ab: Nachdem heimkehrende DDR-Besucher im Zug zu ihren – natürlich positiven – Eindrücken befragt werden, ist die erste Station das Hamburger Fußballstadion anlässlich des – von der DDR gewonnenen – Weltmeisterschaftsspiel DDR-BRD. In Hannover beobachtet die Kamera Bauernprotest gegen die Agrarpolitik. Arbeiter werden in einer Kneipe und auf einer Baustelle in Essen zur – mangelnden – Mitbestimmung befragt. In Köln stößt das Kamerateam auf empörte Mieter von Sozialwohnungen und im nordrhein-westfälischen Herten demonstrieren Eltern mit ihren Kindern für mehr Schulraum. Die Befragung in einem Frankfurter Universitätsbuchladen enthüllt reges Interesse an DDR-Literatur. In Düsseldorf schützt die Polizei eine NPD-Demonstration und als Kontrapunkt dazu dokumentiert die Kamera eine Kranzniederlegung des ständigen Vertreters der DDR am »Anti-Kriegstag«.

Die Frage: »Was wissen Sie von der DDR?« bzw. »Was ist die DDR für Sie?« zieht sich leitmotivisch durch den Film. Menschen, die auf Grund ihrer Lebenssituation und/oder ihrer politischen Meinung der Bundesrepublik kritisch gegenüberstehen (Arbeitslose, von Mieterhöhung Betroffene, demonstrierende Eltern, empörte Passanten bei der NPD-Demonstration) wird zusätzlich die Frage gestellt: »Glauben Sie, dass das in der DDR auch so ist? / Dass das in der DDR auch passieren könnte?« Das vom Film präsentierte Ergebnis ist eindeutig: Die Westdeutschen stehen der DDR in ihrer überwiegenden Mehrzahl offen und aufgeschlossen gegenüber, wenn sie auch wenig über diese wissen, und betrachten die DDR als zweiten deutschen Staat wenn nicht sogar als Ausland. Das offizielle DDR-Selbstbild wird so aus westdeutscher Perspektive vom »Mann auf der Straße« stellvertretend für die Gesamtbevölkerung bestätigt und in seinem politischen und sozialen Anspruch legitimiert. Weder sportliche Arroganz noch überzogene Handelsspannen bei landwirtschaftli-

87 Green 1991, S.90. Vgl. zur Person Dötterls, dessen Rolle für den DFF in seiner Tragweite nach wie vor nicht zu überschauen ist: Steinmetz/Prase 2002, S.165ff., S.255f.

chen Produkten, Arbeitslosigkeit, hohe Mieten, mangelnder Schulraum oder neofaschistische Demonstrationen halten die Westdeutschen in der DDR für möglich. Dafür stehen viele dem eigenen System kritisch gegenüber und üben z. T. harsche Kritik.

Was denkt der Bundesbürger über die DDR ist ein ausgezeichnetes Beispiel für die Beliebigkeit des Straßeninterviews und die sinnstiftende Macht selektiver Montage. Um die Glaubwürdigkeit der Reportage zu unterstützen, wurden laut der Autorin auch feindliche, negative und überholte Ansichten dargestellt.⁸⁸ Macht man sich die Mühe und zählt diese nach, so kommt man auf maximal vier negative Äußerungen – die »Deutsche Jugend für deutsche Einheit« skandierenden NPD-Demonstranten nicht mitgerechnet. Dem stehen ca. 100 Stellungnahmen gegenüber, die ein positives DDR-Bild bestätigen oder ein solches aktiv zum Ausdruck bringen. Wenn auch der Wahrheitsgehalt der vorliegenden Darstellung nicht Gegenstand der Untersuchung ist, so scheint – ohne die Authentizität der Zeugnisse in Frage zu stellen – die Proportion eher dem Wunschdenken und politischen Auftrag der Dokumentaristen geschuldet als der außerfilmischen Realität. Teil der Strategie, die Äußerungen als nicht gesteuerten, repräsentativen Querschnitt durch die Bevölkerung zu präsentieren, ist die inhaltliche Auswahl von Stellungnahmen, in denen die Interviewten darauf Wert legen, nicht für die DDR zu sprechen (»um Gotteswillen, aber Bekannte drüben bezahlen nicht so hohe Mieten wie wir«) bzw. kein DKP-Mitglied, sondern Sozialdemokrat zu sein. Vor allem Dialoge »von solch entlarvender Originalität, wie man sie treffender nicht hätte erfinden können«, machen den Reiz der Sendung aus.⁸⁹ In Wortwechseln, wie dem Folgenden, können die Autoren den westdeutschen Freiheits-Diskurs als auf Ignoranz basierender Rhetorik entlarven:

Älterer Mann: »Wir haben ... können uns frei bewegen. Wir können ja leichter nach Australien wie in einen Ort in der DDR.«

Journalist: »Waren Sie schon mal da?«

Älterer Mann: »Nein« (Lautes Lachen der Umstehenden.)

Eins der häufigsten Motive ist das allgemeine Unwissen über die DDR. So bringt zum Beispiel ein Jugendlicher die Systeme durcheinander und bezeichnet die DDR als kapitalistisches Land, wo alles in Kolchosen aufgeteilt sei. Im Gegensatz zu *Pan-koff* (1965), der der Desinformiertheit der Bundesbürger mit beleidigtem Spott begegnete, steht der Film von Katins dem Unwissen mit einem selbstbewussten, eher mitleidig-nachsichtigen Lächeln gegenüber. Der Film nutzt das weitverbreitete Nichtwissen als zentrales Element der Argumentation, das direkt den aufkläreri-

88 Katins 1975, S.7.

89 Ebd.

sehen Impetus rechtfertigt und indirekt das Fortbestehen des kapitalistischen Systems wider marxistischer Geschichtsphilosophie erklärt. Gleichzeitig stellen das beifällige DDR-Bild der Bundesbürger und die staatliche Anerkennung der DDR durch die Bundesregierung, die der Kommentar wiederholt hervorhebt, einen geschichtsteologischen Schritt nach vorn dar. In diesen Subtext ist die Trennung zwischen System und Volk einzuordnen, mit der Strategie einer breiten Vereinnahmung von letzterem bei Diskreditierung von ersterem, was der Film besonders deutlich am Beispiel von Repräsentanten der Staatsgewalt vorführt: Wiederholt sind bei der Kranzniederlegung durch »Botschafter« Michael Kohl Bundeswehrsoldaten in Uniform zu sehen, die die Kamera bevorzugt im Bild einzufangen scheint und somit DDR-Anhänger selbst in der gegen »den Osten« gerichteten Armee ausmacht. Als Individuum wird auch ein Polizist positiv in Szene gesetzt mit seinem Statement, dass die DDR »ein deutscher Staat, wie die BRD« sei, womit er zudem die offiziell verpönte Abkürzung verwendet.⁹⁰ Demgegenüber wird die Institution Polizei nach wie vor als Instrument des Faschismus inszeniert, wenn diese NPD-Demonstranten beschützt. Vor der Kamera geben die Uniformierten keine Auskunft, dafür kommt ein NPD-Partei-gänger mit der Feststellung zu Wort, dass nur der Polizei zu verdanken sei, dass die NPD die in der Verfassung verbrieften Rechte wahrnehmen kann.

Für den Erfolg der Sendung war wohl vor allem die formale Gestaltung verantwortlich: Nach dem Reportage-Rezept von Sabine Katins werden Voice-over-Kommentare nur spärlich verwendet, zumeist um Ort und Anlass zu erklären. Die WM-Begegnung, die die DDR 1:0 gewann, kommentiert die weibliche Sprecherstimme mit einem lakonischen: »Wie das Spiel ausging, ist bekannt.«⁹¹ Vor allem bleiben die Äußerungen der Bundesbürger unkommentiert und scheinen so, dem Eingriff der Filmemacher entzogen, für sich selbst zu sprechen. Katins begründete diese Form der Darstellung als Aufforderung an den Zuschauer, sich sein eigenes Urteil zu bilden und in diesem »ideologischen Duell« eigene Polemik zu aktivieren.⁹²

Neben der Auswahl der Stellungnahmen unterstützt die visuelle Rhetorik die Konstruktion einer stagnierenden, von sozialen Missständen gezeichneten Bundesrepublik. Eine Protestaktion von Bauern, die auf dem Marktplatz von einem Wagen herab Kartoffeln verteilen, wird einfürend kommentiert: »Bundesbürger strecken begehrllich ihre Hände aus, weil hier Kartoffeln verschenkt werden.« Die Bildebene unterstützt den Diskurs mit Aufnahmen, die Assoziationen an Wirtschaftskrise und Nachkriegszeit hervorrufen: Vom Anhänger herab erfasst die Kamera bildfüllend sich begehrllich nach oben streckende Hände vornehmlich alter Leute und suggeriert eine verelendete Bevölkerung.⁹³ Beständig ist die Kamera auf der Suche nach sinn-

90 Gemäß einer Weisung des Bundesinnenministers vom 5.7.1974 war die Abkürzung BRD im offiziellen Sprachgebrauch nicht mehr zu verwenden.

91 Vgl. Rolf Geserick: Deutschland gegen DDR 0:1. In: Unsere Medien, H.5, 1993, S.30-31.

92 Katins 1975, S.7.

lich wahrnehmbaren Belegen der Thesen von Mangel und Misere. Was sie findet, wird ostentativ durch Draufschwenken und -zoomen sowie Großaufnahmen ins Bild gesetzt, wie zum Beispiel der Schriftzug »Arbeitsamt«, Plakate Demonstrierender oder die Parolen und Deutschlandfahnen der NPD. Die plakative Kameraführung wirkt teilweise penetrant und ist nicht immer frei von skurrilen Effekten, beispielsweise wenn westdeutsche Fußballfans die Nationalelf enttäuscht mit »die sind satt die Jungs« kommentieren und die Kamera mit Schwenk und Zoom das belegte Brötchen in der Hand eines Fans in Großaufnahme festhält. Gerade zur abwertenden Distanzierung werden Kamera- und Montage-Strategien wiederholt verwendet. Ähnlich wie im Film von H&S *Der Mann ohne Vergangenheit* wird der interviewte NPD-Vertreter durch die Wahl des Bildausschnitts diskreditiert: Eine Detailaufnahme vom Mund wirkt durch die extreme Nähe abstoßend und vermittelt den Eindruck mechanisch geäußerter Worte.

Den delegitimierenden Strategien zur Konstruktion einer sozial ungerechten, faschistische Tendenzen tolerierenden Bundesrepublik steht ein selbstlegitimierender Diskurs gegenüber, der neben dem positiven DDR-Bild der Bundesbürger die eigene Präsenz in Westdeutschland unterstreicht. Der vom Kommentar als »Botschafter« bezeichnete Ständige Vertreter der DDR Michael Kohl und das Gebäude der Ständigen Vertretung in Bonn sollen den Souveränitätsanspruch vergegenständlichen ebenso wie dessen Anerkennung durch die andere Seite. Visuell insistiert der Film darauf durch das wiederholte Zeigen der DDR-Hoheitszeichen am Gebäude oder auf den in Großaufnahme eingeschnittenen Wimpeln der Dienstlimousine.⁹⁴

Was denkt der Bundesbürger über die DDR präsentiert eine veränderte DDR-Wahrnehmung der Westdeutschen: Für beide Seiten spielen die Feindbilder des Kalten Krieges keine Rolle mehr, mit Ausnahme einiger Ewiggestrigen im Westen. Mit der breiten Basis, die der Film konstruiert, erfolgt indirekt auch eine Aufwertung des kapitalistischen Teils: Neben typischen Topoi der ABC-Berichterstattung (Arbeitslosigkeit, soziale Ungerechtigkeit, Neofaschismus) zeigen die farbigen Bilder eine Bundesrepublik mit zwar uninformierten, aber im Großen und Ganzen sympathischen Menschen. Diesen ist die DDR weitgehend fremd und unbekannt, was ihre eigene missliche Lage im Kapitalismus erklärt, aber sie sind keine Bedrohung wie »Herr B.« in *Das Weltbild der Formierten*. Katins Bundesbürger-Konstruktion im Sinne der »friedlicher Koexistenz« sollte nicht lange währen: Mit dem Zyklus *Die manipulierte Gesellschaft* entwarf die Gruppe Katins ab 1977 die Mehrzahl der Westdeutschen erneut als von den Massenmedien manipulierte Bedrohung für den Frieden (vgl. Kap. 6.2.1).

93 Ein dementsprechendes Foto diente als doppelseitiger Aufmacher für das achtseitige Dossier in: Film und Fernsehen, 2/1975, S.2f.

94 Zur Geschichte und Symbolik der Hoheitszeichen: Schurdel 1996.

5.4 Korrespondentenaustausch

Der Grundlagenvertrag sah mit dem ›Briefwechsel über Arbeitsmöglichkeiten für Journalisten‹ die Akkreditierung von Korrespondenten im jeweils anderen deutschen Staat vor, womit eine neue Qualität in der Berichterstattung erreicht wurde.⁹⁵ Vor allem dem auf dokumentarische Bilder angewiesenen Fernsehjournalismus eröffneten sich trotz Beschränkungen neue Möglichkeiten, d. h. eine kontinuierliche Berichterstattung vor Ort war von nun an überhaupt erst realisierbar. Im Oktober 1974 nahm Heinz Grote als Korrespondent des DDR-Fernsehens in Bonn seine Arbeit auf.⁹⁶ Im gleichen Monat wurden Dirk Sager und Hans-Jürgen Wiesner in Ost-Berlin für das ZDF akkreditiert.⁹⁷ Ihr Kollege von der ARD Lothar Loewe musste noch acht Wochen warten, da es Probleme mit dem Status des SFB sowie Vorbehalte der DDR gegen Loewe gab.⁹⁸ Ihre Ost-Berliner Studios eröffneten die beiden westdeutschen Fernsehanstalten im April 1975.

Noch bevor die ersten westdeutschen Journalisten vom DDR-Außenministerium ihre Akkreditierung erhielten – in der Bundesrepublik war die innerdeutsche Abteilung im Bundespresseamt zuständig – erließ die DDR im Februar 1973 die ›Verordnung über die Tätigkeit von Publikationsorganen anderer Staaten und deren Korrespondenten‹. Obwohl die ›Durchführungsbestimmung‹ März eine Genehmigungspflicht für Vorhaben in staatlichen Einrichtungen und Betrieben vorsah und Interviews mit ›führenden Persönlichkeiten‹ beantragt werden mussten, war diese erste Journalistenverordnung relativ freizügig. Empfindliche Einschränkungen erfolgten mit der im April 1979 erlassenen ›Zweiten Durchführungsbestimmung‹, die für alle Interviews und Gespräche eine besondere Genehmigung vorschrieb und bei Reisen außerhalb Ost-Berlins die Angabe von Ziel und Motiv verlangte.⁹⁹ »Freie Information und Berichterstattung‹ war das nicht. Dennoch wurde die Geschichte der DDR durch die Zulassung westlicher Journalisten zu einer Geschichte ständigen Ärgers mit der Westjournaliste, der Angst der SED vor Kugelschreiber und Kamera.«¹⁰⁰ Dabei wirkten sich die Reglementierungen weit mehr auf die Bilder und O-Töne benötigten Korrespondenten der audiovisuellen Medien aus, als auf die Kollegen mit dem Kugelschreiber.

95 Vgl. Winters 1999, S.450ff.; Meyer 2000.

96 Die Korrespondenten des DDR-Fernsehens waren: 1974-76 Heinrich und Christa Grote, 1977-79 Günter Herlt, 1979-88 Otto Dietze, 1988-90 Lutz Renner. Zum Netz der DDR-Auslandskorrespondenten vgl. das Kapitel »Eigenquellen und Akteure« in: Gross 1997. Zur Tätigkeit in der Bundesrepublik: Herlt 1995, S.121ff.

97 Die offiziellen Anträge hatten die Intendanten von ARD und ZDF am 5.1.1973 gestellt. Vgl. »Mit DDR-Hilfe ein Fernseh-Goethe«, in: Der Spiegel, Nr.4/1973, S.96-98.

98 Vgl. 3. Hearing 1994, S.28. Zu Maßnahmen der SED gegen Loewe: Knabe 2001, S.95f.

99 Vgl. Herres 1983, S.35f.; Geserick/Kutsch 1984.

100 Baum 1993, S.35.

Im Gegenzug empfanden auch die Korrespondenten der DDR-Medien ihre Arbeit als »wahrlich nicht leicht«. ¹⁰¹ Vor allem in Krisenzeiten wurden sie, wie umgekehrt ihre westdeutschen Kollegen in Ost-Berlin, der Agententätigkeit verdächtig. ¹⁰² Eine verbindende Erfahrung der Korrespondenten beider Seiten war, dass sich die eigene Bevölkerung kaum für die Berichterstattung aus dem anderen deutschen Staat interessierte. »Den Westdeutschen war der Urlaub auf Mallorca wichtiger« ¹⁰³, wohingegen die DDR-Bürger wenig Interesse für Berichte aus Gegenden zeigten, in die sie nicht fahren konnten. ¹⁰⁴ Das Ego der westdeutschen Korrespondenten wurde zumindest von der Resonanz in der DDR aufgebaut, wo die Journalisten wesentlich bekannter waren als in der Bundesrepublik. Auch verfügten sie über einen nicht zu unterschätzenden Einfluss, konnten sie doch mit einem einzigen Bericht zu sensiblen Themen in den Worten von Fritz Pleitgen »die Puppen tanzen lassen«. ¹⁰⁵ Die DDR-Korrespondenten in der Bundesrepublik hingegen waren doppelt frustriert: Ihre Berichterstattung »rangierte quantitativ und sicherlich auch qualitativ weit hinter allem anderen. Da kommen in den Siebzigerjahren Vietnam, USA und Chile vor. Alles Mögliche kommt darin vor. Dann kommt eine ganze Weile gar nichts, und dann erst kommt die BRD.« ¹⁰⁶ Die Länge der Berichte gehorchte dem Motto: »Und bist du noch so fleißig, sie senden nur 1.30«, was neben der Konkurrenz durch die Gruppe Katins die Abwesenheit von längeren Dokumentarfilmen erklärt. Auch die technische Ausrüstung war alles andere als auf der Höhe der Zeit: Bis Ende der Siebzigerjahre drehte der Bonner DDR-Korrespondent noch auf Film statt die leichtere Video-Technik zu verwenden, und statt kostspieliger Überspielung der Berichte wurden die Filmbüchsen per Flugzeug nach Ost-Berlin geschickt. ¹⁰⁷

So verzichtet die Untersuchung auch mangels Material zu diesem Punkt auf den innerdeutschen Vergleich, um stattdessen an den ersten beiden längeren Dokumentationen der westdeutschen Korrespondenten von ARD und ZDF Parallelen und Differenzen in der DDR-Repräsentation zu untersuchen, die jeweils auf charakteristische Weise die DDR als Fremdes und Anderes konstruieren.

Die ersten Dokumentarberichte westdeutscher Korrespondenten

Wie die meisten DDR-Korrespondenten sympathisierten auch der Leiter des Ost-Berliner ZDF-Studios Dirk Sager ¹⁰⁸ und sein ARD-Kollege Lothar Loewe ¹⁰⁹ mit der Ostpolitik der sozialliberalen Koalition. Loewe sah zur Politik Willy Brandts, die er

101 Fleischhacker 1993, S.195.

102 Vgl. ebd.; Pleitgen 1993, S.201.

103 Baum 1993, S.38.

104 Vgl. 3. Hearing 1994, S.35.

105 Pleitgen 1993, S.200.

106 Klaus Polkehn, 3. Hearing 1994, S.34.

107 Vgl. Herlt 1995, S.121ff.

unterstützte, »keine Alternative«. ¹¹⁰ Trotzdem war für ihn die DDR »immer ein ver-
brecherisches System, aber damit hat [...] die Diskussion nicht geendet.« ¹¹¹

Während in *Was denkt der Bundesbürger über die DDR?* der ›Mann von der Straße‹ als affirmative Äußerungsinstanz fungierte, machten sich die Westkorrespondenten in der DDR zum »Sprachrohr der kleinen DDR Leute [...] wie sie sich mit alltäglichen Widrigkeiten des ›real existierenden‹ Sozialismus herumzuschlagen hatten und überleben mussten, ihre Ängste, ihre Sorgen, auch ihre Freuden.« ¹¹² Darum ging es auch Dirk Sager und Lothar Loewe, worauf bereits die Titel ihrer 1975 gedrehten ersten ausführlichen Dokumentationen aus der und über die DDR verweisen: Sager beobachtete den *Alltag in Weimar* und Loewe porträtierte *Menschen in der DDR*. Neben der zeitlichen Nähe weisen die Filme zahlreiche diskursive, thematische und strukturelle Parallelen auf: Beide Journalisten wählten die Provinz, wo sie zu ähnlichen Themenkomplexen (Alltag, Betrieb, Kirche, soziale Leistungen) ähnlich situierte Interviewpartner (staatliche Funktionsträger, ›Normalbürger‹) befragten und ihr DDR-Bild mit den typischen Repräsentationsstrategien der TV-Reportage vermittelten.

Bei beiden Filmen wurde in den kolportierten Pressemitteilungen der Rundfunkanstalten vor der Ausstrahlung der Aspekt hervorgehoben, dass die Bilder ohne die früher obligatorische Begleitung durch DDR-Regierungsvertreter entstanden. ¹¹³ Die ARD-Fernsehansagerin kündigte sogar an, dass »Lothar Loewe und sein Team drüben in voller Freizügigkeit drehen konnten.« *Der Spiegel* setzte in seiner Programmankündigung »volle Freizügigkeit« immerhin in Anführungszeichen. ¹¹⁴ Darüber hinaus jedoch nahm das Hamburger Magazin von beiden Filmen nichts wahr und thematisierte die Berichterstattung der DDR-Korrespondenten nur noch im Zusammenhang mit Konflikten – auch ein Zeichen relativer Normalisierung.

108 Dirk Sager (1940) arbeitete nach einem Studium der Amerikanistik und Publizistik ab 1968 in Berlin beim ZDF, wo er sich um *drüben* und die Hochschulberichterstattung kümmerte. Von 1974-78 war Sager als ZDF-Korrespondent in Ost-Berlin und danach bis 1980 in Washington. 1984-90 leitete er *Kennzeichen D* und berichtet seitdem mit Unterbrechungen für das ZDF aus Moskau.

109 Lothar Loewe (1929) besuchte in Potsdam die Schule. Nach Tätigkeit als politischer Redakteur bei Berliner Zeitungen u.a. für *Bild* ging er 1961 als ARD-Korrespondent nach Washington und berichtete von 1967-70 aus Moskau. Als Sonderkorrespondent war Loewe weltweit für die ARD im Einsatz. Von 1974 bis zu seiner Ausweisung 1976 leitete er das Ost-Berliner ARD-Studio. 1978 ging Loewe erneut als Korrespondent in die USA und war nach seiner Rückkehr von 1982-86 Intendant des SFB.

110 4. Workshop 1993, S.184. Vgl. Pleitgen 1993, S.199.

111 3. Hearing 1994, S.32. Vgl. Loewe 1977.

112 Baum 1993, S.38.

113 ZDF-Journal Nr.8, 21.4.1975, S.7. ZDF Presse Programm, 21/75, S.34. Deutsches Fernsehen/ARD: 47/75, III/15. Fernsehwoche, 19.11.1975, S.48.

114 *Der Spiegel*, Nr.47/1975, S.215.

5.4.1 *Alltag in Weimar* (1975) dokumentiert von Dirk Sager, ZDF

In *Alltag in Weimar. Bericht aus einer tausendjährigen Stadt* (ZDF: 19.5.75, 45 Min.) bietet Dirk Sager einen weitgefächerten Überblick über Geschichte und Erscheinungsbild der Stadt sowie einen Einblick in das Leben ihrer Einwohner Mitte der Siebzigerjahre. Die Programmankündigung des ZDF sah voraus, dass manche Zuschauer sich wundern würden, ausgerechnet im Jahr des tausendjährigen Bestehens der Stadt anstatt mit deutscher Klassik mit deren Alltag konfrontiert zu werden. So betonte man in einer Art Vorwärtsverteidigung, dass gerade darin der Autor »den Sinn der Information« sah.¹¹⁵ Wie befürchtet, bemängelte die Kritik »ein verwirrend buntes Feature« (*Kölner Stadt-Anzeiger*) und kritisierte vor allem »Weimar ohne Goethe« (*Christ und Welt*), was der Zeitung *Welt der Arbeit* wiederum ein Lob wert war. Während die einen »Überraschendes« entdeckten (*Saarbrücker Zeitung*), warfen andere Sager »eine gelungene Probe des Wohlverhaltens« vor, die »ausschließlich die Schokoladenseite« zeige (*Südkurier*) – die DDR-Berichterstattung polarisierte nach wie vor, schlug aber keine Wellen mehr.¹¹⁶ Auf den Film reagierten acht Zuschauer mit Anrufen beim ZDF, dessen Telefondienst folgendes Stimmungsbild aufnahm: »Film gefiel gut. Film gefiel gar nicht, aber dies waren Anrufer, die vor Kriegsende in Weimar gewohnt hatten.«¹¹⁷

Als Einstieg wählte Dirk Sager mit Aufnahmen von einem Rockkonzert im Studenten-Klub »Kasseturm« sowohl für die DDR als auch für die Stadt der deutschen Klassik untypische Bilder. Es folgen Eindrücke vom Markt, auf dem eine alte Frau erklärt, noch rein privat zu wirtschaften. Der sich anschließende, vom Autor kommentierte historische Rückblick ist mit idyllischen Stadtansichten illustriert, an deren Ende Bilder des Buchenwald-Denkmals stehen. So verweist die Einführung auf eine problematische Geschichte und komplexe Gegenwart und kündigt eine Darstellung an, die nicht auf einen vereinfachten ideologischen Nenner zu bringen ist. In der filmischen Konstruktion mischen sich Lokaltypisches, DDR-Spezifisches und allgemeines Deutsches, sodass ein vielschichtiges Bild entsteht.

Alltag in Weimar baut ähnlich den Produktionen der stern-tv auf drei Komponenten auf:

- 1) Interviews mit DDR-Bürgern,
- 2) Alltagsbeobachtungen im öffentlichen und privaten Raum,
- 3) nachträgliche Erläuterungen des Autors im Voice-over-Kommentar.

115 ZDF-Journal Nr.8, 21.4.1975, S.7.

116 »Zerstückelt«, in: *Kölner Stadt-Anzeiger*, 21.5.1975; »Weimar ohne Goethe«, in: *Christ und Welt*, 23.5.1975; »Von Goethe wurde diesmal abgesehen«, in: *Welt der Arbeit*, 30.5.1975; »Überraschendes aus Weimar«, in: *Saarbrücker Zeitung*, 21.5.1975; »Volkseigener Betrieb Goethe«, in: *Südkurier Konstanz*, 21.5.1975; Artikelsammlung im ZDF, Historisches Archiv.

117 Protokoll des Telefondienstes, Dr. Steil-Beuerle, ZDF-Historisches Archiv.

Die Gruppe der Interviewten gliedert sich einerseits in Funktionsträger (Bürgermeister, Musik-Professor, Historiker der ›Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten‹, Leiter der Gedenkstätte Buchenwald), die die offizielle DDR und das System vertreten und andererseits in ›Normalbürger‹ (zwei Arbeiterfamilien), an deren Beispiel gelebter Alltag dokumentiert bzw. demonstriert wird. Die Inszenierung und Montage verdeutlicht die Trennung in zwei distinkte Gruppen: Die Funktionsträger werden in Interviewsituation im institutionellen Rahmen gezeigt, zum Beispiel: der Bürgermeister in seinem Büro, der Musikprofessor an der Orgel beim Unterricht, der Historiker in Goethes Bibliothek und der Gedenkstättenleiter im ehemaligen KZ, dessen Gefangener er war. Die Stellungnahmen der ›Normalbürger‹ hingegen werden hauptsächlich als Statements inszeniert, indem die Fragen herausgeschnitten wurden und nur der Ton zur Off-Kommentierung von Alltagsbeobachtungen verwendet wird. Die Einblendung der Namen der Befragten signalisiert Verifizierbarkeit und betont den dokumentarischen Anspruch des Films. Drehteam und Journalist sind in der Diegese weitestgehend abwesend, wobei Letzterer im Film permanent als Autor durch erklärende Voice-over-Kommentare präsent ist.

Sagers Film mischt Elemente des Städteporträts mit solchen der Alltagsbetrachtung, sodass ästhetisierende Aufnahmen aus dem Goethe-Haus neben Reportagebildern aus dem Betrieb stehen. Dementsprechend breit gefächert ist auch das Themenspektrum, wobei der Alltagsdarstellung ein zentraler Platz zukommt. Neben den ›üblichen Fragen‹ nach Einkommen, Lebenshaltungskosten, Gleichberechtigung der Frau, Situation am Arbeitsplatz, Kindergarten- und Schulsystem thematisiert der Film auch das Wohnproblem mit verfallenen Altbauten und die Nachwuchssorgen der Kirche. Die sozialen Aspekte werden hauptsächlich am Beispiel von zwei Arbeiterfamilien, den Meins und Vollands, dargestellt. Diese beobachtet die Kamera beim abendlichen Rommee-Spiel, bei der Arbeit im Betrieb, im Supermarkt und beim Wochenendausflug. Im Interview berichten sie, wie hoch ihr Einkommen ist, wie viel Miete sie bezahlen und in welcher Form die Sozialpolitik des Staates sie unterstützt. Auffällig in ihren Erklärungen ebenso wie in den Alltagsbeobachtungen ist die Abwesenheit der Politik und jeglichen sozialen Engagements. Die Gedanken der ›DDR-Durchschnittsbürger‹ kreisen um Familie, Auto und Urlaub. System-affirmative Äußerungen wie in Runges *Ich bin ein Bürger der DDR* tauchen nicht auf.

Der Westen ist in *Alltag in Weimar* nur in Anspielungen durch den Autoren-Kommentar als Vergleichsmodell präsent, ohne als positive Schablone festgeschrieben zu sein. Die einzige Ausnahme direkter Präsenz ist der Besuch einer westdeutschen Reisegruppe im Goethe-Haus, von Sager als »ein Stück verwirklichte Entspannungspolitik« gelobt. Gleichzeitig ist die Sequenz ein erheiterndes Dokument deutsch-deutscher Befindlichkeit: Auf die Erläuterung der ostdeutschen Reiseführerin: »Hier wird der Goethe-Geburtstag immer gefeiert«, erheben sich mehrere Stimmen aus der Reisegruppe protestierend: »Bei uns auch!« In der Zurückweisung ein-

seitiger Beschlagnahme des ›Dichturfürsten‹ artikuliert sich die Einheit der Kultur- nation bei einer der Zweistaatlichkeit folgenden verinnerlichten Spaltung in ›wir/bei uns‹ und ›ihr/bei euch‹, woraus ›Ossis‹ und ›Wessis‹ werden sollten. In seiner Präsentation stellt Sager Vor- und Nachteile in der DDR nebeneinander, ohne ein abschließendes Urteil zu fällen. Charakteristisch für seine Methode ist die Verschränkung von Bild und Kommentar. Letzterer ergänzt, häufig relativierend, die visuelle Information. Die Sequenz über den Arbeitsalltag verdeutlicht die beschränkte Aussagekraft des Bildes mit Aufnahmen aus dem Betrieb für Feinmechanik, in dem die porträtierten Frauen arbeiten: Den positiven Eindruck, den modern eingerichtete Arbeitsplätze erwecken, greift der Kommentar in seinen Ausführungen mit der Anmerkung auf, dass man eher an ein Laboratorium als an Industrie denke. Doch täusche das Bild, da im Sommer 40 Grad herrschten und die Tatsache, dass nur junge Frauen zu sehen sind, darin begründet sei, dass die für die Augen anstrengende Arbeit niemand lange durchhalte. Indem im gleichen Atemzug das herrschende Leistungsprinzip nur als ein anderer Name für Akkord beschrieben wird, führt der Kommentar DDR-typisches Vokabular zudem als Euphemismus vor. Paradigmatisch für eine immanente Betrachtung wird die DDR an ihren eigenen sozialutopischen Ansprüchen gemessen, denen sie als moderner Industriestaat nicht gerecht wird – nicht gerecht werden kann. Als größtes Problem der DDR spricht der Film wiederholt den Wohnungsmangel und in diesem Kontext den Verfall der historischen Bausubstanz an, was im Volksmund ›Ruinen schaffen ohne Waffen‹ hieß. Bilder verfallener Altbauten in der Innenstadt stehen in krassem Gegensatz zu den touristischen Sehenswürdigkeiten, die *Alltag in Weimar* im Kulturfilm-Stil würdigt.

Die Gegenüberstellung von Positivem und Negativem erfolgt nicht statisch, sondern als Verstrickung bzw. wechselseitige Durchdringung. Hierbei entwickelt Sager eine subtile Rhetorik, die im Folgenden an der Behandlung der Frage ›Gleichberechtigung der Frau‹ veranschaulicht werden soll: Der Kommentar erklärt, dass in der DDR die Frau nach Feierabend noch eine 40-Stunden-Woche Haushalt absolviere, hebt aber im gleichen Atemzug hervor, dass ihre Rolle als gleichberechtigter Partner besser »als bei uns« realisiert sei. Zum kritischen DDR-Bild gesellt sich ein selbst-kritisches Verständnis der westdeutschen Wirklichkeit an der gemessen in der DDR Positives konstatiert wird. Erfolgt dies zunächst nur auf der relativ beliebigen Ebene des nachträglichen Voice-over-Kommentars, bestätigt die folgenden Sequenz mit dem gemeinsamen Einkauf des Ehepaars Volland im Bild die aktive Unterstützung des Mannes. Die visuelle Affirmation relativiert nun wiederum eine als Voice-over eingblendete Stellungnahme des Ehemanns, der bestätigt, dass die Frau bei gemeinsamer Berufstätigkeit die Hauptlast trage.

Die Aufnahmen aus dem Supermarkt seien, ebenso wie die Bilder von mit Waren gefüllter Schaufenster in der folgenden Sequenz, »keineswegs Ausdruck einer Mangelwirtschaft« wie der Sprecher-Kommentar konstatiert. Darüber hinaus be-



Franz Kirchner
Oberbürgermeister



Prof. Johannes-Ernst Köhler



Frau Volland



Herr Meinel

merkt Sager sogar »verglichen mit früher, eher Wohlstand und manchmal sogar Eleganz«. Trotzdem dauere die Kritik an der Versorgung an, weil die Ansprüche gestiegen seien und weil viele der hochwertigen Produkte in den Westen verkauft würden. Im Bild sind neben reichlich gefüllten Auslagen von Gemüseläden die Vitrinen eines Schmuck-, Hut- und Bekleidungsgeschäftes zu sehen, die Luxusartikel zur Schau stellen. Die Sequenz verdeutlicht die Mehrschichtigkeit der filmischen Rhetorik von *Alltag in Weimar*. Der Autor greift einen Topos der DDR-Repräsentation auf, in diesem Fall das Mangel-Klischee, das die Bildebene als überholt vorführt, während der Kommentar den eigenen Widerspruch relativiert. Klischees werden als solche vorgeführt, aber nicht als solche verworfen, sondern mit Verweis auf Ursachen und Realitätsbezug ernst genommen. Die Dekonstruktion etablierter Wahrnehmungstereotype geht einher mit deren relativierender Rekonstruktion auf aktueller, informationsgestützter Basis.

Dieses System sich aufeinander beziehender, gegenseitig relativierender Verweise zwischen den verschiedenen Ebenen des filmischen Textes ist ein charakteristisches Merkmal der DDR- bzw. der Realitäts-Konstruktion von *Alltag in Weimar*. Das Ende der Eindeutigkeit trifft jetzt nicht mehr nur Kalte Kriegs-Klischees, sondern auch die eigene Darstellung. Das Dispositiv der deutschen Teilung mit seinen

ideologischen Rahmenbedingungen provoziert eine selbstreferenzielle Relativierung des Visuellen durch von außen herangetragene Information. Die in der Relativierung begründete Krisenerfahrung wird durch die journalistische Methode provoziert und gleichzeitig abgefangen, indem der Autor unterschiedliche Quellen der Erfahrungsbildung in seinem Kommentar als ordnende Instanz vereint. Dienen die selbstreflexiven Kommentare mit inszenierter Offenlegung des Kameradispositivs in *Sowjetzone ohne Zensur* (1954) ebenso wie in *Die Mauer* (1961) und *Stacheldraht* (1962) der Authentisierung und ideologischen Verdeutlichung, produziert *Alltag in Weimar* ähnlich wie *Fremd auf unseren Straßen* (1969) eine komplexe Vielschichtigkeit, die einer das dokumentarische Bild suggerierenden Eindeutigkeit entgegen steht. Die offenkundig selbstreferentielle Form der Beschreibung der Drehbedingungen dient auch in Sagers Film der Selbstlegitimation, was im Schlusskommentar, der Weimar als untypisch für den »zweiten deutschen Staat« beschreibt, deutlich wird: »Und das Leninsche Wort von der Kontrolle, die besser sei als Vertrauen, spielt eine spürbare Rolle. Dem Kamera-Team aus dem Westen wurde nicht gestattet, in der Hochschule für Architektur zu drehen. Auch die Arbeitswelt im größten Industriebetrieb blieb verschlossen: Im Weimarer Werk für Landmaschinenbau, 5.000 Beschäftigte, durfte ebenfalls nicht gedreht werden. Den westlichen Journalisten, in der DDR immer noch eine ungewohnte Erscheinung, kann solches Misstrauen nicht überraschen. Doch den Bürger kränkt es, weil er es schließlich war, der diesen Staat aufbaute.« Der Hinweis auf die Drehbedingungen relativiert abschließend das bisher Gezeigte als Ausschnitt und legitimiert es gleichzeitig durch eine »Offenheits-Strategie«, die dem Zuschauer vermittelt, ihn über das Nicht-Gezeigte aufzuklären und als urteilende Instanz ernst zu nehmen. Darüber hinaus wird damit auf eine Realität verwiesen, deren Entdeckung durch die Kamera die ostdeutschen Verantwortlichen scheinbar fürchten, womit das Dokumentarische als potenzieller Enthüller dieser Wirklichkeit aufgewertet wird.

Indem der Autor sich in seinem Schlusswort mit anwaltschaftlicher Empathie zum Fürsprecher der DDR-Bürger aufschwingt, wird subtil gesamtdeutsche Rhetorik als Interessengemeinschaft zwischen westdeutschen Journalisten und ostdeutscher Bevölkerung transportiert. So gelingt es Sager, einen gesamtdeutschen Diskurs zu führen, der nicht auf Geschichte und Kultur als Ressource deutscher Einheit zurückgreift. Der Film spricht sich sogar explizit dagegen aus, wie die Repräsentation des KZ Buchenwald verdeutlicht: In einer langen Interviewsequenz berichtet der Leiter der Gedenkstätte von seiner KZ-Haft und übt heftige Kritik am Verhalten der Bevölkerung Weimars zur Zeit des Nationalsozialismus. Mit dem ehemaligen Häftling würdigt *Alltag in Weimar* einen Kommunisten als Widerstandskämpfer und legitimiert in seiner Person den antifaschistischen Diskurs à la DDR. Auch optisch vollzieht die Inszenierung eine Kehrtwende: Eingeleitet wird die Sequenz durch eine Großaufnahme vom Stacheldraht, der durch Verlagerung des Schärfenbereiches

langsam verschwindet, sodass der ehemals hinter diesem Gefangene in Interview-Situation sichtbar wird. Damit wird eine Repräsentations-Strategie, die in ›Berlin-‹ und ›Zonengrenz-Filmen‹ noch die Gleichung DDR = KZ visuell transportierte, ihrer antitotalitaristischen Implikationen enthoben. Der Terror, den der Stacheldraht symbolisiert, ist wieder alleiniges Privileg der NS-Diktatur und erklärt die Teilung Deutschlands. Diese Interpretation rief Widerspruch hervor, wie das Protokoll des ZDF-Telefondienstes vermerkte: »Andere beschwerten sich, dass Buchenwald entweder gar nicht oder dann braun und rot vorgestellt hätte werden müssen.«¹¹⁸ *Alltag in Weimar* bedient sich des historischen Rekurses nicht mehr zur Flucht aus der Geschichte in Kulturwerte und zeitlose Naturschönheit wie im *Mitteldeutschen Tagebuch*. Das historisch Verbindende ist zu zwiespältig, als dass daraus eine gesamtdeutsche Vereinnahmung konstruiert werden könnte, wie im Schlusswort zum Ausdruck kommt: »Tausendjähriges Weimar, gerade wegen seiner Widersprüche eine deutsche Stadt, deren Aussehen eine Zeit prägte, die diesem Volk zu dem Ruf verhalf, ein Volk der Dichter und Denker zu sein, zu dem Ruf auch, dass den Denkern die Henker folgen können.« Die Widersprüche vereint der Film, indem er neben die KZ-Sequenz ›kulinarische‹ Kulturfilmbilder stellt. Insofern ist der Vorwurf der ›Zerstückelung‹ zutreffend, mit dem der *Kölner Stadt-Anzeiger* die dokumentarfilmische Wahrnehmung der DDR im Film charakterisierte.¹¹⁹

Was als Kritik gegen den Film vorgebracht wurde, die Fragmentarisierung, stellt gleichzeitig seine Stärke dar und ist die methodisch-ästhetische Umsetzung einer als vielschichtig wahrgenommenen DDR. Für Eindeutigkeit sorgt letzten Endes nur die DDR-Bürokratie mit ihren Drehverboten. Der Blick hinter die Kulissen zeigt, dass alte Feindbilder und Repräsentationsmuster revisionsbedürftig sind, gleichsam aber nicht ohne Berechtigung waren und in veränderter Form auch noch sind. Auch wenn der »Alltag in Weimar« laut Schlusskommentar »keine fremde Welt für den Besucher« sei, so handele es sich um »eine Welt mit anderen Möglichkeiten und anderen Grenzen«. Im Ausloten dieses ›Anderen‹ konstruiert Sager eine kritisch zu hinterfragende, aber auch Ernst zu nehmende DDR. Indem er das Adjektiv ›andere‹ betont gegen ›fremd‹ setzt, definiert er beispielhaft Selbstverständnis und Sendungsbewusstsein der westdeutschen Korrespondenten: durch Berichterstattung über das ›Andere‹ zu verhindern, dass es zum ›Fremden‹ mit seinem bedrohlichen Aspekt wird.¹²⁰

Der Frage, ob Fließbandarbeit im Sozialismus anders als im Kapitalismus ist, ging der folgende Film von Dirk Sager nach: In *Die Arbeitswelt der Krauses. Beobachtungen im VEB Traktorenwerk Schönebeck* (1.5.76, 43 Min.) porträtierte der ZDF-

118 Protokoll des Telefondienstes, Dr. Steil-Beuerle, ZDF-Historisches Archiv.

119 »Zerstückelt«, in: *Kölner Stadt-Anzeiger*, 21.5.1975.



Korrespondent am Beispiel eines Betriebes die Arbeitswelt in der DDR. Weiter dokumentierte Sager die Begegnung einer Hamburger Handballmannschaft mit einer Betriebssportgemeinschaft in *Ein Wochenende in Rostock* (17.6.76, 43 Min.): Während sich die westdeutschen Sportler über unzureichende Kontakte beklagen, machen die ostdeutschen Gastgeber vor der Kamera einen gehemmten Eindruck. Es folgte mit *Dresden – Torgau – Magdeburg. Stationen an der Elbe* (17.6.77, 44 Min.) eine der für die DDR-Berichterstattung typischen Mischungen aus Städte- und Men-

120 Das ›Andere‹ wurde als semantisch offenes Konzept gefasst, das inhaltlich nur durch seine Differenzqualität definiert ist und somit der Erfahrungsbildung offen steht, wohingegen das ›Fremde‹ außerhalb einer solchen situiert ist. Für eine solche Definition spricht auch die Tatsache, dass die Formel vom ›anderen Deutschland‹ ihrem historischen Gehalt entkleidet wurde und nicht mehr in Bezug auf den Nationalsozialismus das dissidente, bessere Deutschland bezeichnete. Wie sich das Konzept – dank seiner Unbestimmtheit – durchgesetzt hat, darauf verweisen zahlreiche Filmtitel: *Das andere Land* (ZDF: 15.1.84) aus der Reihe *Nachdenken über Deutschland*, in der auch *Die DDR ist anders* (7.10.84) ausgestrahlt wurde (vgl. Kap. 6.4.3); *Wir sind jetzt Deutsche in einem anderen Land. Wenn Deutsche nach Deutschland kommen* (HR: 9.4.84); *Die andere Heimat* (NDR3: 27.11.85); *Das andere Deutschland im Schulbuch* (ARD: 29.11.86). Unter dem Titel *Das war die DDR: eine Geschichte des anderen Deutschland* wurde im Oktober/November 1993 eine siebenteilige MDR-Reihe ausgestrahlt.

schen-Porträt. In seinem letzten längeren Beitrag *Szenen aus einer anderen Hauptstadt* (1.8.78, 40 Min.) dokumentierte Sager die Schönheiten der DDR-Hauptstadt ebenso wie einige Schattenseiten. Dabei vermied er provozierende Fragen und ließ die Gesprächspartner reden. »Sager fasste zusammen, dass die Menschen in Ostberlin trotz mancher sehnsüchtiger Wünsche, die die Planwirtschaft offenlässt, mehr voneinander haben, als hier zu Lande.«¹²¹ Die Korrektivfunktion des ›anderen Deutschlands‹ schwang unterschwellig noch mit. 1978 wurde Dirk Sager von Joachim Jauer abgelöst.¹²²

5.4.2 *Menschen in der DDR* (1975) beobachtet von Lothar Loewe, ARD

Auch ARD-Korrespondent Lothar Loewe verstand sich als ›Sprachrohr‹ der DDR-Bevölkerung: »Mir ging es in der Berichterstattung darum, nicht ideologische Vorurteile aufzubauen oder abzubauen, sondern darzustellen, welche Probleme dieses Land und die Menschen in diesem Land hatten. [...] Die Probleme, die Freuden und das Leid dieser Menschen darzustellen, war das Credo meiner Berichterstattung.«¹²³



Für seinen ersten langen Dokumentarbericht *Menschen in der DDR. Porträts aus dem anderen Deutschland* (ARD: 19.11.75, 45 Min.) begab sich Lothar Loewe ebenso wie Dirk Sager in die Provinz, wo er in vier verschiedenen Orten jeweils einen DDR-Bürger porträtierte: eine Stadtarchitektin in Neubrandenburg (Frau Dr. Grund), einen Hochofenmeister in Eisenhüttenstadt, einen LPG-Bauern aus dem Dorf Parkentin (Bauer Sack [sic]) und die Pastorin von Neuruppin (Christa Schultze). Der Stahlarbeiter und der Bauer wurden »vorgeschlagen, nicht aufgedrängt«, über die Stadtarchitektin hatte Loewe in der DDR-Presse gelesen und die Pastorin

121 »Wehmütig?«, in: *General-Anzeiger*, 3.8.1978.

122 Vgl. *Fernseh- und Rundfunkspiegel des Deutschen Industrieinstitutes*, Jg.18, Nr.23, 4.2.1969, S.1f.

123 3. *Hearing* 1994, S.29.

war eine ehemalige Klassenkameradin. Die Realisierung des Filmvorhabens vollzog sich im Sinne Loewes, es gab keine Schwierigkeiten und »keinerlei Versuche, Einfluss zu nehmen auf Filmaufnahmen, Schnitt oder Texte.«¹²⁴ Was die behandelten Themen betrifft, herrscht weitgehende Übereinstimmung mit *Alltag in Weimar*. So erklärt auch Loewe Mietpreise und staatliche Subventionen, rechnet die Lebenshaltungskosten vor, spricht die verfallene Bausubstanz und die aus dem Boden gestampften Plattenbau-Siedlungen an und thematisiert die Probleme der Kirche im atheistischen Staat. Zusätzlich erläutert *Menschen in der DDR* ähnlich wie der stern-tv Film *Die Erben der Barone* Wirtschaftsweise und Funktion einer LPG. Interview, Alltagsbeobachtung und Voice-over-Kommentar sind auch in Loewes Film die Hauptkomponenten. Optisch erfährt die DDR eine gewisse Aufwertung, indem Loewe neben Bildern landschaftlicher Schönheit – die kein Verdienst der DDR ist und im gesamtdeutschen Diskurs gegen sie gewendet wurde – auch eindrucksvolle Aufnahmen eines Eisenabstichs zeigt. Die im Stil von Industrie-Werbefilmen gedrehten Bilder aus der Produktion hätten ebenso gut in einem ostdeutschen Beitrag gesendet werden können. Deren Kontextualisierung erfolgt einzig durch den erklärenden, kritischen Voice-over-Kommentar des Autors. Vielleicht war dies mit ein Grund, dass nach Meinung des Leiters der Westabteilung des ZK, Professor Häber, der Film »die beste Propaganda für die DDR, die es überhaupt geben könne« sei.¹²⁵

Wie Sager in seinem Schlusswort, relativiert Loewe bereits im Eingangskommentar das Gezeigte: Leben, Sorgen, Nöte und Freuden der Porträtierten werden als »nicht die ganze Wirklichkeit drüben in der DDR« aber als »ein Teil davon« bezeichnet. Damit schränkt er einerseits die Gültigkeit des Gezeigten ein, erhebt aber andererseits gleichzeitig den Anspruch, diese Teilwirklichkeit dokumentarisch relevant vermitteln zu können. Die Beschäftigung mit der »Wirklichkeit drüben« begründet der Kommentar als Grundlage zur Aufrechterhaltung des Anspruchs auf die Einheit der Nation. So legitimiert der Autor seine Arbeit moralisch und definiert gleich zu Anfang westdeutsches Geschichts- und Politikverständnis als Basis der filmischen DDR-Konstruktion.

Die Unterschiede zwischen dem Bericht des ZDF- und dem des ARD-Korrespondenten liegen weniger im Zugriff auf die DDR und der Realitätskonstruktion als im Verständnis vom Umgang mit dieser und deren Gültigkeit. Was bei Sager zu einer vielschichtigen Argumentation mit widersprüchlichen bzw. sich gegenseitig relativierenden Verweisen führte, ist bei Loewe, für den die DDR immer eine »unversöhnliche Diktatur« war, klar verortet.¹²⁶ Der ARD-Korrespondent akzentuiert den Ost-West-Gegensatz wesentlich stärker und zieht in der DDR-Gesellschaft deutlichere Grenzen als Sager in *Alltag in Weimar*. Das geschieht bereits in der Auswahl der Por-

124 Loewe 1983, S.300f.

125 Ebd., S.301.

126 4. Workshop 1993, S.184.



trätierten, die exemplarisch eine Position, von staatstragend bis systemfern, repräsentieren: Mit der Architektin Frau Dr. Grund als Mitglied der SED-Kreisleitung und Trägerin des Vaterländischen Verdienstordens und dem Hochofenmeister, SED-Mitglied seit 1957 und laut Kommentar ein »treuer Sohn der Arbeiterklasse«, stehen systemtragende Vertreter der DDR-Bevölkerung solchen gegenüber, die sich eingerechnet haben wie der stellvertretende LPG-Vorsitzende, oder die zum atheistischen Staat historisch-weltanschaulich in Opposition stehen wie die Pastorin.

Selbstreflexive Elemente, die die Bedingungen der Berichterstattung beleuchten oder die Repräsentation/Repräsentierbarkeit in Frage stellen, tauchen im Bericht von Loewe nach der Einleitung nicht mehr auf. Die raren Verweise auf den deutsch-deutschen Kommunikationsrahmen werden nicht thematisiert. So kommentiert der Autor die Ausdrucksweise des Hochofenmeisters vor der Kamera als »gestelztes Verlautbarungsdeutsch«, das viele DDR-Bürger an sich hätten. Die Feststellung bleibt im Raum stehen, ohne weiterführende Fragen zu provozieren oder gar die eigene Rolle als möglichen Auslöser für ein solches Verhalten zu problematisieren. Das westdeutsche Drehteam ist mit einer Ausnahme nicht Teil der Diegese. Aus den Antworten zeigt sich aber, dass der Autor in seinen Fragen die ›Ost-West-Karte‹ bewusst ge-

spielt hat: So werden die eingeschränkten Reisemöglichkeiten im Gespräch mit allen Interviewpartnern deutlich. Stellvertretend für bürgerliche Freiheitsrechte stellt Reisefreiheit den Bezugsrahmen dar, der die Darstellung der DDR vor dem Hintergrund westlicher Demokratievorstellungen unternimmt. Bereits der Eingangskommentar erwähnt Mauer und Stacheldraht als Grundlage, in deren Schutz sich die DDR dauerhaft etabliert habe. Einerseits wird die Arbeit der Stadt-Architektin in Wort und Bild gewürdigt, andererseits aber ihre Kompetenz mit dem Kommentar: »Städte zu bauen, ohne Vergleichsmöglichkeiten zu haben, ist schwer denkbar« prinzipiell in Frage gestellt, war sie doch noch nie im Westen, wie sie selbst erzählt. Das Verhältnis der Porträtierten zur Bundesrepublik verdeutlicht der Film am Beispiel des Reisewunsches: Für den Hochofenmeister, der 1972 die Olympischen Spiele in München besuchen konnte, bleibt die Bundesrepublik, ebenso wie für viele der 1,9 Millionen SED-Genossen, laut Kommentar, Ausland.¹²⁷ Bauer Sack war noch nie im Westen und würde den anderen deutschen Staat gerne einmal kennen lernen. Die Pastorin hat ihren in der Bundesrepublik lebenden Bruder seit 1961 nicht mehr gesehen, womit der Film die Ebene des individuellen Leids der deutschen Teilung am Einzelschicksal betont. Die Kirchenfrau dient als Gegenbild zur positiven DDR-Darstellung seitens Architektin und Hochofenmeister. Ihre Person ist Stichwortgeber zur Verdeutlichung des totalitären Anspruchs des Staates, indem der Kommentar erwähnt, dass FDJ- und SED-Mitglieder eine kirchliche Trauung wegen Repressalien scheuen und in manchen Orten Konfirmanden von der erweiterten Oberschule oder den Universitäten fern gehalten werden. Bilder einer Betgruppe und einer Konfirmanden-Rüstzeit zeigen Menschen, die zumindest in Distanz zum System stehen.



127 In der SDR-Reihe *Zeichen der Zeit* hatten Helmut Weiland und Istvan Bury mit ihrer Reportage *Grüß Gott Genossen! DDR-Olympiabesucher in Oberbayern* (8.10.1972, 44 Min.) einen der ersten Beiträge über Ostdeutsche gedreht, die als ›Touristen‹ und nicht als Rentner, Übersiedler oder Flüchtlinge kamen.

Die Betonung des Kommentars, dass vor allem junge Menschen das Bedürfnis haben darüber zu sprechen, wie man als Christ in der sozialistischen Gesellschaftsordnung leben kann, entwirft einen konfliktuellen Zeithorizont. Diesen Eindruck verstärkt eine Dramaturgie abfallender Systemaffirmation durch die syntaktische Anordnung der vier Porträts, die den Zuschauer mit der Präsentation der Pastorin am Filmende entlässt.

Das deutsch-deutsche Verhältnis bringt Loewe im Film auf die Formel vom Staat, »der uns so fremd und doch so nah ist«. In diesem Oxymoron kommt das Paradox der deutschen Teilung beispielhaft zum Ausdruck, indem die Entfremdung konstatiert und zugleich zurückgewiesen wird. Während Sager mit dem Konzept des »Anderen« einen dritten Weg suchte, schafft Loewe mit den Kategorien »Nähe« und »Fremde« distinkte Pole, die in der DDR dicht nebeneinander existieren, wie die Porträts vermitteln. Zwar gewährt Loewe den Porträtierten breiten Raum in der Selbstdarstellung, die filmische Konstruktion jedoch weist ihnen eine klar definierte Rolle von Affirmation bis versteckter Opposition zu. Durch die eindeutige Zuordnung ist der Loew'sche Realitätsentwurf einfacher strukturiert als der Sagers mit seiner sich selbst relativierenden Rhetorik. Das »andere Deutschland« ist in *Menschen in der DDR* kein ernst zu nehmender sozialpolitischer Gegenentwurf, sondern ein in sich gespaltener, aber stabiler und moderner Industriestaat.

Nach *Menschen in der DDR* drehte Loewe mit »*Die BRD ist für mich Ausland*« – *Aus dem Alltag eines DDR-Managers* (10.11.76, 45 Min.) seinen zweiten großen Dokumentarbericht als DDR-Korrespondent. In diesem porträtierte er den Generaldirektor des VEB-Kombinat Elektromaschinen in Dresden. »[D]er Film wurde fair, ohne Schwierigkeiten realisiert; zu einem Zeitpunkt, zu dem ich schon in einer sehr kritischen Situation war.«¹²⁸ Im Dezember 1976 wurde der ARD-Korrespondent, der der Partei-Führung von Anfang an ein Dorn im Auge war, wegen »Diffamierung des Volkes und der Regierung der DDR« ausgewiesen. Anlass war ein *Tagesschau*-Kommentar (21.12.76) Loewes, in dem dieser das Grenzregime angeklagt hatte, auf Menschen wie auf Hasen zu schießen.¹²⁹ *Einmischung in die inneren Angelegenheiten?* (4.4.77, 44 Min.) stellte als filmisches Protokoll der Ausweisung Loewes Postskriptum zu seiner Korrespondententätigkeit in der DDR dar. Seinen Platz nahm der Moskau-erfahrene Fritz Pleitgen ein. Nachdem das ZDF mit zwei Fernseh-Korrespondenten vertreten war, drängte die ARD auf zahlenmäßige Gleichstellung, sodass zusätzlich der langjährige NDR-Mitarbeiter von *Panorama* Lutz Lehmann Anfang 1977 im ARD-Büro in Ost-Berlin hinzustieß.

128 Loewe 1983, S.302.

129 Vgl. 3. Hearing 1994, S.36f. Loewe 1977, S.113. Zur Einschätzung Loewes und Ausweisung aus DDR-Sicht: Claus 2000, S.113ff.

5.4.3 Korrespondenten werden zur festen Größe

Die analysierten Filme von Sager und Loewe zeigen die für Korrespondenten-Berichte aus der DDR im 45 Minuten-Format charakteristischen Konstruktionsprinzipien, die zur Darstellung der Alltagsrealität bis zum Zusammenbruch des ›real existierenden Sozialismus‹ gültig blieben. Das Grundmuster entsprach dem des bundesdeutschen Fernsehjournalismus öffentlich-rechtlicher Prägung, von Fritz Pleitgen als »nach westlichem Standard normal kritisch« apostrophiert.¹³⁰ Ästhetisch entsprechen die Filme westlichen TV-Standards, ohne sich aus der breiten Masse der Produktion hervorzuhben. Der relativ ausführliche und über den gesamten Film präsente Voice-over-Kommentar ist Nicht-Zeigbarem geschuldet ebenso wie dem pädagogisch-aufklärerischen Auftrag des öffentlich-rechtlichen Fernsehens.

Die Mischung aus Interviewteilen mit DDR-Bürgern, Alltagsbeobachtung vor Ort und erklärendem Autoren-Kommentar wurde zur stilistischen Matrix dokumentarischer DDR-Repräsentation durch das westdeutsche Fernsehen. Straßenbefragungen, die in den behandelten Filmen nur ansatzweise auftauchen, wurden solange häufig verwendet, wie die ›Erste Journalistenverordnung‹ es noch zuließ. Diesbezüglich erinnert sich Loewe: »Ich werde nie vergessen, wie wir Leute auf der Straße zu aktuellen Problemen [Rentenerhöhung, IX. Parteitag der SED, M.S.] befragt haben. Da war der Mut von Menschen erstaunlich bei dem, was sie gesagt haben. In einigen Fällen habe ich eine Zensur ausgeübt, weil ich im Interesse dieser Menschen bestimmte Äußerungen nicht gesendet habe. Wir hatten den festen Eindruck, meine Kollegen in den Redaktionen und ich, dass die Leute sich buchstäblich um Kopf und Kragen redeten.«¹³¹ Ein anschauliches Beispiel dafür bietet *30 Jahre DDR. Die Partei hat noch immer recht* von Fritz Pleitgen und Lutz Lehmann (ARD: 11.10.79, 60 Min.), in dem sich viele Passanten in der DDR zufrieden äußern aber auch spontane Kritik üben und beispielsweise Reisefreiheit einfordern.

Die Themenwahl resultierte in doppelter Hinsicht aus dem ›Dispositiv der Teilung‹: erstens der eigene Anspruch, über Information zum Zusammenhalt der Nation beizutragen, wobei der Darstellung der Alltagsrealität eine zentrale Rolle zukam. Zweitens schloss die restriktive Drehgenehmigungspraxis der DDR bestimmte Sujets von einer Darstellung vor Ort aus, sodass viele Beiträge eher dem Machbaren geschuldet waren als dem, was die Korrespondenten gern gemacht hätten. Tabu-Themen waren alles, was Militär oder Stasi, wirtschaftliche und soziale Probleme, Opposition und Umweltzerstörung betraf. Da führende Funktionäre von Staat und Partei Interviewwünsche regelmäßig ablehnten, blieben auch sie in den Korrespondenten-Filmen wie in der ganzen Berichterstattung weitgehend abwesend.¹³² Neben di-

130 Pleitgen 1993, S.200.

131 3. Hearing 1994, S.32. Zu Straßenumfragen von DDR-Korrespondenten im Westen: Herlt 1995, S.125.

132 Vgl. Schultze 1995, S.107.

plomatischer Zurückhaltung musste auch auf die Dargestellten Rücksicht genommen werden, Stichwort: ›um Kopf und Kragen reden‹. Beliebte Themen waren: Jugend, Sport, Künstlerporträts, Landschafts- bzw. Städtebilder und Kirchentage bzw. Kirche im Allgemeinen. So soll der ARD-Korrespondent Dieter Klein in seinem Abschieds-Statement aus Ost-Berlin gesagt haben, dass jeder zweite Beitrag mit der Kirche zu tun hatte. Diese Bemerkung dient Günter Herlt, Nachfolger des ersten DDR-Korrespondenten in Bonn, zur ex post Rechtfertigung einer Gleichsetzung der westdeutschen Berichterstattung als »zumindest [...] genauso einseitig« wie die eigene ABC-Thematik – unter Ausblendung der dafür Verantwortlichen in Ost-Berlin.¹³³ Außer den Einschränkungen durch die ›Zweite Journalistenverordnung‹ änderten sich in den Achtzigerjahren die Arbeitsbedingungen der Korrespondenten und deren Berichterstattung nicht wesentlich, das heisst, sie blieben von der ›politischen Wetterlage‹ abhängig.¹³⁴ Zu den interessantesten Beiträgen der akkreditierten Journalisten zählen ihre Abschlussfilme, die eine kritische Auseinandersetzung mit dem System und der eigenen Tätigkeit sowie eine Liebeserklärung an die Menschen darstellen (vgl. Kap. 6.4.3).

Auch wenn die westdeutschen Korrespondenten die DDR nicht zum Einsturz bringen wollten, wie Loewe rückblickend versichert¹³⁵, so haben sie als »wichtige Multiplikatoren«¹³⁶ zum ›Wandel durch Annäherung‹ beigetragen und waren ein nicht unerhebliches Element im Erosionsprozess des ›real-existierenden Sozialismus‹. Die ersten längeren Dokumentationen westdeutscher Korrespondenten bilden den Abschluss der ausführlichen Filmanalysen, da mit diesen die Entwicklung vom ›Feind- zum Fremdbild‹ in dem Sinn abgeschlossen ist, dass sich die Spannweite medialer Rhetorik zur Vermittlung der jeweiligen ›Deutschlandbilder‹ auf beiden Seiten ausdifferenziert hat. Themen, Motivarsenal, dokumentarfilmische Darstellungsstrategien und deren diskursive Einbindung waren weitgehend entwickelt und wurden im Folgenden variiert bzw. den tagespolitischen Gegebenheiten entsprechend aktualisiert.

Um den Kreis zu schließen, gibt das folgende Kapitel noch einen groben Überblick über die Entwicklung bis 1989, ohne dass vertieft auf inhaltliche und formale Aspekte eingegangen werden kann. Die dabei auftretenden Schwierigkeiten einer Gegenüberstellung: Unüberschaubare Produktionsmenge im Westen versus einiger weniger Beispiele im Osten charakterisieren gleichzeitig die medialen Kräfteverhältnisse und die (qualitative und quantitative) Machtlosigkeit der SED, im Medium des Dokumentarfilms überzeugende Interpretationsangebote der Wirklichkeit zu vermitteln.

133 Herlt 1995, S.125.

134 Vgl. Klein 1985; Merseburger 1988.

135 3. Hearing 1994, S.32. Ebd. zur kontrovers geführten Diskussion, inwieweit die Korrespondenten die DDR verharmlosend dargestellt haben.

136 Winters/Nöldechen 2000, S.38.

6. Business as usual (1975 – 1989)

»Man tut gut daran, aus der Häufigkeit öffentlicher Appelle an den Willen zur Einheit und den Fortbestand der Nation nicht auf den Fortbestand entsprechender Gefühle zu schließen. Realistischer erscheint die Annahme, dass sich die meisten Deutschen westlich der Elbe längst mit der Teilung abgefunden haben. In ihrem Trennungsschmerz gleichen sie einem Liebhaber, der nicht so sehr der Geliebten, sondern dem starken Gefühl nachtrauert, das er einmal hatte. In Deutschland, scheint es, heilt die Zeit die Wunden nicht, sie tötet das Schmerzempfinden.«¹

Das Verhältnis zwischen den beiden deutschen Staaten war nie ein gewöhnliches, aber daran hatte man sich gewöhnt. In der Phase der ›friedlichen Koexistenz‹ stand eine Wiedervereinigung in absehbarer Zeit nicht mehr auf der Tagesordnung. Das letzte Konzept des ›Forschungsbeirates für Fragen der Wiedervereinigung‹ war in der Bundesrepublik 1969 erschienen und Honecker verkündete Anfang 1989, dass die Mauer in 100 Jahren noch stehen werde. In der Zwischenzeit hatte sich das deutsch-deutsche Verhältnis in einem ›Beziehungs-Auf und Ab‹ mit Krisen und Schritten aufeinander zu eingeschpielt.

Die Unterzeichnung der KSZE-Schlussakte von Helsinki 1975 war für die DDR ein Erfolg auf internationalem Parkett, setzte sie aber gleichzeitig durch die Forderung nach Einhaltung der Menschenrechte unter Druck, worauf die SED mit erneuter Abgrenzung nach außen und verschärfter Repression nach innen reagierte. Die vom Terrorismus erschütterte Bundesrepublik versuchte, der Lage mit polizeistaatlichen Mitteln Herr zu werden und grenzte linke Kritik mit der Gleichstellung von Terrorismus und Kommunismus vom demokratischen Diskurs aus. Ironischerweise bedeutete der NATO-Doppelbeschluss zur Nachrüstung (12.12.1979), der eine neue Phase des Wettrüstens einläutete, für die deutsch-deutschen Beziehungen keine neue Eiszeit, sondern brachte Bundesrepublik und DDR als unmittelbar Betroffene näher. Mit der Stationierung von Pershing II und Cruise Missiles in Europa aktualisierte die SED ihre Friedensrhetorik und umwarb die westdeutsche Friedensbewegung. Gleichzeitig wurde in den DDR-Schulen das 1978 eingeführte Fach ›Wehrkunde‹ unterrichtet, was westdeutschen DDR-Kritikern beunruhigendes (Film-)Material an die Hand gab. Die machtpolitische Wende 1982 in der Bundesrepublik, die auch eine moralische sein sollte, änderte nichts an den deutsch-deutschen Beziehungen. Die CDU-geführte Bundesregierung knüpfte in allen entscheidenden Punkten an die Verständigungs-Politik der sozialliberalen Koalition an. Helmut Kohl verschärfte zwar die Rhetorik gegen Mauer und Unfreiheit, die Kritik beschränkte sich aber auf

1 Schneider 1995, S.29.

die deklaratorische Ebene der Deutschlandpolitik. Erfahrene ›Entspannungspolitiker‹ wie Franz Josef Strauß fädelten zinslose Milliarden-Kredite (1983, 1984) für die DDR ein und am 7. September 1987 empfing Helmut Kohl den Kollegen Erich Honecker als erstes Staatsoberhaupt der DDR in Bonn auf rotem Teppich mit militärischem Zeremoniell und den Weihen deutscher Zweistaatlichkeit.

Trotz erweiterter Reisemöglichkeiten und Kulturaustausch im Rahmen des 1986 abgeschlossenen Kulturabkommens kannten sich die meisten Deutschen in Ost und West nur noch medial vermittelt. Das Bild vom anderen deutschen Staat war in der Bundesrepublik geprägt von Desinteresse und Halbwissen, in der DDR war es von Hoffnungen und den Versprechen der Warenwelt überformt. Die Systemauseinandersetzung hatten ARD und ZDF längst für sich entschieden, die Nation traf sich zur allabendlichen Wiedervereinigung vor dem Programm des West-Fernsehens.² Dessen Dominanz wurde in den Achtzigerjahren auch in der Produktion dokumentarischer Filme über den jeweils anderen deutschen Staat quantitativ und qualitativ deutlich. Neben den westdeutschen Korrespondenten in der DDR beackerten sämtliche Redaktionen der öffentlich-rechtlichen Sender – von Politik und Zeitgeschichte über Sport, Frau, Jugend, Musik bis hin zu Kirche – das Thema, wohingegen es in der DDR nur wenige waren, die wenig produzierten. Im Produktions- und Rezeptionsdispositiv hatte sich der ›asymmetrische Blick‹ durchgesetzt. Im Folgenden können dafür nur repräsentative Tendenzen dargestellt werden.

Der erste Abschnitt widmet sich Alltagsdarstellungen in Reihenformaten, die in der zweiten Hälfte der Siebzigerjahre als Institutionalisierung bewährter Darstellungs- und Wahrnehmungsmodi entwickelt wurden (6.1). Unter dem Stichwort der ›Verschärfung‹ werden im zweiten Abschnitt Sendungen behandelt, die Ende der Siebzigerjahre nicht die versöhnlichen Töne ›friedlicher Koexistenz‹ anschlugen, erweitert um Produktionen, die unter der Regierung Kohl vom BMG in Auftrag gegeben wurden (6.2). Auf Grund der Diskrepanz in der Produktion werden die Achtzigerjahre im Abschluss in zwei Blöcken getrennt behandelt. In der DDR herrschten Stagnation beim Fernsehen und einige zögerliche neue Ansätze bei der DEFA. (6.3) Für die Bundesrepublik wurden Filme ausgewählt, die unter dem Begriff ›Austausch‹ den konkreten Kontakt thematisierten und auf Grund der spezifischen Situation auch das Medium und die eigene Rolle reflektierten (6.4).

2 Empirische Studien konnten in der DDR nicht unternommen werden, so behelf man sich im Westen mit der Befragung von Übersiedlern, was eine Repräsentanz allerdings nur für Ausreisewillige ergab. Die Ergebnisse bestätigten einen hohen Konsum des West-Fernsehens durch die DDR-Bevölkerung (82% machten die Angabe ›fast jeden Tag‹) und eine hohe Akzeptanz von dessen Informationsangebot als glaubwürdig, das dem Unterhaltungsangebot vorgezogen wurde. Hesse 1988. Die Frage nach dem Konsum von Westfernsehen blieb für die Meinungsforscher der DDR Tabu. Die Nutzung des DDR-Fernsehprogramms schwankte zwischen 32% und 40%. Braumann 1994, S.531. Vgl. Bier 1993.

6.1 Alltag und Landschaften im anderen deutschen Staat im Reihenformat

In der zweiten Hälfte der Siebzigerjahre wurden dokumentarfilmische Formen der Berichterstattung über den anderen deutschen Staat im Sendeformat der Reihe institutionalisiert. Mit Wegfall der Reihe *Ost und West* Anfang des Jahrzehnts hatte eine kontinuierliche Auseinandersetzung mit dokumentarischen Bildern über Nachrichtenbeiträge hinaus in der Bundesrepublik nur in Magazinformat stattgefunden (SFB: *Kontraste*; ZDF: *ZDF-Magazin*, *Kennzeichen D*). In der DDR handelte es sich bei dem Format mit dieser thematischen Ausrichtung um ein Novum.

Charakteristisch für die in den Siebzigerjahren entwickelten Reihen über den anderen deutschen Staat ist die Koppelung des Reihenkonzeptes mit der ›Alltagsdarstellung‹. Neben dem gewachsenen Interesse an einer ›Geschichte von unten‹ lassen sich auch strukturelle Faktoren ausmachen: So korrespondiert der zentrale Ansatzpunkt ›Alltag‹ als offenes Konzept mit dem sich in der Zukunft periodisch wiederholenden Reihen-Format. Die thematisch und ästhetisch einer Linie folgenden Beiträge zeichneten sich dadurch aus, Unbekanntes im anderen deutschen Staat nach bekanntem Muster zu variieren. Ähnliches gilt für Landschafts- und Städteporträts, die häufig mit Alltagsdarstellungen verknüpft, nicht nur als Reihenformat ein westdeutsches Phänomen bleiben sollten.³

Die Alltagsdarstellung am individuellen Einzelfall, wie sie Joachim Jauer ansatzweise bereits in *Potsdam heute* (1968) und Erika Runge ausführlich in *Ich bin ein Bürger der DDR* (1973) auf westdeutscher Seite unternommen hatten, und Sabine Katins mit ihrem *West-östlichen Alltag* (ab 1967) und ihren Reportagen in der DDR entwickelt hatte, wurde zur dominierenden Perspektive dokumentarischer Darstellung des Lebens im anderen Teil Deutschlands. In der Gegenüberstellung wird deutlich, wie mit gleichem Zugriff und ähnlichen Repräsentationsstrategien konträre Diskurse bedient wurden.

6.1.1 *Alltag im Westen* der Gruppe Katins nach ABC-Muster

Die Einführung der Sendereihe *Alltag im Westen* war eine Antwort »auf die verschärfte Hetze des Gegners gegen die DDR«, für die die Redaktion um Sabine Katins personell ausgebaut und ihr Aufgabenbereich erweitert wurde.⁴ Im Januar 1977 ging die erste Folge der Reihe auf Sendung, deren Beiträge etwa 25 Minuten lang waren

3 Zu Spezifika von Dokumentarfilm-Reihen vgl. Heller 1994 b.

4 Das Team wurde um Journalisten verstärkt: Zur Gruppe gehörten nunmehr die Schnittmeisterinnen Gisela Klüver, Heidi Lahl, Gisela Schulz und Brigitte Funk, die Journalisten Barbara Beisert, Hans-Jürgen Ostendorff und Walter Heinz sowie der Produktionsleiter Reinhard Güttler. »Werkstattgespräch«, in: Junge Welt, 19.4.1978. Vgl. Vgl. Steinmetz/Prase 2002, S.225ff.

und 14-tägig freitags um 19 Uhr im ersten Programm liefen. Der Titel *Alltag im Westen* war kein Synonym für Westdeutschland, wenn die meisten Sendungen sich auch mit der Bundesrepublik beschäftigten.⁵ Konzeptionell und ästhetisch basierten die Beiträge auf dem Rezept, nach dem die Gruppe Katins seit 1972, bestätigt durch die positive Resonanz von Presse und Publikum, ihre Reportagen produzierte: Ein überschaubares Sujet wurde in einer abgeschlossenen Handlung exemplarisch am Beispiel eines Individuums, einer Gruppe oder einer Region dargestellt. Der Autorenkommentar war zurückhaltend, prägnant und knapp zu Gunsten von Original-Ton und -Zeugnissen der Betroffenen. Die Argumentation wurde weitgehend aus dem filmischen Material entwickelt und über die Montage transportiert. Der Blick ist auf die Gegenwart gerichtet, wenn auch die Vergangenheit als delegitimierende Ressource genutzt wird. Die mediale Rhetorik der Reihe *Alltag im Westen* zielt darauf, den Einzelfall als repräsentativ für das Ganze darzustellen. Im Zentrum stehen ›Durchschnittsbürger‹, wie schon in *Was denkt der Bundesbürger über die DDR?* (1973) der so genannte ›Mann auf der Straße‹. Für die Konstruktion der Bundesrepublik spielt dabei die Alltagsdarstellung als Reihenkonzept eine konstitutive Rolle: Das Alltägliche als Gewöhnliches, als Norm gesellschaftlichen Zusammenlebens setzt die Verallgemeinbarkeit quasi voraus. Die dem Reihenkonzept zu Grunde liegende Multiplikation der Demonstrationen unterstützt die Generalisierung der Einzelfälle, die unter dem gemeinsamen Reihentitel zu einer übergreifenden Sicht vernetzt werden.

Indem die Reihe sich ausschließlich den Schattenseiten der kapitalistischen Welt zuwandte, bediente die Themenpalette exemplarisch die ABC-Berichterstattung über Arbeitslosigkeit, Berufsverbote und Chaos. Im Mittelpunkt standen vor allem Streiks und gewerkschaftliche Kämpfe; Wirtschafts- und Strukturkrise; Arbeitslosigkeit (wiederholt auch von Jugendlichen und Frauen); Mietwucher, Bodenspekulation und Obdachlosigkeit; Kriminalität, Drogen und Unsicherheit; ›Bauernsterben‹; soziale Diskriminierung von Frauen; prekäre Situation der Rentner; Ausländerfeindlichkeit, Neonazismus und die verdrängte nationalsozialistische Vergangenheit; DKP, Radikalenerlass und Berufsverbote – kurz alles, was sozialpolitisches Konfliktpotenzial enthielt und der Konstruktion einer sozial ungerechten und militaristisch-reaktionär-faschistoiden Bundesrepublik diente.⁶ Besonders zum Thema Nazismus und Neo-Faschismus demonstriert der Alltagsansatz die Bundesrepublik als Brutstätte der ›Banalität des Bösen‹.⁷ Neben ironischen Filmtiteln wie dem der ersten Folge *Wo jeder seine Chance hat* (28.1.77) über Jugendarbeitslosigkeit in der Bundesrepublik oder *Hamburg ist ein schönes Städtchen* (8.4.77) zum Mietwucher

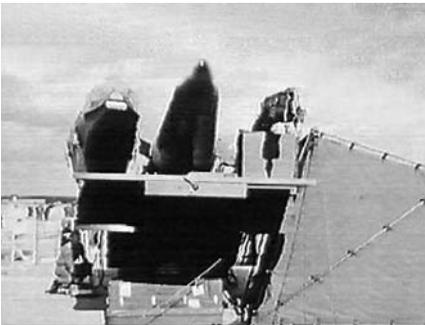
5 1977 behandelten 17 von 22 Sendungen Westdeutschland, 1978 waren es 16 von 24. Herden 1993, S. 40.

6 Ebd., S.40f. Vgl. Steinmetz/Prase 2002, S.238ff.

7 Dazu vor allem die Beiträge *Alte und neue Kameraden* (22.7.77), *Henker* (18.12.79), *Der Funker von Papa Eicke* (2.9.80), *Der Mord von Nürnberg* (26.10.82), *Ehre, wem Ehre gebührt* (1.2.83).

in der Hansestadt, verweisen die meisten Titel direkt auf den behandelten Konfliktstoff, wie z. B. *Davon kann ein Mensch nicht leben* (22.4.77), *Uschi Karmann*, 23, *Arbeitslos* (26.8.77), *Mord in Darmstadt* (23.12.77), *Jedem das Seine (Rauschgift)* (19.2.78), *Die Ausgestoßenen* (8.4.78), *Aussperrung der Drucker* (14.4.78), *Bürger gegen Banken* (21.5.78), etc.

Themenspektrum und Methode präsentiert kondensiert das animierte Reihenlogo, das in extrem kurzer Schnittfolge (37 Einstellungen in 36 Sekunden) aus dem Fundus charakteristischer Stereotype und Symbol-Bilder schöpft: Auf Aufnahmen aus europäischen Großstädten folgen Neonlichter, Flipperautomaten, Werbeplakate, junge Leute im Cabriolet, ein Golfer, der Chef der Wehrsportgruppe Hoffmann, Soldaten, Panzer, Raketen, ein sich die Ohren zuhaltendes Kind, ein Priester, Demonstranten mit dem Plakat »Nazis raus«, Wasserwerfer, prügelnde Polizisten, rennende Demonstranten, eine Frau mit einer Banderole »Berufsverbot« vor dem Mund und Arbeiter mit roten Fahnen.⁸ Die Dramaturgie des Vorspanns reflektiert das Konzept der Reihe: der glänzenden Illusionswelt des Kapitalismus die soziale Wirklichkeit, den »Alltag im Westen« entgegen- und vorzuhalten.



Während *Die Welt* nach der ersten Folge *Wo jeder seine Chance hat* (28.1.77) das Fazit zog: »Der »DDR«-Bürger wird sich über den »Alltag im Westen« auch weiterhin aus dem »Westfernsehen« informieren müssen«, attestierte *Der Spiegel* den Reportagen der Gruppe Katins eine »mitunter beachtliche [...] Qualität«, wobei sie sich durch die Konzentration auf Rechtsradikalismus, Berufsverbote und Arbeitslosigkeit selbst ihrer Wirkung beschneiden würde.⁹ Helmut Lange, stellvertretender Vorsit-

8 Es handelt sich um den Vorspann der Folge *Michelin-Arbeiter in Nöten* (23.2.79). Detailbeschreibung in: Steinmetz/Prase 2002, S.242f. Die Reihe hatte verschiedene animierte Logos: Ein weiteres zeigt kurz im Schriftbild den Reihentitel auf gelbem Hintergrund wie in *Jahreswechsel an der Ruhr* (26.1.79).

9 Gerhard Besser: »Wie das »DDR«-Fernsehen unseren Alltag zeigt«, in: *Die Welt*, 11.2.1977. SPIEGEL-Report 1979, S.62.

zender des Staatlichen Komitees für Fernsehen, feierte *Alltag im Westen* als erfolgreichen Beitrag »das ganze menschenfeindliche System des Imperialismus bloßzustellen«. In knapp einem Jahr habe sich die Reihe ein Stammpublikum von etwa 1,3 Millionen Zuschauern erschlossen, »zu denen sehr viele junge DDR-Bürger gehören, die die Unmenschlichkeit des imperialistischen Systems nicht aus eigenem Erleben kennen, weil sie in der sozialen Geborgenheit unserer neuen Gesellschaft aufgewachsen sind.«¹⁰ Den Bundesbürgern, die nicht in Berlin oder an der Grenze wohnten, waren einzelne Sendungen der Reihe über den DKP-nahen Unidoc-Filmverleih zugänglich.¹¹

Im Vergleich zu frühen Katins-Filmen wie *Todesursache Rauschgift* (1973) ist der Kommentar in den Beiträgen von *Alltag im Westen* noch weiter reduziert und zumeist auf ein Minimum an Informationen beschränkt. Die entscheidenden Aussagen machen die Gefilmten: »Wir ließen die Menschen das sagen, was sie uns sagen wollten«, beschreibt der englische Kameramann John Green das Konzept.¹² Im Bericht über einen Streik im Michelin-Werk und den Prozess gegen den Betriebsrat, *Michelin-Arbeiter in Nöten* (23.2.79), präsentiert der Voice-over-Kommentar nüchtern die Fakten und Datenmaterial – wozu die Zahl der Prozesse vor den Arbeitsgerichten (jährlich rund 400.000) ebenso zählt wie die der Arbeitsunfälle (1 Million, alle drei Minuten einer mit tödlichem Ausgang). Die Zahlen bleiben ebenso unkommentiert im Raum stehen wie die Interviews mit den Arbeitern. Fragen an diese zielen auf konkrete Sachverhalte wie zum Beispiel die Arbeitsbedingungen und weniger auf allgemeine ideologische Schlagwörter. Dem nüchternen Reportage-Stil stehen die empörten Äußerungen der in ihrer Existenz bedrohten Arbeiter entgegen. Diese Diskrepanz verstärkt die emotionalisierende Ansprache des Zuschauers, der sich mit der Kamera aufseiten der ›Opfer‹ befindet, die als David gegen Goliath für eine ›gerechte Sache‹ kämpfen.

Die Filme folgen zumeist einem linearen Aufbau. Im Fall der Streikdokumentationen zeichnen sie chronologisch die Ereignisse nach, wodurch nach dem Muster der Krisenstruktur ein Spannungsbogen aufgebaut wird. Eine in der Retrospektive kurios anmutende Besonderheit zeichnet die Zwischenfragen im Interview aus: Diese wurden nachsynchronisiert, angeblich um das Inkognito der Fragesteller vor einer Enttarnung mittels Stimmanalyse durch westliche Geheimdienste zu schützen.¹³ Der Kalte Krieg war nicht ganz erkaltet, wofür der *Alltag im Westen* das Beispiel ist, das bei ostdeutschen Fernsehzuschauern auf die größte Resonanz stieß.¹⁴

10 Helmut Lange: »Pressefreiheit kontra Manipulation«, in: Neue Deutsche Presse, 9.3.1978.

11 Vgl. UNIDOC-Verleihkataloge.

12 Green 1991, S.92.

13 Gross 1997, S.96.

14 Green 1991, S.241.

Alltag im Westen ohne Sabine Katins

Nach dem Tod von Werner Lamberz 1978, der als ZK-Sekretär für Agitation und Propaganda die Gruppe Katins protegiert hatte, fiel Sabine Katins in Unnade.¹⁵ Geheimniskrämerei, das Verfügen über Devisen, häufiges Hinwegsetzen über die üblichen Zensurwege und nicht zuletzt der Erfolg hatten in Adlershof Feinde auf den Plan gerufen. 1979 wurde die Redaktion aufgelöst und fortan blieb Sabine Katins vom Bildschirm verschwunden.¹⁶ Die Beziehungen zur schwedischen ›Nordreporter AB‹ und damit zu den ausländischen Journalisten wurden eingestellt, man hatte sie »fallen lassen wie eine heiße Kartoffel.«¹⁷ Die Aufgabe der Materialbeschaffung aus dem Westen übernahmen nun die akkreditierten Korrespondenten unter Leitung des Kommentators Günter Herlt¹⁸. Die Redaktion der weitergeführten Reihe nannte sich von da an wie diese ›Alltag im Westen‹. Unter der Ägide von Lamberz' Nachfolger, Joachim Herrmann – von Herlt als »Bauchrednerpuppe Honeckers« qualifiziert¹⁹ –, entfielen differenzierte Betrachtungsweisen in den DDR-Medien. Herlt selbst war ein »ausgemachter Apparatschik«, seine »Vorstellung von Fernsehen waren illustrierte politische Kommentare.«²⁰ In den von Herlt verantworteten Sendungen des *Alltags im Westen* hielten nun ein didaktischer Impetus und kathederrhaftes Verkünden politischer Wahrheiten Einzug. Der Zuschauer wurde nicht mehr als selbstständig denkendes Subjekt ernst genommen. Von der persuasiven Kraft früherer Produktionen ist in den Filmen der Achtzigerjahre kaum noch etwas zu spüren.

Inwieweit der Qualitätsverlust sich auch auf technischer Ebene eingeschrieben hat, sei dahin gestellt. Diesbezügliche Mängel in der Folge *Verloren, vergessen, vorbei? Ein Nachtrag zum 1. September* (Günter Herlt/Brigitte Funk/Antje Geyer, 6.9.79, 35 Min.) mögen sich durch Umstellungsprobleme von Film auf Video erklären. Dass aber so ein Beitrag überhaupt ausgestrahlt wurde, verweist auf gravierende

15 Zur Person und Rolle Lamberz', der den Dokumentaristen zur Steigerung der Glaubwürdigkeit der eigenen Propaganda größere Freiräume zugestand, vgl. Heimann 2001, S.109f.

16 Später wurde Sabine Katins zwar erneut eingestellt, musste nun aber Filme über FDJ-Baubrigaden und Ähnliches drehen, als »Strafe« und um ihre Linientreue erneut zu beweisen. Green 1991, S.241. Vgl. Leserbrief mit Antwort, in: FF Dabei, Nr.22, Mai 1980.

17 Green 1991, S.237f. Später arbeiteten die ehemaligen ›Nordreporter‹ unter dem Briefkasten einer neugegründeten Firma in Kopenhagen wieder für das DDR-Fernsehen. Vgl. Steinmetz/Prase 2002, S.179ff.

18 Günter Herlt (1933) lernte Zimmermann und Maurer, bevor er in Weimar 1950-54 Architektur studierte. Nach Tätigkeit in lokalen Rundfunkstationen wurde er 1964 persönlicher Referent von Albert Norden. 1966-90 war er beim Fernsehen mit leitenden journalistischen Tätigkeiten betraut: 1971-73 stellvertretender Chefredakteur der AK, 1973-77 Chefredakteur für außenpolitische Publizistik, 1977-79 BRD-Korrespondent, 1979-90 Chefredakteur für Auslandsreportagen. 1991 ging Herlt in Vorruhestand.

19 Herlt 1995, S.72. Im gleichen Sinn: Schnitzler 1990, S.137f.

20 Green 1991, S.238. Vgl. Herlts wöchentliche Artikel zum Thema »Spielarten imperialistischer Propaganda« in: Tribüne, ab 11.1.1985; Steinmetz/Prase 2002, S.200f.

Defizite auf allen Ebenen: Bei der Passanten-Befragung anlässlich des Beginns des Zweiten Weltkrieges scheint das Drehteam zum ersten Mal eine Videokamera in der Hand zu halten. Das Bild ist konstant instabil, der Autofokus kommt bei den hektischen Kamerabewegungen kaum mit Scharfstellen nach und im Amateurgestus wird wild gezoomt. Zudem ist der Ton teilweise durch Wind erheblich verunstaltet, so dass der Beitrag keinen Fernsehstandards entspricht, dafür aber dem Klischee vom ›armen Osten‹. *Verloren, vergessen, vorbei?* besteht aus Interviews mit Bundesbürgern, die generalisiertes Unwissen über den Krieg an den Tag legen, illustriert mit Bildern von Stadtansichten, Denkmälern und Soldatengräbern. Ein moralisierender Voice-over-Kommentar resümiert das Gezeigte und vermittelt die Friedensbotschaft mit einem Holzhammer-Pathos, der DEFA-Dokumentarfilmen der Fünfzigerjahre zur Ehre gereicht hätte wie beispielsweise: »Vieles, zu Vieles klingt, als wäre bei der Entrümmerung der Städte die Entrümmerung der Köpfe vergessen worden, weil nämlich jene dort das Sagen haben, die auch noch aus den verlorenen Schlachten märchenhafte Gewinne zogen und die sich heute noch ihrer Taten rühmen.«²¹

Während die Kameramänner der Katins-Filme die Aktionen vor Ort chronologisch begleiteten und auf Grund ihrer Herkunft als Teil der Gesellschaft den Blick von innen vermittelten, verschob sich in der Ära Herlt die Perspektive zur ideologisierten Reisereportage mit einem von außen herangetragenem, fremdem Blick, der im Voraus weiß, was er findet und dementsprechend wenig entdeckt. Konsequenterweise wurde die westdeutsche ›Wirklichkeit‹ für das ostdeutsche Fernsehpublikum ›zurechtgerückt‹: Das konnte darin gipfeln, wie Herlt selbst berichtet, dass wenn mal ein Arbeitsloser im Wohnzimmer seinen Frust herausließ, »der Kameramann erst die klotzigen Möbel wegrücken« musste. »Sonst wirkte der Mann auf den Ost-Zuschauer wie ein Neureicher, solange man nichts von seinen vielen Schulden erfuhr.«²²

6.1.2 Deutsch-deutsche Gegenüberstellung in der WDR-Reihe *Deutscher Alltag*

Zeitgleich zu Katins *Alltag im Westen* entwickelte der WDR-Redakteur Werner Filmer in der Programmgruppe Inland 1977 die Konzeption der Sendereihe *Deutscher Alltag*: »Ein journalistischer Versuch, mit der Dokumentation des Alltäglichen, des Normalen, des Gewöhnlichen diesseits und jenseits der Grenze die deutsch-deutsche Berichterstattung zu intensivieren. Die kleinen und großen Wünsche, die Vorstellungen vom eigenen Leben, die Einschätzung der Gesellschaft waren die Themen, die der ›Deutsche Alltag‹ sichtbar machen wollte.«²³ Das Prinzip bestand in der Gegen-

21 Vgl. Unidoc-Verleihkatalog, Ergänzungsband 1983, S.52f.

22 Herlt 1995, S.126.

23 WDR-Pressestelle: Unkaschierte Bilder aus beiden deutschen Staaten. Die WDR-Reihe »Deutscher Alltag« wird 10 Jahre alt, 3.12.1987.

überstellung von Menschen in beiden deutschen Staaten, die sich in ähnlichen Lebenssituationen oder sozialen Positionen befanden. Das Konzept der Gegenüberstellung entsprach Katins *Westöstlichem Alltag* (1967-69), allerdings hatte die Reihe einen längeren Atem: Bis 1987 lief pro Monat ein Beitrag des *Deutschen Alltags* von 40 bis 45 Minuten Länge, wobei die Filmberichte aus den beiden deutschen Staaten jeweils ca. 20 Minuten dauerten. Die Reihe wurde nur im Regionalprogramm des WDR ausgestrahlt, sodass sie weder auf ostdeutsche Fernsehschirme gelangte, noch die Mehrheit der westdeutschen Zuschauer erreichte und auch von der Presse kaum wahrgenommen wurde. Aber durch die Aufnahme von Beiträgen in den Katalog der FWU und im Verleih der Landes- und Stadtbildstellen waren diese – und sind es zum Teil noch – bundesweit zugänglich.

Die DDR-Behörden standen dem *Deutschen Alltag* misstrauisch gegenüber und die im Geist der Verständigung arbeitende Redaktion musste ihre Themen bis zum Ende des SED-Regimes vom Außenministerium der DDR genehmigen lassen. Der Feststellung des Initiators der Reihe, dass kaum eine Bevölkerungsgruppe ausgelassen wurde, ist schwer zu widersprechen.²⁴ Neben Industriearbeitern, Lehrerinnen, Kriegerwitwen, Rentnern, Sportlern, Jugendlichen, Bürgermeistern, ledigen Müttern, Landärzten wurden selbst Ein-Mann-Bierbrau-Betriebe, Pferdefuhrwerke, werdende Familien sowie Berliner Mietshäuser in Ost und West gegenüber gestellt. Die Beiträge aus der Bundesrepublik und der DDR wurden von verschiedenen Autoren gestaltet und standen untereinander in keinem direkten Bezug. Diesen stellte Elke Hockerts-Werner, die zusammen mit Werner Filmer die Reihe redaktionell betreute, zu Beginn der Sendung sowie zwischen den Beiträgen mittels An- und Zwischenmoderation her. Die Repräsentation beider Teile erfolgte nach dem Muster der Fernsehreportage mit den typischen Elementen: Interview vor Ort, Alltagsbeobachtung und erklärender Kommentar des Autors.

In der Anmoderation der ersten Sendung *Seiffen – Wildenhein* (3.1.78) betont Elke Hockerts-Werner den verbindenden Aspekt der Alltagsdarstellung. Es gehe darum, »ähnliche, vielleicht sogar vergleichbare Situationen darzustellen, Gemeinsamkeiten aufzuspüren«. In der Präsentation der beiden durch ihre Spielzeugproduktion bekannten Dörfer fällt der Verzicht auf ideologische Sprachregelungen auf: Was im offiziellen Jargon in der DDR mit ›Staatsgrenze‹ und in der Bundesrepublik mit ›Zonengrenze‹ bezeichnet worden wäre, nennt die Redakteurin »Landesgrenze«. Auch die im Hintergrund eingeblendete Landkarte, die in der Studio-Moderation das Reihenlogo ablöst, reflektiert das gewandelte Deutschland-Bild: Die Karte beschränkt sich auf die Umriss von DDR und Bundesrepublik und lässt keinen Platz für das Deutschland in den Grenzen von 1937, das den Vorspann von *Diesseits und jenseits der Zonengrenze* bis 1965 charakterisierte. Zumindest kartografisch hat sich die

24 Filmer 1993, S.41.



DDR-Sichtweise in der WDR-Reihe durchgesetzt. Zudem sind beide deutsche Staaten gleichberechtigt in Grün, der Farbe der Hoffnung, eingefärbt.

In der Startphase lieferte noch der ARD-Korrespondent Fritz Pleitgen zahlreiche Beiträge für den *Deutschen Alltag*. Die Berichte der DDR-Korrespondenten, die den ostdeutschen Alltag hautnah miterlebten, waren zumeist kritischer als diejenigen der Autorinnen und Autoren, die nur für eine Sendung in die DDR reisten. Bis zur Umbenennung der Reihe 1987 hatten sich über 40 in diese eingebracht.²⁵ Daneben wurden wiederholt auch DEFA-Regisseure mit der Produktion einzelner Beiträge beauftragt, wie z. B. Volker Koepp zu seinem Paradedrama Wittstock für *Mädchen in Wittstock*. *Mädchen in Ubach-Palenberg* (BRD: Paul Karalus, 6.10.78), Harry Hornig für *Mehr als ein Löschtrupp*. *Porträts von zwei freiwilligen Feuerwehren* (BRD: Johannes Kaul, 9.10.80) sowie Gitta Nickel und Wolfgang Schwarze für *Ich will singend sagen, wie ich die Welt sehe*. *Porträts zweier Sängerinnen zeitgenössischer Musik* (BRD: Ulrik Rode, 23.9.86). Die Beiträge aus ostdeutscher Perspektive für den *Deutschen Alltag* wurden von Elke Hockerts-Werner in ihrer Anmoderation als solche angekündigt, wie vor der Ausstrahlung von *Mehr als ein Löschtrupp*. Die einzige politische Bemerkung in der folgenden konfliktfrei-harmonischen Darstellung ist die unvermittelte Erklärung von DDR-Feuerwehrlern am Filmanfang, dass bei Feuer gelöscht wird, unabhängig davon, ob es sich um volkseigenen oder privaten Besitz handele. In der Zwischenmoderation greift Elke Hockerts-Werner den Ursprung des Beitrags auf und erklärt, dass man viel zwischen den Zeilen lesen, erahnen und ein Ohr für Zwischentöne haben müsse. Der anschließende Bericht von Johannes Kaul über Westdeutschland enthält die gewohnt selbstkritischen Töne, mit Kritik an traditionellem Denken, Uniformfetischismus und Vereinsmeierei der Freiwilligen Feuerwehr.

Der Ansatz der Alltagsdarstellung umgeht die großen ideologischen Konflikte. Die vergleichende Betrachtung, die sowohl positive wie auch negative Gemeinsam-

²⁵ Erfahrungsberichte von Autoren der Reihe in: Filmer/Schwan 1985.

keiten registriert, vermeidet dabei bewusst westdeutsche Überheblichkeit. In diesem Kontext spielt die DDR zum Teil die Rolle des sozialpolitischen Korrektivs, mit dem das eigene System am konkreten Gegenbeispiel kritisiert wird. Auch die Konzentration auf individuelle Biografien und ›gewöhnliche Menschen‹ nimmt der DDR-Darstellung Schärfe bzw. bewirkt, dass das Urteil härter über die eigene, bekannte Gesellschaft ausfällt als über die andere, unbekanntere. Deutlich wird dies beispielsweise in der neunten Folge *Zwei Rentnerhepaare* (22.12.78), in der Fritz Pleitgen, Autor des DDR-Beitrags, mit den Porträtierten sympathisiert, während das katholische Rentner-Ehepaar in der Bundesrepublik auf Grund seines konservativ-traditionellen Denkens von Johannes Kaul mit herben Kommentaren bedacht wird. Hier zeigen sich die Widersprüche in der Methode, die einerseits den Menschen ins Zentrum der Betrachtung stellt und dessen Wahrnehmung gerecht werden will, andererseits via nachträglicher Voice-over-Kommentierung Urteile fällt, gegen die sich die Betroffenen nicht wehren können.

Generell kann die Haltung der Reihe auf den Nenner gebracht werden: wohl wollend kritisch gegenüber der DDR und betont selbstkritisch gegenüber der Bundesrepublik. Dabei handelt es sich um die allgemeine Tendenz, im Einzelfall war die Darstellung vom jeweiligen Sujet bzw. den Porträtierten beeinflusst. So kommt zum Beispiel in *Ein Leben als Bücherwurm. Portraits zweier Buchhändlerinnen* (Klaus Simon, 14.10.86) die westdeutsche Seite besser weg, da das Verhältnis der Frankfurter Buchhändlerin zu ihrem Geschäft eine Liebesgeschichte ist, während ihre Leipziger Kollegin als Technokratin Bücher eher verwaltet. Entsprechend der Konstruktion von DDR-Bürgern, die sich in ›ihrem‹ Staat eingerichtet haben, hatten sich die Verantwortlichen des *Deutschen Alltags* im geteilten Deutschland eingerichtet. Mit Umbrüchen oder gar der Wiedervereinigung rechnete keiner der Dokumentaristen des *Deutschen Alltags*. Für den Initiator Werner Filmer hing an der Frage der Wiedervereinigung kein zentrales Interesse: »Ich persönlich empfand die deutsche Teilung als Schuldannahme, betrachtete sie als eine Last, die sich mein Vater, mein Großvater mit Hitler und dem Zweiten Weltkrieg aufgebürdet hatten. Und die ich weiterzutragen habe.«²⁶

Neben der Gegenüberstellung wurden auch einige Filme ausschließlich über die DDR produziert, wie z. B. *Wiedersehen mit Halle. Meine Geburtsstadt nach 30 Jahren* (20.5.82) über die Begegnung des Autors Wolfgang Korruhn mit der Stadt seiner Kindheit oder Tübkes Monumentalbild in *Zu alt, um Unfug zu machen. Das Jahrhundertbild* (Werner Filmer/Dieter Storp, 30.12.82). Mitte der Achtzigerjahre nahmen ausschließlich der DDR gewidmete Sendungen zu, und ab Januar 1988 verzichtete die in *DDR vor Ort* umgetaufte Reihe ganz auf den Vergleich und stellte nunmehr in halbstündigen Beiträgen ausschließlich Ostdeutsches nach bewährtem Muster vor.²⁷

26 Filmer 1993, S.42.

27 *DDR vor Ort* wurde montags um 20.30 Uhr auf West3 von Januar 1988 bis April 1990 ausgestrahlt. Redakteurin der Reihe war Elke Hockerts-Werner.

Ein ähnliches Prinzip wie *DDR vor Ort* trug auch die ZDF-Reihe *Alltag in der DDR* von Arno Schmuckler, die allerdings auf Grund schleppend erteilter Drehgenehmigungen in drei Jahren nur auf drei Beiträge kam.²⁸ Als ein für die Achtzigerjahre charakteristisches Element kommt die Thematisierung der Drehbedingungen hinzu, die der Kommentarsprecher von *Familie Sobottka* (11.3.81, 40 Min.) dahingehend erwähnt, dass die porträtierte Familie vom Pressezentrum der DDR ausgesucht wurde. Dabei handele es sich um keine »Musteraktivisten«, sondern eine ganz »normale« Familie. Dass der Mann Arbeiter und Mitglied der SED ist, wird im Hinblick auf das »Casting« durch die DDR-Behörden nicht weiter hinterfragt. Daneben erwähnt der Kommentar auch, dass es keine leichte Aufgabe für die Sobottkas sei, weil viele zusehen, aber die Frage, wie sie zum Filmprojekt stehen oder gar zu diesem gekommen sind, bleibt, wie in den meisten Alltagsdarstellungen, außen vor. Selbstreflexivität dient allein dem Verwerfen möglicher – und berechtigter – Einwände gegen die Methode der Dokumentaristen und bleibt als selbstlegitimatorische Authentisierungsstrategie an der Oberfläche.

Auch im Beitrag *Der Bürgermeister und seine Stadt. Fritz Ball in Bleicherode* (8.3.83, 44 Min.) wird eingangs erwähnt, dass der Ort vom Presseamt der DDR vorgeschlagen wurde. Die faktisch positive Zensur wird aber nicht weiter problematisiert, im Gegenteil: Da zahlreiche verfallene Häuser das Stadtbild von Bleicherode prägen, schlussfolgert der Kommentar, dass es sich um keine Paradenstadt handele. Dass es sich um einen Paradebürgermeister handelt, wird nicht hinterfragt. Der Ton ist locker und unverkrampft, im Gespräch zeichnen sich die Interviewer durch mit leichter Ironie versetzte Fragen aus, etwa, wenn der Bürgermeister zu seinen Zukunftswünschen »kein Krieg« äußert und die Antwort erhält: »Das war schön amtlich.« Wehtut man sich nicht, grundlegende Unterschiede werden angesprochen, aber nicht diskutiert. Die Interviewpartner äußern sich alle im Sinne des Presseamtes. Nur einmal scheint Kritik am System von ostdeutscher Seite durch, wenn beim Fußballverein, zu dessen Mitgliedern der Bürgermeister zählt, die Frage nach einem Besuch des Patenvereins in Frankreich Erstaunen hervorruft und die Antwort erhält: »Da kommen wir doch nie hin.« Die ostdeutsche *Wahrheit* urteilte »realistisch«, die westdeutsche *Welt* titelte: »Viel Blauäugiges aus Bleicherode« und der Kritiker der *Frankfurter Rundschau* bemängelte die simple und konventionelle Machart des Features, »in dem auch jeder Originalton nach wenigen Sekunden von einem Erzähler übertönt wurde«, wobei Schmuckler zumindest den Vorurteilen gegenüber dem anderen Deutschland keine neue Nahrung gegeben habe.²⁹

28 rbh: »Alltag in der DDR«, [o.A.], 8.3.1983. Artikelsammlung, DRA-Potsdam.

29 Jeweils 10.3.1983. Artikelsammlung, DRA-Potsdam.

Aus der Verantwortung den Porträtierten gegenüber waren den Alltagsdarstellungen und Personenporträts enge Grenzen auferlegt, sodass sie sich auf eine quasi ethnografische Schilderung des Vorgefundenen konzentrieren. Die zum Teil ermüdende Wortdominanz verweist auf das Ausmaß an Fremdem, Unbekanntem, das der Kommentarsprecher dem westdeutschen Zuschauer als Dolmetscher übersetzen und erläutern muss. Der menschliche Kontakt soll die ideologischen Gräben überbrücken, die in der Hinsicht kein Problem darstellen, dass die DDR als zweiter deutscher Staat von den westdeutschen Journalisten vor Ort akzeptiert und von den porträtierten DDR-Bürgern mitgetragen wird. Dabei kommen allerdings weder deren Motivation noch Befindlichkeit bezüglich des Filmprojektes zur Sprache. Eine Interaktion jenseits eindirektionaler Frage-Antwort-Muster im Sinne eines dialogischen Prozesses, wie etwa Jean Rouch ihn in seinen *Cinéma vérité*-Filmen (vor allem *Chronique d'un été / Chronik eines Sommers*, 1960) praktiziert hatte, findet nicht statt. So dominiert ein ›ethnografischer Blick‹ auf die Porträtierten, die der Kamera gegenüber passive Objekte der Beobachtung bleiben. Dafür ist das ideologische Dispositiv ebenso verantwortlich wie die Funktionsweise des konventionellen Fernsehdokumentarismus mit kurzen Produktionszeiten und dem Willen zu allgemein verständlicher Eindeutigkeit. Letztendlich bleibt so hüben und drüben fremd, worum es eigentlich geht: die Menschen. Was Peter Schneider in der Frage fasst: »Wo hört ein Staat auf und fängt ein Ich an?« umreißt das Problem dieser Filme, die genau diese Frage stellen, aber an der Oberfläche hängen bleiben.³⁰ Selbstreflexivität wie im *Alltag in der DDR* gerinnt zur selbstlegitimatorischen Pose, wenn sie ästhetisch-methodisch folgenlos bleibt.

Überspitzt ließe sich formulieren, dass eine Parallele zwischen *Alltag im Westen* und dem *Deutschen Alltag* bzw. den diesem Ansatz verpflichteten Filmen darin bestand, dass vor Ort gefunden wurde, was man suchte – nur, da dies unter gegensätzlichen Vorzeichen geschah, mit der Folge, dass die einen Feind- und die anderen Freundbilder produzierten. Dabei müssen verschiedene Ebenen unterschieden werden, auf denen die jeweiligen Konstruktionen erfolgten: Die westdeutschen Alltagsdarstellungen fanden ›Menschen wie du und ich‹ und betteten diese Freundbilder in den Rahmen des anderen Systems, was sie als akzeptiertes Anderes der Vereinnahmung entzog. Kennzeichnend für die DDR-Filme war eine klare Abgrenzung durch Feindbilder und die Subsumierung der Freundbilder (Unterdrückte und Widerstand-Leistende) unter die eigene Logik.

6.1.3 Westdeutsche Landschafts- und Städteporträts aus der DDR

Wirft man einen Blick auf das Korpus der Filme über die DDR, überrascht die große Zahl an Landschafts- und Städteporträts. Das lag nicht nur in der deutschen Kultur-

30 Schneider 1995, S.87.

filmtradition begründet: Angesichts der Genehmigungs-Schwierigkeiten mit ›politischen‹ Sujets gingen die West-Korrespondenten dazu über, bei ihren längeren dokumentarischen Beiträgen »scheinbar unpolitische Land- und Leute-Features zu drehen. Diese Vorhaben wurden meist, wenn auch nach längerem Vorlauf, genehmigt«. So berichteten Fritz Pleitgen und seine Kollegen »in großen Reportagen über das Erzgebirge, den Thüringer Wald, das Eichsfeld, den Harz und das Mannsfelder Land.«³¹ Das Projekt, »die DDR als interessantes Reiseziel« darzustellen, hatte bereits Lothar Loewe entwickelt.³² Der Auftrag, das Zusammengehörigkeitsgefühl zu fördern, dem sich die West-Korrespondenten verpflichtet fühlten, stand in der Tradition des *Mitteldeutschen Tagebuchs* mit der mehr oder weniger deutlichen Strategie, durch zeitlose Naturschönheit und verbindende Historie die aktuellen Grenzen zu überbrücken, um »dem Zusammengehörigkeitsgefühl hüben wie drüben ein bisschen auf die Sprünge« zu helfen. Fritz Pleitgen zufolge ging das Konzept gesamtdeutsch auf: »Die Resonanz verblüffte uns. Für die Bürger im Westen waren es Berichte aus einem fernen und doch vertrauten Land. Den Menschen in der DDR war es eine Bestätigung ihrer Selbstwertgefühle. Im angehimmelten West-Fernsehen sahen sie in anerkennender Weise ihre Heimatgebiete dargestellt. Die Tagespolitik fand darin kaum Erwähnung.«³³ Die gesamtdeutsche Zielrichtung wurde von der SED kritisch betrachtet und die vordergründig unpolitischen Sujets als Provokation empfunden. So erregte die Verleihung des Jakob-Kaiser-Preises für die WDR-Fernsehdocumentation *Entlang der Saale* (16.8.83, 44 Min.) aus der Reihe *Wanderungen durch die DDR* den Vorwurf »offen nationalistische Stimmungen« anzufachen, da BMB-Minister Heinrich Windelen die Ehrung damit begründet hatte, dass die Sendung »deutsch-deutsche Gemeinsamkeiten« herausstelle.³⁴

In wohl keinem anderen Bereich als dem der Landschafts- und Städteporträts ist die Diskrepanz größer zwischen quantitativer Produktion und publizistischer oder gar wissenschaftlicher Beachtung (Letztere dürfte gen Null tendieren). Mag dies bei vielen Filmen, die das Entstehen von Meissner Porzellan ähnlich quälend wie die Tontopferstellung indigener Völker in ethnografischen Filmen zelebrieren, nachvollziehbar sein, so ist die Spanne in den Filmen groß und erstreckt sich von unpoltischer Schöngesteier bis zu ideologischer Rückkoppelung des Gezeigten. Konfliktpotenzial gab es auch bei diesem Thema, zum Beispiel inwieweit im Städteporträt auch verfallene Bausubstanz gezeigt wird, bzw. inwieweit der Kommentar bei Abwesenheit von Bildern solches thematisiert. Die kritische Komponente zeichnet vor allem die Korrespondenten-Beiträge aus, wohingegen die Filme freier Produktionsfirmen sich zumeist ausschließlich auf Landschaften, Parks und historische Bauten

31 Pleitgen 1993, S.203.

32 Vgl. Loewe 1983, S.303.

33 Pleitgen 1993, S.203.

34 Klaus 10/1984, S.63.

unter ›kulinarischen‹ Gesichtspunkten kaprizierten – die Einreisegenehmigung für kommende Projekte durfte nicht aufs Spiel gesetzt werden. Zu letzterer Kategorie zählt die von Multimedia im Auftrag des Hessischen Rundfunks produzierte Reihe *Kulturlandschaften in der DDR*, die 1977 im HR anlief und den Anfang von im Reihenformat institutionalisierten Landschaftsporträts machte. Unter Regie von Gottfried Sello entstanden so zehn Filme à 45 Minuten über *Die Ostseeküste zwischen Wismar und Wolgast* (9.4.77), *Dresden und Umgebung* (11.4.77), *Halle und Dessau* (30.11.78), *An der Saale* (14.12.78), etc., um nur einige typische Titel/Regionen anzuführen.³⁵ Die sechsteilige Serie *Bilder deutscher Städte*, die Chronos 1983 im Auftrag des SFB unter Redaktion von Gerhard Kruppa produzierte, verstand unter ›deutsch‹ in Umkehrung sonstiger bundesdeutscher Gepflogenheiten ausnahmsweise mal ausschließlich ›ostdeutsch‹.

Das ZDF zeigte in seiner Reihe *Beschreibungen* bis zum Ende der DDR zahlreiche Beiträge aus der und über die DDR. Diese enthielten eine Mischung aus kritischer DDR-Berichterstattung und Landschaftsporträts. Der Beitrag *Mecklenburg in Mecklenburg. Der Ostseebezirk Rostock* (3.8.80, 45 Min.) von Joachim Jauer präsentiert neben Betonwachtürmen an der Grenze auch Bilder aus einem Schweinemast-Betrieb, in dem ein Schild »Seuchengefahr« in Grossaufnahme gefilmt werden konnte, um auf die Probleme industrialisierter Landwirtschaft hinzuweisen.³⁶ Ab 1982 lief die von der Wiesbadener IFAGE im Auftrag des ZDF produzierte Reihe *Reisebilder aus der DDR*, von der bis über die Wende hinaus über 20 jeweils knapp halbstündige Beiträge ausgestrahlt wurden.³⁷

Die Programmgruppe Inland beim WDR (Redaktion: Werner Filmer, Elke Hockerts-Werner) betreute neben dem *Deutschen Alltag* ebenfalls die Reihe *Wanderungen durch die DDR*, von der von 1983 bis 1987 26 Folgen im Dritten Programm des Westdeutschen Rundfunks ausgestrahlt wurden. Der erste Beitrag *Entlang der Saale* erhielt, wie bereits erwähnt, sogar den Jakob-Kaiser-Preis des Bundesministeriums für innerdeutsche Beziehungen. Der Kritiker des *Tagesspiegels* brachte Anspruch und Problem der Reihe auf den Punkt: »Ein aufklärerisches Moment ist der Reihe *Wanderungen durch die DDR* nicht abzusprechen, obwohl Spontanes aus den Gegendern, die durchwandert werden, hier versagt bleibt. Da das Filmteam begleitet wird, gibt es kein Abweichen von der programmierten Route.«³⁸ Daneben strahlte

35 Einzelne Beiträge befanden sich im Verleih des GI (Folge 2, 3, 4) und der Landesbildstellen. Die LB Berlin hat zu den Folgen 6, 7, 9, 10 pädagogische Begleittexte verfasst.

36 Die interessantesten Passagen aus den drei 1980 entstandenen Beiträgen der Autoren (Joachim Jauer zum Bezirk Rostock, Dieter Zimmer zum Bezirk Karl-Marx-Stadt, Werner Doyé zur Saale) liefen unter dem Titel *Zwischen Rostock und Erzgebirge* (19.10.80, 90 Min.) als Sonntags-Matinee.

37 Vgl. die Kataloge der ifage/ ab 1986: Verzeichnis der Produktionen der TEELUX-Gruppe. Verschiedene Beiträge befanden sich im Verleih des GI.

38 »Nichts Spontanes«, in: *Der Tagesspiegel*, 19.7.1984.

der WDR zwischen 1987 und 1989 die sechsteilige Reihe *Schlösser und Gärten in der DDR* aus, deren Redakteur und Autor Rainer Hoffmann (Jakob-Kaiser-Preisträger 1963) war. In dem rein kulinarischen Zugriff tauchen Aktualität und gesellschaftliche Realität nicht auf, Historie wird mit vor sich hin plätschernder Musik zum leicht verdaulichen Histörchen reduziert.

In vielen ›Impressionen‹ oder ›Eindrücken‹ aus der DDR wurden Landschafts- mit Alltagsporträts verquickt, was zum Beispiel das tragende Prinzip von *Zwischen Ostsee und Thüringer Wald* war. Als Schulfernseh-Reihe konzipiert, stellten SR, SFB und WDR 1984 und 1987 jeweils vier Beiträge in Koproduktion her. Unter dem Motto »Land und Leute in unterschiedlichen Landschaften der DDR« bekannt zu machen, wird jeweils eine Region am Beispiel einer im Mittelpunkt stehenden Person präsentiert.³⁹ Nach bewährtem Muster beobachtet die Kamera diese am Arbeitsplatz, zu Hause und in der Freizeit und gibt ihr Gelegenheit, selbst die dargestellten Verhältnisse zu kommentieren.

Zahlreiche der im westdeutschen Fernsehen gesendeten Beiträge stammten aus der DDR-Produktion. So waren beispielsweise für *Merseburger Kontraste* (14.8.84, 44 Min.), der fünfte Beitrag aus der oben erwähnten WDR-Reihe *Wanderungen durch die DDR*, die ostdeutschen Autoren Ruth Geist-Reithmeier, Sabine Mansee und Karlheinz Carpentier verantwortlich. Gerade beim Thema Landschafts- und Städtebilder ließ sich durch das Feiern von Naturschönheit und ethnografisch-registrierende Darstellung von Traditionsberufen ein ideologischer Ton vermeiden, womit die Filme sich für den Devisen-bringenden Verkauf anboten. Gleichzeitig wurde damit der Heimat-Diskurs bedient, der unter der These von der DDR als sozialistischem Vaterland von allen staatlichen Instanzen mitgetragen wurde.⁴⁰ Umgekehrt war es nicht möglich, dass das Fernsehen der DDR einen Film über westdeutsche Landschaften oder Städte um deren selbst willen eingekauft oder produziert hätte.

6.1.4 Westdeutsche Kultur/Landschaften aus ostdeutscher Perspektive

Auf Grund der ideologischen Prämissen wollten und konnten die Programmverantwortlichen in der DDR den Städtebildern und Landschaftsfilmen aus bundesdeutscher Produktion nichts Eigenes entgegen setzen: Zynischer hätte die unterbundene Reisefreiheit nicht vor Augen geführt werden können. Kulturellen Reichtum und/oder landschaftliche Schönheit als solche durfte es in dem Teil der Welt nicht geben, der sich durch Ausbeutung und Unterdrückung auszeichnete. Wurde eine Region präsentiert wie zum Beispiel in *Unterwegs an der Ruhr* (Red.: Regina Drosdatis, 31.1.84, 36 Min.), dann in Zusammenhang mit der Geschichte der Arbeiterbewe-

39 SR information, Nr.5/84, S.5.

40 Vgl. Mohrmann 1993.

gung und damit automatisch verbunden mit aktueller Arbeitslosigkeit und sozialer Misere in der Bundesrepublik. Kamen ›Postkartenbilder‹ zum Einsatz, dann als die Realität maskierender schöner Schein. Diesen Topos inszenierten H&S pointiert in ihrem Kurzfilm *Zum Beispiel Regensburg* (1984, 7 Min.), in dem die Hochglanzfotos des Regensburger Fremdenverkehrsvereins mit der drohenden Stationierung von Pershing II-Raketen konfrontiert werden (vgl. Kap. 6.3.2.).

Charakteristisch für den blinden Fleck in DDR-Dokumentarfilmen deutscher Thematik ist der DEFA-Beitrag zu den Berliner 750-Jahr-Feierlichkeiten *Es begann in Berlin* (1986, 85 Min.), in dem Joachim Hellwig die Stadtgeschichte in dialektischer Weise als autobiografisches Credo reflektiert. West-Berlin wird darin weder in Wort noch Bild erwähnt. Der einzige Hinweis, dass jenseits der ›Hauptstadt der DDR‹ etwas sein könnte, das ebenso Geburtstag feiert, besteht in einem Besuch Brandts bei Honecker in Ost-Berlin.

Kurz vor der Wende strahlte das DDR-Fernsehen eines der ambitioniertesten Projekte, *Reichsstraße 1 – Entdeckungen entlang der ehemaligen Reichsstr. 1* von Günter Herlt, Klaus Fischer und Brigitte Funk aus.⁴¹ Der erste Teil *Von Aachen nach Berlin* (23.8.89, 60 Min.; Teil 2: *Von Kaliningrad nach Potsdam*, 27.8.89, 57 Min.) setzt mit der Sprengung des Führerbunkers in Berlin ein. Auf der Fahrt durch die Bundesrepublik arbeitet die Reisereportage unter dem Leitmotiv der Reichsstraße als Aufmarschstraße des Militärs alle etablierten Feindbilder ab. In dieser Hinsicht ist *Reichsstraße 1* eine instruktive Zusammenfassung typischer Motive und dokumentarfilmischer Repräsentationsstrategien der DDR-Fernsehpublizistik kurz vor ihrem Untergang. Mit Gewerkschaftern und recht betagten Antifaschisten (einer war mit Honecker während des zweiten Weltkrieges inhaftiert), werden die ›üblichen Verdächtigen‹ interviewt. Zum Teil banale Bild-Text-Verschränkungen – etwa wenn von Menschen die Rede ist, die in Westdeutschland in den Strudel sozialer Probleme geraten und dies im Bild mit dem Wasserstrudel eines Brunnenabflusses illustriert wird – veranschaulichen die ästhetische und inhaltliche Kurzatmigkeit. Die erfolglose Suche nach zeitgemäßerer Formen zeigt sich auch in der musikalischen Untermalung, die vor westlicher Popmusik nicht zurückschreckt und den Klassiker *Mrs. Robinson* von Simon & Garfunkel bemüht.⁴²

41 Chronos-Film hatte als erste deutsche Filmgesellschaft im sowjetischen Teil Ostpreußens nahezu unbeschränkt filmen können. Auf diesem Material baut *Reichsstraße 1 – Eine europäische Fernstraße in Krieg und Frieden* (Irmgard von zur Mühlen/Bernhard von Gersdorff) auf, der als sechsteilige Folge à 25 Minuten ab 14.4.1989 wöchentlich von Rias-TV ausgestrahlt wurde. Vgl. Rias-Pressedienst Nr.21/89.

42 Vgl. Herlt 1995, S.143ff.

6.2 ›Analyse-Filme‹: Scharfe Töne Ende der Siebzigerjahre

In den Siebzigerjahren dominierte in der westdeutschen DDR-Wahrnehmung der kritisch-immanente Ansatz, nach dem die DDR an ihren eigenen Ansprüchen gemessen wurde. Dessen Resonanz in den Medien war auch deswegen so groß, da die meisten Journalisten mit der neuen Ostpolitik sozialliberaler Prägung sympathisierten. Die Verfechter antitotalitaristischer und antikommunistischer Positionen zählten von nun an zur Minderheit, wenn auch Dank *Welt*, *Bild* und *ZDF-Magazin* nicht zur schweigenden. Blieben diese den Feindbildern des Kalten Krieges verhaftet – wobei man einräumen muss, dass einige selbst in ihrer Überspitzung der Realität kaum gerecht wurden wie das Beispiel Stasi zeigt – bestand die Gefahr der immanenten Betrachtung darin, »den Wald vor lauter Bäumen nicht zu erkennen, d. h. den diktatorischen Grundcharakter des DDR-Systems über einzelnen sozialen Errungenschaften und politischen Funktionszusammenhängen zu ignorieren.«⁴³ Diese Problematik spiegelt die Grenzen und blinden Flecken vieler westdeutscher Alltagsbetrachtungen mit ihrer Konzentration aufs Individuelle und dem Ausblenden der ›Funktionale‹. Um dieser gerecht zu werden, bot sich die Methode der ›Analyse-Filme‹ an, zudem in der zweiten Hälfte der Siebzigerjahre die Entspannungs-Euphorie deutliche Dämpfer erhielt.

In Folge der Unterzeichnung der KSZE-Schlussakte 1975 sah sich die DDR-Führung doppelt unter Druck gesetzt, bildete doch die Forderung nach Einhaltung der Menschenrechte ebenso das Fundament für die ideologische Offensive des Westens – aus DDR-Sicht »imperialistische Menschenrechtsdemagogie«⁴⁴ – wie für die Opposition im eigenen Land. Die DDR-Kultur- und Medienpolitik reagierte repressiv: 1976 wurden der unliebsame ARD-Korrespondent Lothar Loewe ausgewiesen und der aufsässige Liedermacher Wolf Biermann kurzerhand nicht mehr reingelassen und ausgebürgert. Bezeichnenderweise diente bei beiden ein Auftritt im Westfernsehen als – vorgeschobener – Anlass.

6.2.1 Verschärfung Ost:

Der Zyklus *Die manipulierte Gesellschaft* (1977-79)

»1977, da die Hetze gegen die DDR an Umfang und Gezieltheit zunahm, kamen wir zu der Erkenntnis, dass wir neben unseren Filmen der Sendereihe ›Alltag im Westen‹ noch mehr tun müssten, um die Methoden des Imperialismus durchschaubarer zu machen. So entstand unser Reportagezyklus ›Die manipulierte Gesellschaft‹.«⁴⁵ Mit

43 Wilhelm Bleek: Deutschlandforschung. In: Weidenfeld/Korte 1999, S.226-237, hier S.230.

44 Klaus 10/1984, S.63.

45 Konrad Dohnow: »Die Arbeitsdevise: ›Film als Waffe!‹«, in: Neuer Weg, 18.10.1979. Vgl. Steinmetz/Prase 2002, S.301ff.

diesem innovierte die Gruppe Katins das Genre der ›Analyse-Filme‹ auf Grundlage der Fernsehreportage. Mit bis zu einer Stunde Länge boten die Beiträge mehr Raum, eine komplexe Argumentation zu entwickeln, als die relativ kurzen Beiträge der Alltags-Reihe. Während der *Alltag im Westen* sich auf einzelne Ereignisse und/oder Personen der kapitalistischen Welt in abgeschlossener Handlung konzentrierte, analysierte *Die manipulierte Gesellschaft* die soziale Verfassung der Bundesrepublik unter dem Paradigma der Manipulation. Anhand von Selbstzeugnissen wurden Gruppen und Individuen nach dem Muster der Alltagsdarstellung als repräsentativ entworfen und die einzelnen Vertreter im ideologischen Raster verortet.

In diesem engen Rahmen liefern die ausführlichen Selbstzeugnisse teilweise beklebende Dokumente, sei es für die unzureichend aufgearbeitete NS-Vergangenheit oder die Überreaktion von Staat und Gesellschaft im Deutschen Herbst. Im Zentrum stehen die Bundesbürger, die schematisch in drei Gruppen eingeteilt werden, was Peter Pragal auf die treffende Kurzformel: »Die Bösen, die Guten und die Dummen« brachte.⁴⁶ Das Raster entspricht dem in den Sechzigerjahren entwickelten Muster zur Erklärung der Stabilität einer nach historischer Gesetzmäßigkeit dem Untergang geweihten Bundesrepublik. Den ewiggestrigen Nazis und Neo-Faschisten stehen die ›Aufrechten‹, engagierte Arbeiter und Gewerkschaftsfunktionäre sowie progressive Studenten, Hochschullehrer, Künstler und natürlich DKP-Mitglieder gegenüber. Die Mehrzahl stellen die von den Massen- bzw. Klassen-Medien Manipulierten dar. In der Diktion des *Neuen Deutschlands* zeigen Filme wie *Wer bedroht den Bundesbürger?* (1977) die Westdeutschen »in ihrer gefährlichen Beschränktheit zugleich als Opfer einer geistigen Aggression, die der Imperialismus im Zeitalter der friedlichen Koexistenz mit zunehmender Brutalität gegen die eigene Bevölkerung führt, um sie für seine nicht aufgegebenen entspannungsfeindlichen Ziele gefügig zu machen.«⁴⁷

Gleich der erste Beitrag *Kennen Sie Kappler?* (16.11.77, 51 Min.) über die Flucht des ehemaligen SS-Obersturmbannführers Herbert Kappler aus italienischer Haft stieß auf große Resonanz. In der DDR sollen den Film bei der Erstausstrahlung 2,5 Millionen Zuschauer am Bildschirm verfolgt haben. Es wurden 200 Kopien gezogen und neun Sprachversionen hergestellt. Alle Fernsehstationen der sozialistischen Länder übernahmen *Kennen Sie Kappler?*, sogar in der mongolischen Volksrepublik und in Kuba lief der Beitrag zur Aufklärung über die politische Situation in Westdeutschland.⁴⁸ Der Film über den zu lebenslanger Haft verurteilten Kappler, der wahllose Geiselschießungen in Rom zu verantworten hatte (24.4.1944), enthält sämtliche Bausteine zum Beleg der These von der ›braunen Wiedergeburt‹ in der Bundesrepublik: Nach dem Muster von *PS zum lachenden Mann* (1966), in dem

46 Peter Pragal: »Die Bösen, die Guten und die Dummen«, in: SZ, 19.11.1977.

47 Peter Berger: »Dokumente beispielloser Manipulierung«, in: ND, 30.12.1977.

48 ADN-Pressemeldung, 17.1.1978; ND, 7.2.1978.

H&S auf den Spuren Kongo-Müllers Passanten in dessen Heimatstadt befragten, wird den Bürgern in Kapplers Aufenthaltsort Soltau die Frage gestellt: »Kennen Sie Kappler?«. Dort ist er nicht nur allgemein bekannt, sondern seine Verbrechen werden auch von den meisten mit Argumenten von »verjährt« bis »hat nur seine Pflicht getan« heruntergespielt. Die folgenden Sequenzen situieren den Einzelfall im gesamtgesellschaftlichen Kontext mit Aufnahmen von NPD-Demonstranten, die »Rotfront verrecke!« schreien, einer Übung der rechtsextremistischen ›Wehrsportgruppe Hoffmann‹ und Gegendemonstrationen von ›Antifaschisten‹. Ein in diesem Kontext rekurreres Motiv ist der Schutz rechtsradikaler Veranstaltungen durch die Polizei, unterstützt auf der Tonebene mit den Sprechchören empörter Gegendemonstranten: »Deutsche Polizisten schützen die Faschisten!«. Diese Bilder und Töne transportieren ohne zusätzlichen Kommentar die These der alt- und neofaschistischen ›Kappler-Republik‹. Ein wesentlicher Unterschied zu den DDR-›Enthüllungsfilmen‹ der vorhergehenden Jahrzehnte besteht darin, dass nazistische Kontinuität nicht mehr aus der Wehrmachts-Vergangenheit von Bundeswehr-Kadern gefolgert und mit Montage und Tricktechnik suggeriert wird, sondern die Besetzung des öffentlichen Raumes durch Neonazis im Alltag gezeigt wird. Im Gegensatz zu nationalsozialistischen Filmdokumenten, die in den DEFA-›Enthüllungsfilmen‹ zum Teil durch Verfremdung in ihrer propagandistischen Perspektivierung gebrochen wurden, wird die Selbstinszenierung der Rechtsradikalen und Neonazis in den Katins-Filmen dankend übernommen bzw. medial verstärkt, um den Eindruck akuter Bedrohung von rechts zu erhöhen (vgl. Kap. 2.4).

Wer bedroht den Bundesbürger? (29.12.77, 58 Min.), die zweite Folge der *Manipulierten Gesellschaft*, stellt die titelgebende Frage Besuchern der Waffenschau ›Bundeswehr '77‹ in Köln-Wahn. Die Antwort auf diesen »Ausflug in den Krieg der Zukunft« ist einmütig: »der Osten«. ⁴⁹ Die Auskünfte der Befragten, die selbst bereit wären, die Neutronenbombe einzusetzen und das auch auf dem Gebiet der DDR, machen den Hauptteil aus. Dass die Waffenschau-Besucher repräsentativ für den Bundesbürger stehen, setzen die Autoren voraus – die (manipulierten) Westdeutschen sind erneut eine Bedrohung, womit Katins sich vom versöhnlichen Ton in *Was denkt der Bundesbürger über die DDR* (1974, vgl. Kap. 5.3.2) verabschiedet und auf die Bedrohung durch den uniformierten Mensch in der Masse wie in *Das Weltbild der Formierten* (1967, vgl. Kap. 4.2.2) zurückgreift.

Die weiteren Beiträge zeigen die Überreaktion der Staatsgewalt im ›(west-)deutschen Herbst‹ mit *Wenn es vor dem Frühstück klingelt* (2.3.78, 55 Min.) und den Widerstand gegen die ›Hexenjagd auf Andersdenkende‹ unter dem sprechenden Titel *Die Aufrechten* (6.4.78, 60 Min.). Dazu zählt *Der Fall Silvia Gingold* (17.5.78,

49 Ausflug in den Krieg der Zukunft? Sabine Katins über ihren Film: »Die manipulierte Gesellschaft/ Wer bedroht den Bundesbürger?« In: Horizont 1978, Nr.1. Vgl. ND, 30.12.1977.

45 Min.) über den Kampf gegen das ›Berufsverbot‹ der Tochter des Ehepaares Gintgold, die als Juden und Kommunisten im ›Dritten Reich‹ unter Verfolgung und Exil zu leiden hatten. Mit *Die Hitlerjungen von Frankfurt am Main* (10.1.79, 45 Min.) schließt *Die manipulierte Gesellschaft* ihren Querschnitt durch die Generationen mit dem Porträt zweier vom Zweiten Weltkrieg begeisterter Jungen, die das Team bei den Dreharbeiten zu *Kennen Sie Kappler?* kennen gelernt hatte.⁵⁰ Darauf aufbauend präsentiert *Wohin treibt die Bundesrepublik?* (21.3.79, 45 Min.) ein Pandämonium neofaschistischer Aktivität in einer immer weiter nach rechts abdriftenden Bundesrepublik.

Die letzte Folge des Zyklus' *Es gibt ein Land in Europa...* (6.11.79, 34 Min.) entstand schon nicht mehr unter Federführung von Sabine Katins, sondern wurde von Walter Heinz redaktionell betreut. Der Film führt die Bundesbürger in sechs verschiedenen Städten anhand von fünf Fragen als unwissend und manipuliert vor. Auf die Frage: »Es gibt ein Land in Europa, in dem es der Polizei erlaubt ist, auf Jugendliche unter 14 Jahren unter Umständen gezielt zu schießen«, antworten die meisten spontan DDR – falls diese zu Europa zähle, wie eine Frau hinzufügt. Selbstverständlich handelt es sich um die Bundesrepublik. Der Film gipfelt in der Frage, wo das Zitat stehen könnte, in dem der Zusammenschluss Europas zu einer gemeinsamen Front gegen den »roten Weltfeind« verlangt wird. Es herrscht die einhellige Meinung, dass dies in jeder westdeutschen Zeitung stehen könnte, einige meinen sogar, sich zu erinnern, den Artikel kürzlich gelesen zu haben. Im Endeffekt handelt es sich um einen Satz aus dem *Völkischen Beobachter* von 1937 ...⁵¹ *Es gibt ein Land in Europa...* wurde 1979 in Leipzig mit einer Silbernen Taube ausgezeichnet und soll bei der Erstausstrahlung ein so großes Echo hervorgerufen haben, dass eine Programmänderung vorgenommen wurde und der Film eine Woche später erneut zur Hauptsendezeit mit einer anschließenden Diskussionsrunde lief. »Die Herren waren sich einig, dass die Gesellschaft in der Bundesrepublik manipuliert und desorientiert sei. Merkwürdigerweise aber hatten die Reporter den Stoff zu ihren Fragen meist kritischen Berichten westlicher Presseorgane entnommen«, womit die westdeutsche Kritikerin einen Grundwiderspruch der DDR-Argumentation auf den Punkt bringt.⁵²

Die letzte Folge aus dem Zyklus ist ein anschauliches Beispiel für die zweischneidige Rhetorik: Einerseits analysiert *Es gibt ein Land in Europa...* akribisch und an konkreten Beispielen ›Meinungsmanipulation‹ in westdeutschen Medien und legt den Finger auf wunde Punkte. Andererseits sind weder das Zustandekommen der eigenen Bilder noch die Rolle der Kamera Gegenstand der Reflexion. Dass Jour-

50 Vgl. Jochen Martin: »Ein Film klagt an und mahnt zur Wachsamkeit«, in: Freie Presse Zwickau, 16.1.1979.

51 Vgl. Henryk Goldberg: »Beweise für eine Wahrheit, die niemand übersehen darf«, in: ND, 9.11.1979.

52 Ursula Schaaf: »Fragen ohne Antwort«, in: Tagesspiegel, 15.11.1979.

nalisten und Kameralleute sich gegenüber Alt- und Neonazis nicht zu erkennen geben, ist eine notwendige Technik investigativen Journalismus', ohne die bestimmte Auskünfte nicht zu erhalten wären. Problematischer ist es beim ›manipulierten Durchschnittsbürger‹, dessen Repräsentativität auf seiner Rolle als ›Passant‹ beruht, und erst recht fragwürdig ist die Methode bei den ›Aufrechten‹. Es stellt sich die Frage, ob diejenigen, die weder DKP-Mitglied sind noch mit der DDR sympathisieren, trotzdem aber mit der westdeutschen Gesellschaft im Dissens liegen, den Verwendungszweck der Aufnahmen kannten und wenn nicht, inwieweit das ihre Aussagen beeinflusst hätte. Für den Kritiker der *Süddeutschen Zeitung* waren die Kameralleute der *Manipulierten Gesellschaft* selbst »geschickte Manipulateure«. ⁵³ Unbestreitbar waren sie wichtige Bildlieferanten: Das Material der Under cover im Westen agierenden Kameralleute wurde nicht nur in den Produktionen der Gruppe-Katins, sondern auch in der aktuellen Berichterstattung der *AK* und dem Auslandsjournal *Objektiv* verwendet und darüber hinaus bis zum Ende der DDR in zahlreichen Dokumentarfilmen zur Illustration der Bundesrepublik eingesetzt.

6.2.2 Verschärfung West: Flüchtlinge und ›Zonengrenze‹

Der in der DDR auf Intellektuelle und Künstler ausgeübte Druck in Folge des Protests gegen die Biermann-Ausbürgerung führte zum Bruch vieler mit dem System und als letzte Konsequenz zum Verlassen der DDR. Dazu zählten prominente Regisseure und Schauspieler ebenso wie Autoren und Schriftsteller, denen die westdeutschen Medien ein Forum boten und die damit via Rundfunk eine gesamtdeutsche Öffentlichkeit fanden.

Ralph Giordano, der sich 1967 bereits mit *Deutschland – nur noch ein Hotel in Leipzig? Perspektiven der Spaltung Deutschlands* (21.9.67, 51 Min.) im Dokumentarfilm mit der deutschen Frage auseinandergesetzt hatte, wandte sich Ende der Siebzigerjahre der DDR-Schattenseite zu. In der vierteiligen Reihe *Opposition in der DDR*, deren knapp 45-minütige Folgen im dritten Programm des WDR ausgestrahlt wurden, konstatierte Giordano im ersten Beitrag: *Die SED ist pleite* (10.9.79) und ließ ausführlich Dissidenten zu Wort kommen. Diese, wie die weiteren Folgen *Neue Intelligenz und Tauwetter* (17.9.79), *Von der Mauer bis Helsinki* (24.9.79) und *Die Unentwegten und die Unberührten* (1.10.79), bauten im klassischen Stil der Analyse-Filme auf Archivbildern und Interviews mit Experten und Zeitzeugen auf. Dabei vermied Giordano, wie *Der Spiegel* ihm attestierte, einen emotional aufgeladenen Antikommunismus im Stil des *ZDF-Magazins*. ⁵⁴ Auf Gesprächen mit Oppositionellen basierten auch die folgenden Beiträge Giordanos: *Gebrüder Mainz. Ein deut-*

⁵³ Peter Pragal: »Die Bösen, die Guten und die Dummen«, in: *SZ*, 19.11.1977.

⁵⁴ »Beinahe wehmütig«, in: *Der Spiegel*, Nr.37/1979, S.230f.

ches Schicksal (ARD: 17.6.80, 58 Min.) verfolgt den Lebensweg von vier Brüdern, die sich auf Grund ihrer Erfahrung mit dem real existierenden Experiment von gläubigen Sozialisten zu erklärten Feinden der DDR entwickelt hatten. *Gefangen in der DDR. Ein deutsches Protokoll* (WDR3: 27.10.83, 92 Min.) dokumentiert in Gesprächen mit vier ehemaligen politischen Häftlingen (Schriftsteller Erich Loest und Jürgen Fuchs, Hausfrau Susanne Langrock, Journalist Jürgen Schacht) Menschenrechtsverletzungen und Misshandlungen in DDR-Gefängnissen.⁵⁵ Der Film besteht ausschließlich aus nur von Kapitelüberschriften unterbrochenen, mit unruhiger Kamera gefilmten Interviews. Die karge Ästhetik korrespondiert inhaltlich mit den Berichten von Haft und Zermürbung sowie dem spürbaren Verlust an Hoffnung der ehemaligen DDR-Bürger auf eine Änderung der Verhältnisse.

Mit der Wende 1982 wandelte sich nicht die dialogorientierte Praxis der Bundesregierung, aber im nationalen Diskurs wurde das Festhalten an der Wiedervereinigung stärker betont und die Anklage gegen Mauer und Grenzanlagen verschärft. Die ›Mauer-‹ bzw. ›Zonengrenz-Filme‹ waren in der sozialliberalen Ära weniger aggressiv und anklagend, vielmehr warben sie für die Entspannungspolitik und setzten deren Erfolge in Szene. Für Berlinreisende stellte die ›Zonengrenze‹ keine *Steine im Weg* (1967) mehr da und für die Westdeutschen war sie zu einer Touristenattraktion geworden (vgl. Kap. 4.1). Charakteristisch dafür ist der Beitrag *Sonntag an der Grenze* von Jürgen Haese (1981, 24 Min.), der die innerdeutsche Grenze als Ausflugs- und Urlaubsziel präsentiert.⁵⁶ Im Interview äußern Urlauber, dass die Grenze nicht störe, im Gegenteil, dank dieser sei es schön ruhig. Musikalisch begleitet das Titellied des DEFA-Spielfilms *Die Legende von Paul und Paula* (Heiner Carow, 1972) beschwingt den Ausflug zum Maschendraht. Zwar zeigen Luftaufnahmen aus dem Hubschrauber die Schneise, die die »zerstörerische Grenze« in den Wald geschlagen hat und eine Frau bricht beim Bericht über Schikanen bei der Zollkontrolle in Tränen aus, im Großen und Ganzen aber hat sich der Schrecken der Grenze aufgelöst in volle Mülleimer auf West- und aussterbende Dörfer auf Ostseite. Dafür, dass *Sonntag an der Grenze* von einem größeren Publikum wahrgenommen wurde, sorgte eine 13-minütige Kinofassung, die 1982 den Kurzfilmpreis des Hauptverbands Deutscher Filmtheater (HDF) gewann. Im Verleih der Tobis wurde der Film im folgenden Jahr gekoppelt mit dem Belmondo-Streifen *Das Ass der Asse* (Gérard Oury, 1982) in 100 Kinos der Bundesrepublik gezeigt.

›Zonengrenz-Film‹-Spezialist F.-J. Schreiber zeichnet ein düsteres Bild und wirft im Kommentar von *Ausgangssperre – Leben im Grenzgebiet der DDR* (1980, 21 Min.) der SED ein »ausgeklügeltes Spitzelsystem« vor. Bezogen auf die Grenze

55 Vgl. Die Welt, 22.10.1983; SZ, 27.10.1983; AV-Medienkatalog 1996, S.64.

56 Gesamtdeutsches Institut 1985, S.80.

betont er, dass ohne Warnschuss scharf geschossen werde. Die Bilder aber zeigen eine absurde Idylle am Beispiel des 1. Mai: Während auf DDR-Seite die Dorfbewohner einen Demonstrationzug bilden, bieten ihnen die westdeutschen Nachbarn in Grenznähe ein Ständchen, was für einige Verwirrung sorgt. Das Teleobjektiv beobachtet einen Grenzsoldaten, der laut Kommentar den Kindern Politunterricht gibt. Das Gesagte sei aus der Reaktion der Kinder ersichtlich: Im Bild steckt ein kleiner Junge dem westdeutschen Filmteam die Zunge raus. Die Diskrepanz zwischen anklagendem Kommentar und vor Ort aufgezeichneten Bildern könnte nicht größer sein und trägt in der Retrospektive groteske Züge.

Nach dem Regierungswechsel verschärft Schreiber die Tonlage, was seine Auftragsarbeiten für das BMB deutlich zum Ausdruck bringen. *Mitten durch Deutschland – Mitten durch Europa* (1983, 29 Min.) zeichnet im historischen Rückblick anhand von Archivdokumenten die Geschichte der DDR-Grenzsperren seit 1952 nach. Die historische Dimension bietet Bildmaterial, das den Schrecken ausdrucksstark visualisieren kann: Wirken doch die Stacheldraht-bewehrten Sperranlagen der frühen Jahre in Schwarzweiß eindringlicher als die glatten Maschendrahtzäune der Achtziger in Farbe. Im Sprecherkommentar klingt auf einmal auch wieder der Analogieschluss zum ›Dritten Reich‹ an, wenn zu Bildern der Sperranlage verkündet wird: »Man fühlt sich unwillkürlich an Bilder der Konzentrationslager erinnert. Mitten in Europa, in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, im viel beschworenen Frieden der Achtzigerjahre – eine Gefangenen-Haltung von gigantischem Ausmaß: 17 Millionen Deutsche hinter Stacheldraht, Gitterzäunen, Wachttürmen und Minen.«⁵⁷

Die zentralen Motive selbstlegitimatischer Anklage gegen Mauer und DDR versammelt die Ausgabe 415 des *Deutschlandspiegels* zum Jubiläum: *40 Jahre Bundesrepublik Deutschland* (Mai 1989, 14 Min.), ein CDU-/Helmut Kohl-Werbefilm aus der Kategorie ›Verschwendung von Steuergeldern‹.⁵⁸ Zum Einstieg präsentiert der Film willkürlich-bunt zusammen gewürfelte Bilder in Werbe-Clip-Ästhetik zur Charakterisierung der Bundesrepublik: Neben Aufnahmen von Industrieanlagen, Schloss Neu-Schwanstein, einem Kraftwerk, Trachtengruppen und Steffi Graf galoppieren auch Pferde durchs Bild, begleitet von dynamischer Musik und einem jubelnden Voice-over-Kommentar. Plötzlich hält dieser inne, die Musik schlägt bedrohlich in einen dumpfen Klangteppich um und zu einem Schwenk über das Bran-

57 Vgl. GI: Begleitmaterialien zum Film, S-498. [Bonn o.J.]. Der Film war 1999 noch im Angebot der LB-Berlin mit dem Hinweis, dass er vor der Öffnung der Mauer hergestellt wurde: »Manche Bilder und Kommentare entsprechen daher nicht mehr den heutigen Realitäten. Er behält jedoch seine Gültigkeit als historisches Dokument.« LB-Berlin: 4253385.

58 Der *Deutschlandspiegel* ist ein von Cinecentrum/Studio Hamburg produziertes Monatsmagazin von ca. 15 Minuten Länge, das die offizielle Politik seit 1954 flankiert. Die Ausgaben enthalten zumeist fünf bis sechs Beiträge aus dem Themenspektrum Politik, Wirtschaft, Wissenschaft und Forschung, Kultur und Sport. Zu wichtigen Anlässen wie Jubiläen erscheinen auch monothematische Ausgaben. Die Filme sind über das Presse- und Informationsamt der Bundesregierung zu beziehen.

denburger Tor aus Obersicht erläutert der Sprecher bedrückt, dass ein Erfolg den Deutschen versagt blieb: »Noch immer steht die Mauer in Berlin.« Sobald die DDR angesprochen wird, unterbrechen eintönige Aufnahmen von Mauer und Grenze den buntpolierten Bilderreigen. In diesem Kontext dient die DDR auch als Wahlkampfargument mit Kalten Kriegs-Parolen: Nach Aufnahmen von der Mauer lenkt ein Zoom auf ein CDU-Wahlplakat die Aufmerksamkeit auf dessen Botschaft: »Gegen ein sozialistisches Europa. Deutsche, wählt das freie und soziale Europa. CDU«. Bekannte Freund-Feind-Konstruktionen transportieren Kamera- und Schnittstrategien besonders anschaulich in einer Sequenz, die Helmut Kohl mit Ronald Reagan auf einer Tribüne am Brandenburger Tor zeigt. Ganz wie in Jubelfilmen sozialistischer Provenienz darf das Bild eines glücklich lächelnden Kindes, in Nahaufnahme eingeschnitten, nicht fehlen, nur dass es hier ein amerikanisches Fähnchen schwenkt. / Schnitt/ Eine Teleobjektiv-Aufnahme zeigt Grenzsoldaten auf dem Brandenburger Tor, die, das Gesicht hinter Ferngläsern versteckt, herüberspähen. /Schnitt/ Reagan fordert in einer der seltenen O-Ton-Passagen Mr. Gorbatschow auf: »Tear down this wall!« /Schnitt/ Wochenschau-Ausschnitte über den Aufstand 1953 zeigen, wie die rote Fahne vom Brandenburger Tor geholt und zerrissen wird. Vom roten Teppich 1987 für Honecker ist nichts zu sehen.

Die DDR-Konstruktion in *40 Jahre Bundesrepublik* zeigt anschaulich die Kontinuität von Feindbildern, deren Motive mit im Zuge von Teilung und Kaltem Krieg entwickelten filmischen Repräsentationsstrategien fortgeschrieben werden – ebenso wie die ideologische Indienstnahme der Bildmedien, gekoppelt mit ästhetischem Dilettantismus, woraus die Persuasionskraft einer Waschmittelwerbung resultiert.

6.3 Die Bundesrepublik aus DDR-Perspektive in den Achtzigerjahren

Die zweite Phase der Ära Honecker war gekennzeichnet durch Stagnation und Resignation in weiten Kreisen der Bevölkerung. Die großen Utopien waren in weite Ferne gerückt, der Parteileitung ging es primär um Sicherung des Erreichten. In vielen Bereichen, materiell wie immateriell, stieß das System an seine Grenzen, was sich auch in den Medienprodukten niederschlug. Gerade in der Auseinandersetzung mit dem ›Klassenfeind‹ wird deutlich, wie sich in der formalen und inhaltlichen Wiederholung des Immergleichen die mediale Rhetorik abgenutzt hatte, ohne dass neue Inhalte oder Ausdrucksformen gefunden wurden.

Den Dokumentarfilm traf die internationale Krise des Kurzfilms, und nur wenige Regisseure bekamen die Möglichkeit, Langfilme zu realisieren. Im DEFA-Dokumentarfilm waren zwar versteckt kritische Untertöne in der Selbstdarstellung möglich, etwa wenn Volker Koepp den Hoffnungen junger Mädchen die Realität an ihrem Ar-

beitsplatz gegenüber stellte wie in seinem *Wittstock*-Zyklus (ab 1975), aber letztendlich resultierten auch diese Filme aus einer Reihe von Kompromissen. Namen wie Volker Koepp, Jürgen Böttcher, Winfried Junge, Roland Steiner, Günter Jordan, Petra Tschörtner, Helke Misselwitz, Joachim Tschirner und viele andere standen für den genauen Blick auf die Zwischentöne des DDR-Alltags.⁵⁹ Der westdeutsche Alltag blieb den DEFA-Dokumentaristen mit wenigen Ausnahmen verschlossen.

Ob Film oder Fernsehen, SED-Parteibuch oder nicht so gefestigter Klassenstandpunkt, die Auseinandersetzung mit einer unberechenbaren Zensur gehörte für alle in den Medien Tätigen zum nervenaufreibenden Alltag. Kontrolle und die Schere im Kopf verhinderten Experimente und Innovationen, die gerade das DDR-Fernsehen nötig gehabt hätte. Um den Zuschauerschwund zu stoppen und der Einführung des kommerziellen Fernsehens in der Bundesrepublik zu begegnen, reagierte Adlershof 1983 mit einer Programmreform. Das Ergebnis ähnelte dem des westdeutschen Nachbarn und lief hinaus auf: »mehr Filme, mehr Unterhaltung, Verdrängung von Politik und Information auf schlechtere Sendeplätze«.⁶⁰ So fand sich das relativ publikumswirksame Magazin *Prisma* auf die Zeit nach 21 Uhr verbannt. Stattdessen wurden vermehrt westliche Spielfilme gesendet. Die »west-östliche Einbahnstraße im Abkupfern« hatte Harun Farocki bereits Ende der Siebzigerjahre mit dem Eindruck kommentiert, dass das Ost-Fernsehen immer mehr »wie eine Schüleraufführung des West-Fernsehens« aussehe.⁶¹ Kurzfristig ging das Konzept der Programmreform auf, langfristig aber machte sich das DDR-Fernsehen durch »Hofberichterstattung« und die Verdrängung von sozialen und politischen Konflikten in der eigenen Gesellschaft als »Medium der gesellschaftlichen Kommunikation« überflüssig.⁶²

6.3.1 Fernsehen der DDR: Zwischen Kastration und selbstverliebter Pose

Mit der Auflösung der Gruppe Katins hatte das DDR-Fernsehen jene Reportage-Aktivisten kaltgestellt, die den Dokumentarfilm in der Auseinandersetzung mit der Bundesrepublik ästhetisch geschickt, mit hohem Authentizitätsanspruch und nicht zuletzt deswegen publikumswirksam einzusetzen wussten. Seit Ende der Siebzigerjahre bewegte sich die Darstellung Westdeutschlands im DDR-Fernsehen auf eingefahrenen Bahnen, die weder Zuschauer noch Macher zu überzeugen vermochten. »Mir hing die »ABC-Thematik« – Arbeitslosigkeit, Berufsverbote, Crisis – wirklich zum Halse raus«, urteilte BRD-Korrespondent Günter Herlt im Rückblick.⁶³ »Als Staatsfernsehen hatten wir die Staatsmeinung zu bebildern, und die lautete: Die Welt

59 Vgl. Harkenthal 1985; Schieber 1996.

60 Wiedemann 1993, S.37. Vgl. Dussel 1999, S.174.

61 Zit. nach SPIEGEL 1979, S.65.

62 Hickethier 1998, S.405ff. Vgl. Ludes 1995.

63 Herlt 1995, S.126.

des Sozialismus wird immer schöner, stärker, besser, während die Welt des Kapitals an ihren Gebrechen und Widersprüchen erstickt.«⁶⁴ Die Auslandsberichterstattung des Fernsehens wurde mit diplomatischen und wirtschaftlichen Interessen verknüpft, was z. B. die zynische Konsequenz hatte, dass das Regime im Irak, das Giftgas gegen die eigene Bevölkerung einsetzte und nicht zuletzt Kommunisten verfolgte und ermorden ließ, von jeglicher Kritik ausgenommen blieb.⁶⁵

Zum 100. Todestag von Karl Marx hatte Günter Herlt einen Dreiteiler geplant, aber nach der Abnahme »war aus dem Dreiteiler ein Zweiteiler geworden. [...] Die Sendung, die kess, klug und kurzweilig sein sollte, wurde kastriert.«⁶⁶ Wenn die »unkastrierte« Fassung von *Marx lebt* (Teil 1: 13.3.83, 45 Min.; Teil 2: 14.3.83, 42 Min.) auf der Höhe der Alliteration gewesen wäre, mag allerdings deren Qualität in Zweifel gezogen werden. (Nicht zuletzt auch vor dem Hintergrund von Herlts bereits erwähnten Film *Reichsstraße 1*, der eher linientreu, lahm und langweilig ist.) Unbezweifelbar zutreffend ist das Insider-Urteil, was die Unglaubwürdigkeit und Unfruchtbarkeit der Berichterstattung im Allgemeinen und bezüglich der Bundesrepublik im Besonderen betrifft. Die DDR-Zuschauerforschung konstatierte den Vertrauensverlust in den Achtzigerjahren – nur noch etwa ein Drittel nutzte die eigenen Fernsehsender –, was die weitgehende Geheimhaltung der Ergebnisse zur Folge hatte.⁶⁷

In der Person Schnitzlers und seinen Beiträgen wird eine zur klischeehaften Pose erstarrte Methode beispielhaft deutlich.⁶⁸ Nach wie vor erging sich der Chefkomentator im Immergleichen mit dem Verfahren, aus dem Zusammenhang gerissenes Material der westdeutschen Medien neu zu kommentieren und somit »auf die Füße« zu stellen, wie es der Abspann der Dokumentation *Wie die BRD entstand* (DDR1: 10.5.89, 41 Min.) vermerkt.⁶⁹ Die Sendung zum 40. Jahrestag der Bundesrepublik, programmatisch durch das unvermeidliche Zitat des um den Schlaf gebrachten Heine eingeleitet, besteht hauptsächlich aus Ausschnitten des »BRD-Fernsehens«, wie wiederholt eingeblendete Schrifttitel signalisieren. Die Filmzitate werden nicht weiter kontextualisiert, geschweige denn die unterschiedlichen ursprünglichen Quellen benannt. Die rudimentäre Kennzeichnung der Ausschnitte erklärte Schnitzler nach dem Mauerfall: »Meistens habe ich nur BRD-Fernsehen darunter geschrieben, weil ich voraussetzen konnte, dass die Bürger der DDR es gesehen hatten.«⁷⁰

64 Ebd., S.133. Vgl. Ludes 1990; Spielhagen 1993.

65 Green 1991, S.240f.

66 Herlt 1995, S.126, S.143. Ders.: »Die Ideen von Karl Marx werden in seinem Heimatland verwirklicht«, in: Neue Deutsche Presse, 2/1983, S.1f.

67 Braumann 1994, S.526.

68 Schnitzlers publizistische Aktivität nach der Wende steht in polemischer Kontinuität seiner Arbeit für das DDR-Fernsehen, erhellt aber kaum seine Tätigkeit für dieses. Vgl. Schnitzler 1992; 1994. Ergiebiger: Kutsch 1989; Schnitzler 1990.

69 Vgl. »Nanu! oder: »Wie die BRD entstand«, in: FF dabei, 20/1989; »Protokoll einer Sendung«, in: ND, 20./21.05.1989.



Bild 25: Günter Herit Anfang der Achtzigerjahre.

Abbildungsnachweis: DRA



Bild 26: Karl-Eduard von Schnitzler an seinem 70. Geburtstag 1988.

Abbildungsnachweis: DRA

Die Beliebigkeit im Umgang mit den verwendeten Bildern und der Technik verdeutlicht bereits ungewollt die Schnitzlersche Selbstinszenierung vor der Kamera: Schnitzler sitzt mit Stoppuhr um den Hals in einem Schneiderraum, und während er die Sendung moderiert, ist im Hintergrund eine am Filmschneidetisch arbeitende Cutterin zu sehen. Nun hatte sich trotz Exportbeschränkungen der Cocom-Liste und hoher Kosten die Magnetband-Bildaufzeichnung (MAZ) auch in der DDR in den Achtzigerjahren durchgesetzt, sodass der Schneidetisch ein dekorativer Anachronismus ist, der zumindest für die Sendung kaum zum Einsatz gekommen sein dürfte.⁷¹ Das belegt zudem die filmische Gestaltung mit der exzessiven Nutzung von Spezialeffekten dank elektronischer Bildbearbeitung (Bild im Bild, Umblättern, etc.) als durchgängiges Montage-Prinzip. Die *Mise en scène* entblößt so eine Methode, der es primär auf ideologischen Effekt ankommt und die zu diesem Zweck die Bilderaneignung und -umdeutung im Stil des Kalten Krieges kultiviert. Zur ideologischen Erstarrung und journalistischen Fragwürdigkeit gesellt sich narzisstische Selbstbeweihräucherung, etwa wenn Schnitzler die Gelegenheit nutzt, einen Ausschnitt aus einem

70 Ludes 1990, S.279.

71 Vgl. Roschel 1996, S.10ff; Schütte 1997 a.

Beitrag der ZDF-Reihe *Damals*⁷² zu zitieren: Dieser nämlich zitiert wiederum ihn und zwar in einem *Augenzeugen*-Sujet aus dem Jahr 1948, vom westdeutschen Moderator kommentiert mit: »Schnitzler war schon damals ein Polemiker, aber da hatte er recht.« Wenn es nicht bar jeder Ironie und Selbstbefragung wäre, könnte man diesem »medialen Bilder-Pingpong« fast postmoderne Qualitäten attestieren. Doch damit nicht genug, handelt es sich bei den meisten der von Schnitzler verwendeten Ausschnitte des westdeutschen Fernsehens bereits um Zitate aus einer im Jahr zuvor ausgestrahlten Sendung des DDR-Fernsehens: *Die qualvolle Gründung der Bundesrepublik* (7.9.88, 31 Min.) von Günter Herlt, Gerhard Nerger, Günter Kubina und Axel Ruhner. Deren laut Abspann »Aufschlüsse aus Archiven und Medien der BRD« enthalten sich jeglichen Selbstbildes und basieren zu großen Teilen auf Interviews mit Mitgliedern des Parlamentarischen Rates, die die DDR-Sicht der »qualvollen Gründung« stützen. Auf diese Weise ist das Feindbild geschickt als Selbstbild verpackt.

Ist *Die qualvolle Gründung der Bundesrepublik* auch wesentlich überzeugender konstruiert als Schnitzlers selbstverliebte Polemik, so sind beide Sendungen Paradebeispiele für die Methode, den Westen mit selbstkritischen Dokumenten aus dessen eigener Produktion zu kritisieren. Die DDR-Forschung attestierte ARD und ZDF »bei insgesamt konservativer Tendenz«, sich »den Realitäten des Lebens in Ost und West nicht völlig [zu] verschließen« mit Beiträgen, »in denen kritische Positionen zum Konfrontationskurs der USA bezogen und das Leben in der DDR sowie in anderen sozialistischen Staaten bzw. deren Politik nicht in ausschließlich düsteren Farben geschildert werden.«⁷³ Dysfunktionale Konsequenz eines solchen affirmativen Gebrauchs war die Aufwertung der Westmedien durch deren größte Gegner, die ihnen damit auch eine gewisse Kompetenz in der Kritik des eigenen Systems zusprachen. Zwischen den Zeilen stellte sich damit die Frage, warum man nicht gleich Westfernsehen schaute – was die Mehrheit der Bevölkerung ohnehin tat.

6.3.2 DEFA und H&S auf alten Pfaden

Die DEFA hatte in den Achtzigerjahren ebenfalls nicht viel Offensives zur Systemkonkurrenz zu bieten. Die wenigen Filme, die die Bundesrepublik mit aktuellen Themen darstellten, griffen vor allem die Nachrüstungsdebatte und den Widerstand gegen die Stationierung amerikanischer Langstreckenraketen auf. Die Friedensbewegung im eigenen Lager – Stichwort »Schwerter zu Pflugscharen« – blieb tabu.⁷⁴

72 Historienmagazin von 15 Minuten Länge, das ab 1984 wöchentlich sonntags im ZDF um 13.15 Uhr lief.

73 Klaus 12/1984, S.62.

74 Das Motto diente verschiedenen westdeutschen Filmen als Titel, z. B. *Schwerter zu Pflugscharen. Streiflichter aus den evangelischen Kirchen in der DDR* von Hartmut Jahn und Peter Wensierski (SFB: 9.3.84) oder *Schwerter zu Pflugscharen. Militarismus in der DDR* (1985, 15 Min.), in dem ausgebürgerte Mitarbeiter von Friedensgruppen über ihre Erfahrungen berichten.

1981 dokumentierte Rolf Schnabel in *Kopenhagen – Paris* (20 Min.) den Friedensmarsch skandinavischer Frauen mit Stationen in der Bundesrepublik. Schnabels folgender Film *Wie sich die Bilder gleichen* (1982, 14 Min.) trägt als Titel jenen Satz, mit dem Karl Gass in *Schaut auf diese Stadt* zur Mauerlegitimation den Analogieschluss zwischen 1937 und 1961 herstellt. Auch Schnabel geht es um den historischen Zusammenhang zwischen Krise – Krieg – Krise, ein Teufelskreis, der in der Bundesrepublik mit Aufrüstung und Sozialabbau gekoppelt sei, den aber die Friedensbewegung als Hoffnungsträger zu durchbrechen sucht.

Auf den Zug der Aneignung der Friedensbewegung sprangen auch H&S auf, die sich nach Scheumanns ›Sündenfall‹ mit seiner Kritik an der DDR-Medienpolitik bewähren mussten.⁷⁵ Ihr Film *Ein Pfeiler im Strom* (1983, 42 Min.) verband im Porträt des Antifaschisten, DKP-Mitglieds, Gewerkschafters und Aktivisten der Friedensbewegung, Walter Zauner, die Thematik des ›verdienten Kämpfers‹ mit dem Widerstand gegen die aktuelle Politik. Als ›Nebenprodukt‹ bei den Dreharbeiten in Regensburg zu *Ein Pfeiler im Strom* fiel der Kurzfilm *Zum Beispiel Regensburg* (1984, 7 Min.) ab, in dem H&S mit einfachen Mitteln ihr Talent zur polemischen Pointe unter Beweis stellten. Lieder eines Männergesangsvereins und der Regensburger Domspatzen begleiten harmlos-hübsche Bilder touristischer Sehenswürdigkeiten. Ein Zoom zurück enthüllt den Ursprung der Idylle als Prospekt des Fremdenverkehrsvereins, wozu eine scharfe Stimme mit einem Count-down auf Englisch einsetzt. Mit jeder Zahl ›fällt‹ ein Buchstabe des Wortes Regensburg, bis beim letzten der Katalog in Flammen aufgeht und sich auf das Bild der lakonische Kommentar einschreibt: »Mit der Stationierung amerikanischer Erstschlagswaffen wird Europa zum atomaren Gefechtsfeld bestimmt.«

In *Die Generale* (1986, Teil 1: 80 Min., Teil 2: 100 Min.) berichtet acht ehemalige hochrangige NATO-Generäle, wie sie zu erklärten Gegnern der atomaren Nachrüstung und der Vorwärtsstrategie wurden. Der Film sicherte H&S erneut große Aufmerksamkeit: *Die Generale* gewann in Leipzig eine Goldene Taube und gelangte in zehn Sprachfassungen in den Auslandsverleih, was sich die DDR 1,13 Millionen Mark kosten ließ.⁷⁶ Dem antimilitaristischen Widerstand an der Basis widmeten sich H&S in ihrem Kurzfilm *Teufelszeug: zum Problem des Exorzismus in Europa* (1987, 13 Min.). Der Bericht über die Proteste gegen die Stationierung von Mittelstreckenraketen zeigt Reden und Blockaden von Demonstranten sowie Polizeieinsätze. Die Subsumierung der Bewegung unter die DDR-Politik erfolgt über die Legitimierung

75 Auf dem Kongress des Verbandes der Film- und Fernsehschaffenden 1982 hatte Scheumann in 15 Thesen die DDR-Medienpolitik scharf kritisiert. Daraufhin strafe ihn die Partei mit der ganzen Härte des Apparates ab. Auch demütigende Selbstkritik verhinderte die Auflösung des Studios nicht, zudem war es den Autoren zunächst verboten, unter dem Dach der DEFA ihre Filme mit dem Markenzeichen H&S zu zeichnen. Vgl. BA DY 30/vorl.SED 32718; Schieber 1996, S.220.

76 BA DY/30 J IV 2/3A.

des Titels durch einen Offizier der Bundeswehr, der im Interview die Bezeichnung für die Raketen als »Teufelszeug« korrekt Honecker zuschreibt. Die in Grosseinstellung eingeblendeten Plakattexte wie »Raus mit dem Zeug« und Interviews mit ähnlichem Tenor werden am Filmende zu Orgelmusik pathetisch mit einem Schriftzitat auf einen Nenner gebracht: »Dann wäre die Möglichkeit gegeben / dieses Teufelszeug auch vom Boden / der DDR zu entfernen. Erich Honecker«.

Auch der Vergangenheit wandten sich H&S erneut zu: Nach dem investigativen Muster vom *Lachenden Mann* interviewte das Duo 1988 Walter Krüger, einen ehemaligen SS-Offizier, der als Geschäftsführer des Kameradschaftsbundes »Leibstandarte Adolf Hitler« an den alten Idealen festhält und vor der ostdeutschen Kamera nichts ahnend davon schwärmt. Auch in *Kamerad Krüger* (1988, 92 Min.) geht es darum, eine nach wie vor »aktuelle Bedrohung« zu entwerfen.⁷⁷ Diese wird nicht mehr vom Sprecherkommentar verbalisiert, sondern visuell evoziert, beispielsweise mit Bildern von Demonstrationen gegen SS-Kameradschaftstreffen in der Bundesrepublik, die von der Polizei geschützt werden. Die Aufnahme einer blutenden jungen Frau in Folge eines Polizeieinsatzes stehen als Anklage im Sinne des Vorwurfs: »Deutsche Polizisten schützen die Faschisten«. Die bedrohliche Gegenwart der Vergangenheit schaffen Schnitt und Kameraführung auch in bewusster Ästhetisierung nazistischer Symbole, indem wiederholt Uniformteile sowie das SS-Totenkopf-Emblem (insgesamt acht Mal) bildfüllend zwischengeschnitten werden. 1989 erhielt das Duo für *Kamerad Krüger* in Leipzig noch eine Goldene Taube.

Der Mann an der Rampe (1989, 13 Min.) setzt ein mit Bildern von Auschwitz und der Feststellung, dass sich in der BRD die so genannte »Auschwitzlüge« hartnäckig halte. In diesem Kurzfilm führen H&S die Kontinuität der Bundesrepublik zur NS-Diktatur anhand von Nazi-Devotionalien vor, die problemlos per Militaria-Katalog erworben werden können. Einer Litanei gleich werden die unterschiedlichsten Objekte aus dem Katalog vorgelesen, um in der Feststellung zu gipfeln, dass die komplette Ausstattung eines SS-Offiziers jeglichen Dienstgrades in der Bundesrepublik anstandslos für 2.921 Mark zu haben sei. Um den Mann für den besonderen Dienst an der Rampe von Auschwitz auszurüsten, fehle nur das Ärmelband, das für zusätzlich 45 DM erhältlich sei. Die Schlusseinstellung zeigt dann eine komplett in SS-Uniform ausgestattete Schaufensterpuppe an der Rampe von Auschwitz.

Ihren letzten Film *Die dritte Haut* (1989, 230 Min.) drehten H&S auf Video. Die dreiteilige Dokumentation über die Wohnsituation in verschiedenen Ländern zeigt Gespräche mit Straßenkindern in Kolumbien und mit Obdachlosen in brasilianischen Favelas, in New York, am Strand von Los Angeles, im Nachtasyl in einer Londoner Kirche, in Luxemburg und in verschiedenen Städten der Bundesrepublik. Der Film rechtfertigt die Einschränkungen in der DDR mit der existenziellen Sicherheit einer

77 André Brie, in: Film und Fernsehen, 2/89.

»dritten Haut«, d. h. eines Dachs über dem Kopf für jeden im »realexistierenden Sozialismus«.

H&S legten den Finger nach wie vor auf ernst zu nehmende Probleme in der Bundesrepublik, ohne allerdings neue Ansätze in der Auseinandersetzung mit dieser zu entwickeln. Elke Schieber zufolge wirkten ihre Kurzfilme vor allem polemisch »und gingen deshalb am DDR-Betrachter ziemlich vorbei«, aber womöglich zielten die Filme in erster Linie auf Zuschauer jenseits der Mauer, wofür der anhaltende Erfolg von H&S im Westen ein Beleg wäre.⁷⁸ Die Wahrnehmung der westdeutschen Gesellschaft gehorchte dem schematischen Muster von »den Guten, den Bösen und den Dummen«. Selbstbilder waren nach wie vor nicht die Stärke von Heynowski und Scheumann, im besten Fall blieb die Eigenwerbung kraftlos, teilweise geriet sie zur peinlichen Selbstbeweihräucherung wie in *Teufelszeug*. Wirklich »zuhause« waren H&S im Blick aus der Ferne und zwar räumlich wie zeitlich: Ersteres in der Sympathie für die antiimperialistischen Kämpfer in der »Dritten Welt«, Letzteres in der polemisch-anklagenden Auseinandersetzung mit den mentalen Restbeständen und realen Wiedergängern des »Dritten Reichs«.

6.3.3 Sensible Porträts von Roland Steiner und Gitta Nickel

Mit Ausnahme von H&S blieb es den DEFA-Dokumentaristen versagt, in der Bundesrepublik zu filmen. Eine Ausnahme von der Regel stellte Roland Steiner⁷⁹ dar, der ab Mitte der Achtzigerjahre im Westen mehrere Dokumentarfilme realisieren konnte. Das ist in der Hinsicht außergewöhnlich, da Steiner nicht die parteioffizielle Rhetorik bediente und sich bereits mit heiklen Themen der DDR-Realität wie z. B. straffälligen Jugendlichen in *Jugendwerkhof* (1982, 31 Min.) auseinandergesetzt hatte. Nach mehreren abschlägigen Bescheiden ermöglichte die Einladung des Oberhausener Festivals (das die Reisekosten trug) Steiner, in der Bundesrepublik zu drehen.⁸⁰ Die Themen waren insofern systemkonform, da die Filme politisch links stehende und sich öffentlich kritisch mit der kapitalistischen Gesellschaft auseinandersetzen. Persönlichkeiten porträtierten: *Heinrich Hannover – Rechtsanwalt* (1987, 20 Min.), in dem der in der Bundesrepublik als »Kommunistenanwalt« Beschimpfte bekennt, sich als Sozialist zu fühlen⁸¹, *alias Günter Walraff* (mit Rainer Schulz, 1988, 29 Min.), in dem der Journalist seine Verwurzelung

78 Schieber 1996, S.220.

79 Roland Steiner (1949) arbeitete nach der Ausbildung als Maschinenschlosser mit Abitur ab 1968 als Kameraassistent bei der DEFA, um dann von 1970-74 Regie an der HFF zu studieren. Nach zwei weiteren Jahren an der Filmhochschule als Meisterschüler war Steiner bis 1991 Regisseur im DEFA-Studio für Dokumentarfilme.

80 Interview mit Steiner, 15.7.1997.

81 Vgl. Hannover 1998.

im proletarischen Milieu betont und *Die ganze Welt soll bleiben. Erich Fried ein Porträt* (1988, 36 Min.).

Alle Filme zeichnen sich aus durch eine zurückhaltende Kameraführung mit ruhigen, undramatischen Bildern in langen Einstellungen. Anekdotische Alltagsbeobachtungen wechseln sich ab mit öffentlichen Auftritten und Gesprächen im häuslichen Umfeld. Der Regisseur ist nur durch Interviewfragen aus dem Off präsent, wobei die große Nähe zu den Porträtierten in der Anrede mit ›Du‹ ebenso zum Ausdruck kommt, wie in persönlichen Fragen nach deren Hoffnungen und Träumen. Seine Arbeit beschrieb Steiner als dann am sinnvollsten, wenn er »Menschen die Gelegenheit gebe, über sich selbst zu sprechen, etwas zu sagen, was sie sonst nicht sagen würden oder wozu sie keine Gelegenheit haben.«⁸² Die DEFA-Einschätzung zur Abnahme des Films über Heinrich Hannover vermerkte: »Für diese Arbeit gibt es im DEFA-Schaffen kaum Vorbilder.«⁸³ Das lag auch daran, dass es Steiner trotz oder vielleicht gerade wegen der Systemkonkurrenz um den Menschen als Individuum ging und nicht wie H&S um eine beispielhafte Pars pro toto-Funktion, ob im Positiven oder Negativen. Steiners sensible Porträts zeichnen sehr persönliche Freundbilder engagierter Linker, ohne diese für die Sache der DDR in Anspruch zu nehmen – dieser waren sie bestimmt auch nicht immer dienlich, etwa wenn der Pazifist Wallraff ein Loblied auf Gorbatschow anstimmt.

In den Wirren der Wendezeit war Steiner der einzige DDR-Dokumentarist, der im November/Dezember 1989 mit seiner Kamera in der Bundesrepublik filmte, während sich die Aufmerksamkeit der Medien ausschließlich auf die Ereignisse in der DDR konzentrierte. Auf Einladung der NDR-Regionalsendung *ebbes* durchstreifte der DEFA-Regisseur Baden-Württemberg und hielt die zufälligen Begegnungen mit Land und Leuten fest. Der Titel des so entstandenen sehr persönlichen Films *Ich will ein Fremder bleiben. Ein DDR-Dokumentarist sieht Baden-Württemberg* (N3: 10.3.90, 25 Min.) bezieht sich ebenso auf die fremde Region wie auf das fremde System. Dabei versteht Steiner, wie er in einem Gespräch mit Luc Jochimsen im Anschluss an die Fernseh-Ausstrahlung erklärt, »Fremdbleiben« als bewussten, produktiven Vorgang.

Eine weitere Ausnahme der Regel war Gitta Nickel⁸⁴, deren Film über *Zwei Deutsche* (1988, 94 Min.) des Jahrgangs 1928 am 26. Februar 1989 auch im ARD-Pro-

82 Harkenthal 1990, S.51.

83 F. Spangenberg, 26.8.1986, BA DR1 Mfk-HV Film: 1468.

84 Gitta Nickel (1936) arbeitete nach dem Staatsexamen 1956 als Regieassistentin zunächst im DEFA-Studio für populärwissenschaftliche Filme, ab 1959 im Spielfilmstudio und ab 1963 im Studio für Wochenschau und Dokumentarfilme bei Karl Gass, wo sie ab 1965 als Regisseurin tätig war. Vgl. Sylvester 1987; aus der TV-Reihe *Der DEFA-Komplex* den 5. Teil: *Frauen – Film – Träume* (Beate Schönfeld, 1993).

gramm ausgestrahlt wurde – wenn auch erst um 22.30 Uhr. Als Ausgangspunkt dienten zwei berühmte Bilder von Hitler-Jungen aus den letzten Tagen des Zweiten Weltkrieges: Das eine zeigt den stolzen Jungen mit Stahlhelm und Eisernem Kreuz, Wilhelm Hübner, der durch seine in der Kriegswochenschau erwähnte Auszeichnung durch Hitler weltbekannt wurde. Das andere zeigt das verzweifelte, angstverzerrte Gesicht eines Jungen, Hans Henke, das weltweit in Geschichtsbüchern und auf Demonstrationen die Forderung ›Nie wieder Krieg‹ unterstrich. Das Filmteam suchte die beiden in ihren Wohnorten in der DDR und in der Bundesrepublik auf und ließ sie ihre Geschichte erzählen.

Laut *FAZ* hatte Gitta Nickel das Thema verschenkt, trotzdem urteilte die Frankfurter Zeitung: »Gleichwohl kann man diesem Defa-Film eine gewisse Fairness im Umgang mit den beiden Deutschen nicht absprechen. Der Vergleich zwischen den Menschen artet nicht vollständig aus im Vergleich beider Systeme.«⁸⁵ Die *SZ* lobte fast uneingeschränkt: »Mag der Film manchem auch zu langatmig und zu nüchtern erschienen sein, so hätte man sich doch – gerade in diesem Weltkriegsgedenkjahr – keine fundiertere Absage an Krieg und Gewalt vorstellen können.«⁸⁶ Frank Schumann stellte in der *Weltbühne* fest, »dass ein solcher Film vor fünf oder zehn Jahren in der DDR so noch nicht möglich gewesen wäre [...]«, da man das Thema dazu benutzt hätte, »das Andersartige vordergründig und mit erhobenem Zeigefinger zu kommentieren.«⁸⁷ Die DDR-Zensoren im Abnahmekomitee hingegen vermerkten, dass der Film beim DDR-Bürger »den moralisch-ethischen Wert konsequenten gesellschaftlichen Engagements deutlich und damit den Unterschied zu seinem [westdeutschen, M.S.] Partner erkennbar« mache. »Zum Glück benennt der Film diesen Unterschied nicht verbal: er macht ihn am Beispiel der beiden Biografien erlebbar.«⁸⁸ So konzentriert sich *Zwei Deutsche* ganz auf deren Berichte, die mit Fotos und Wochenschau-Ausschnitten illustriert werden. Im ständigen Wechsel springt die Montage von Ost nach West, wobei die Inszenierung ideologisch aufgeladene Symbolbilder meidet. Die ›Wirklichkeit‹ kam der Dokumentaristin in der Hinsicht entgegen, dass der DDR-Bürger aus einer Arbeiterfamilie stammt, bereits 1945 in die KPD eintrat und immer noch ein engagiertes Parteimitglied ist, dem das Gemeinwesen am Herzen liegt. Der in Westdeutschland Lebende hingegen sammelt Waffen und Orden und zeichnet sich durch eine eher selbstbezogen-hedonistische Weltansicht aus. Bei umgekehrter Rollenverteilung wäre das Projekt mit Sicherheit nicht zu Stande gekommen.

In der Wendezeit drehte Gitta Nickel nach ähnlichem Prinzip *Eine deutsche Geschichte*. »*Wir haben die Mauer durchbrochen*« (ZDF: 9.11.90, 90 Min.) über den

85 MZ: »Zwei Deutsche« oder Ein verschenktes Thema«, in: *FAZ*, 15.9.1988.

86 *SZ*, 28.2.1989.

87 Frank Schumann: Ein Film über zwei Deutsche, in: *Weltbühne*, 20.9.1988, S.1193-1194.

88 BA DR1 MfK-HV Film: 1728.



Bilder 27, 28: Die weltbekannten Fotos der Kindersoldaten und was 44 Jahre später aus ihnen in zwei deutschen Staaten wurde.



Lebensweg zweier Berliner Schwestern, die durch den Mauerbau getrennt wurden. Die Zweifel und Ängste der Ost-Berlinerin und die Erlebnisse ihrer zuvor in den Westen geflohenen Kinder spiegeln die Bedenken der Autorin wider, der die Porträtierten als Sprachrohr dienen – wie so oft in DEFA-Dokumentarfilmen.

Generell blieben die DEFA-Regisseurinnen und -Regisseure auch nach dem Fall von Mauer und Beschränkungen ihren in der DDR entwickelten Strategien treu.⁸⁹ Dazu zählte ein aufs Notwendigste reduzierter Kommentar, Sympathie mit und eine große Nähe zu den Porträtierten, was Winfried Junge als »Ästhetik des Vertrauens« definierte.⁹⁰ Im Mittelpunkt standen zumeist »gewöhnliche Menschen«, die häufig eine Stellvertreterfunktion für die Filmemacher ausübten, indem sie Probleme ansprachen, die als eigene Stellungnahmen oder Kommentare der Zensur zum Opfer gefallen wären.⁹¹

Die Schwarzweiß-Malerei, die die dokumentarische Darstellung des Westens im Fernsehen forderte, wurde von der DEFA – mit Ausnahme einiger Auftragsarbeiten – nicht bedient. Zum Ende der DDR zeigt sich in den wenigen Filmen aus dem Dokumentarfilmstudio über die Bundesrepublik ein komplexeres Bild, das aber thematisch auf Krieg und Faschismus sowie »progressive Geister« und »verdiente Kämpfer für die Sache« reduziert war. Ähnlich westdeutschen Dokumentarfilmen über die DDR ab den Siebzigerjahren stellen die DEFA-Filme den anderen Teil Deutschlands als etwas Fremdes dar. Zum »Anderen« im Sinne eines Korrektivs oder gar einer Alternative konnte und durfte die Bundesrepublik nicht werden – wobei, selbst wenn die DEFA-Dokumentaristen den Westen als solches hätten entwerfen können, sie hätten es nicht gewollt: Zu tief waren sie mit der Idee des Sozialismus verhaftet, die Roland Steiner als »Idee solidarischen Miteinanders« beschreibt, an der er nach wie vor festhalte.⁹² Die Bundesrepublik blieb fremd, sodass in dem Moment, in dem das Fremde – von der Bevölkerungsmehrheit plebisziert – sich anschickte, zur (gesamtdeutschen) Norm und damit zum zukünftigen Eigenen zu werden, die meisten ostdeutschen Dokumentaristen ihrerseits zu(m) Fremden wurden. Anschaulich belegen dies ihre zurückhaltend beobachtenden Filme der Wendezeit, die in ihrer großen Zahl deutliche »Dokumente der Distanz« sind.⁹³

89 Vgl. Steinle 1997, S.49f.

90 Vgl. den gleichlautenden Aufsatz Junges in: Zimmermann 1995, S.133-145.

91 Vgl. Schieber 1996, S.211.

92 Gespräch mit Luc Jochimsen im Anschluss an die Ausstrahlung von *Ich will ein Fremder bleiben* (N3: 10.3.90).

93 Müller 1992.

6.4 Die DDR im westdeutschen Fernsehen in den Achtzigerjahren

Der relativ geringen Produktion in der DDR steht eine unüberschaubare Material-Menge in der Bundesrepublik gegenüber; allein von der WDR-Reihe *Deutscher Alltag* wurden über 100 Beiträge hergestellt. Um das Ausmaß anzudeuten, sei als weiteres Beispiel nur die ›Kulturwoche DDR‹ erwähnt, die Südwest3 vom 15. bis 22. Oktober 1988 veranstaltete. In einer Woche zeigte das Dritte Programm rund 25 Sendungen aus der und über die DDR, von DEFA-Spielfilmen wie *Solo Sunny* (Konrad Wolf, 1979) über Kultur-Magazine und selbstproduzierte Dokumentarberichte bis hin zum Klavierkonzert aus dem Gewandhaus.⁹⁴ Bezeichnend für den Charakter des ›Minderheiten-Programms‹, das das Thema DDR trotz allem darstellte, ist die Tatsache, dass die ›Kulturwoche DDR‹ in einem Dritten Programm lief und von den meisten Bundesbürgern ebenso wenig wie von den Ostdeutschen gesehen werden konnte.

Auch sagt die Quantität nichts über die Qualität aus. Die meisten Dokumentarfilme über die DDR sind journalistischen Mustern verpflichtete Einheitskost, dem Bedürfnis der Fernsehredaktionen nach Verständlichkeit und faktengeauer, nachprüfbarer Wiedergabe geschuldet. Charakteristisch für den Mangel an ästhetisch interessanten Filmen oder gar Experimenten und wohl auch am Interesse für die DDR generell ist, dass die bekannten westdeutschen Autoren-Dokumentarfilmer sich samt und sonders des Themas enthielten. Einzig Klaus Wildenhahn, Redakteur beim NDR, porträtierte in *Bln. DDR & ein Schriftsteller* (NDR3: 30.12.86, 99 Min.) Christoph Hein in Ost-Berlin. Die Analysen des Schriftstellers zu den Unterschieden zwischen DDR und Bundesrepublik sind eingebettet in unspektakuläre Aufnahmen im typisch Wildenhahnschen Stil genauer Beobachtung mit langen Kameraeinstellungen. 1990 widmete sich Wildenhahn der DDR noch einmal mit *Der König geht. Schloß Dresden, Sommer '90* (WDR: 3.6.91, 104 Min.), einer Studie über die Baubrigade am Dresdner Schloss.

Die internationale Entwicklung im Dokumentarfilm der Achtzigerjahre hat zumindest in der Form einen Niederschlag gefunden, dass vermehrt selbstreflexive Elemente auftauchen.⁹⁵ Dies ist vor allem bei Filmen zu beobachten, die sich mit dem Thema des Austauschs beschäftigen und damit eigene Befindlichkeit und Wahrnehmung thematisieren sowie im besten Fall Medium und Dispositiv zum Gegenstand der Überlegung machen.

94 Kulturwoche DDR, Pressemitteilung SWF, S.4. Vgl. Frithjof Heller: Aus Grau mach Bunt?, in: epd, Nr.87/1988, S.6-9.

95 Vgl. Berg-Ganschow/Zimmermann 1991, S.250f.

6.4.1 Deutsch-deutscher Austausch: ›Touristen‹

Ein Element in der ›Normalisierung‹ des Verhältnisses zwischen den beiden Staaten waren Austausch und erweiterte Reisemöglichkeiten. Die ›Arbeitsgemeinschaft für politische Bildung, Arbeit und Leben‹, in der Deutscher Gewerkschaftsbund und Volkshochschulen kooperierten, boten ab 1974 Studienreisen für westdeutsche Arbeiter in die DDR an. Daneben wurde auch der Austausch im Bereich des Sports verstärkt, den die DDR allerdings weitgehend auf den Spitzensport beschränkte. Kontakte im Kulturbereich betrafen vor allem Gastspiele von Bühnen und Orchestern.⁹⁶

Der Produzent W. Fellmann dokumentierte 1979 in der Reihe *Beispiele praktischer Auswirkungen der Deutschlandpolitik* zum Beispiel *Die Berliner Philharmoniker unter Herbert von Karajan in Dresden* (28 Min.) mit malerischen Bildern von Dresden und einem begeisterten Publikum, das im Interview die gemeinsamen Interessen verdeutlicht. Auch *Dresdner Staatsoper und Deutsche Staatsoper Berlin zu Gast in Hamburg* (37 Min.) schließt mit individuellen Kontakten, die dank des Besuchs geschlossen wurden.⁹⁷ Die praktischen Auswirkungen der Deutschlandpolitik stellte Fellmann des Weiteren am Beispiel von Informations- und Touristenreisen dar: *Ostberlin und Dresden* (32 Min.) und *Dresden* (28 Min.) sowie Sportbegegnungen: *KSG Ludwigshafen – SG Dynamo Lukenwalde; TSV München-Ost – BSG Motor Mitte Magdeburg* (34 Min.). Der allgemeine Tenor der Filme lobt Austausch und Kontakte, Konflikte oder Probleme kommen nicht zur Sprache.

Ein beliebtes Thema, mit dem das öffentlich-rechtliche Fernsehen ähnlich der DDR seinen Draht zur Jugend unter Beweis stellen wollte, war die Begleitung von Rockgruppen auf Tournee durch die DDR, wie zum Beispiel *Spider Murphy Gang. Rock'n Roll-Rendevous in der DDR* von Cornelia Leitner (ZDF: 28.11.83, 44 Min.) oder der legendäre *Sonderzug nach Pankow. Udo Lindenberg in der DDR* (ARD: 26.10.83, 51 Min.), in dem Dieter Hens neben dem Auftritt auch Hintergründe und Verhandlungen zeigt. Vom Scheitern solcher Gastauftritte zeugt »*Deshalv spill mer he*« (BR: 5.2.84, 43 Min.), in dem Jürgen Wesche das Protokoll einer abgebrochenen BAP-Tournee erstellt.

Mit der 1982 abgeschlossenen Vereinbarung über den Austausch von Jugendgruppen zwischen Deutschem Bundesjugendring und der FDJ wurde erstmals ein innerdeutscher Jugendaustausch möglich. Die zumeist einwöchigen Reisen mit Begegnungsprogramm wurden von Reisebüros organisiert und vom Staat gefördert bzw. finanziell unterstützt. Auf Grund der Vereinbarung, dass die Kosten gleich hoch sein mussten, fuhren im Rahmen dieses Programms etwa dreimal so viele Jugendliche in die DDR wie umgekehrt. 1988 besuchten 5.550 DDR-Jugendliche die Bundesrepu-

96 Vgl. Winters 1999.

97 Vgl. Zentrale Filmographie 1987/Bd.IV, S.60.

blik.⁹⁸ Die Begleitung solcher Schülerreisen mit der Kamera war ein beliebtes Thema: Inhaltlich ließen sich die Auswirkungen der Teilung auf die junge Generation beobachten und deren Bilder im Kopf mit der vorgefundenen ›Wirklichkeit‹ vergleichen. Sie zeigen die Auseinandersetzung mit Klischees und Stereotypen im anderen deutschen Staat ebenso wie Annäherung und Befremden. Der den Reisen zu Grunde liegende Wille zur Verständigung ließ sich mit den Filmen dokumentieren, es gab aber auch genug Konfliktstoff und trotz zumeist strikt organisiertem Programm lautete Unvorhergesehenes, was den Reiz dokumentarfilmischer Beobachtung steigerte. Ökonomisch waren die Projekte ebenfalls interessant, da neben der Fernsehstrahlung das BMB und die Landesbildstellen an den nichtkommerziellen Rechten interessiert waren, um Informationsmaterial zur Vorbereitung von DDR-Fahrten bereitstellen zu können.

Die meisten dieser ›Jugendaustausch-Filme‹ sind nach dem gleichen Muster aufgebaut: Die Gruppen werden bei ihrer Reise durch den anderen deutschen Staat von einem professionellen Filmteam begleitet, das Ereignisse und Diskussionen mit der Kamera festhält. Die Erwartungen und Erfahrungen werden dann von den Jugendlichen in Interviewsituation, zumeist im Bus oder in einer Gesprächsrunde, reflektiert. Garniert wird das Ganze mit Bildern der touristischen Sehenswürdigkeiten im Kulturfilm-Stil, die zumeist mit Hintergrund-Musik (Klassik oder zielgruppengerecht Pop) unterlegt sind. Ein nachträglich beigefügter Kommentar liefert als allwissende Autorität Hintergrundinformationen, erklärt, was vor der Kamera geschieht oder nicht gefilmt werden konnte und stellt empathisch die Gefühlslage der Teilnehmer dar, die diese zum Teil nur ungelentk auszudrücken vermögen. In den Dokumentationen sind die Schüler in mehrfacher Hinsicht kadriert: ideologisch durch Lehrer und Reiseleiter sowie medial durch das Filmteam und nicht zuletzt im Objektiv des Kameramanns. Von besonderem Interesse bezüglich der dokumentarfilmischen Realitätskonstruktion ist in vielen dieser Filme das wiederholte Ansprechen von Rolle und Präsenz der Kamera sowie des spezifisch deutsch-deutschen Rezeptionsdispositivs. In den zum Ende der Achtzigerjahre entstandenen Filmen ist zu beobachten, dass Konflikte auf Grund der unterschiedlichen Sozialisation zunehmen und die Begegnungs-Euphorie früherer Beiträge verflogen ist.

Der Reisebericht von Wolf Lindner *Ein Land wie jedes andere? Schüler aus Bielefeld erleben die DDR* (ARD: 15.1.84, 45 Min.) führt im Titel ein Fragezeichen, endet aber mit der Feststellung einer Schülerin, die DDR sei »ein Land wie jedes andere«. Um den offiziellen, als langweilig empfundenen Programmpunkten zu entgehen – eine rekurrierende Klage in allen ›Jugendaustausch-Filmen‹ – organisieren die Schüler in Leipzig eine Stadtrallye, was zu komischen Szenen führt, wenn etwa Passanten aus der Prawda übersetzen sollen und sich kein Russischkundiger finden lässt.

98 Winters 1999, S448.

Der Kommentarsprecher fasst das Ergebnis der Reise zusammen: »Die stacheldraht-verhauene Brille, mit der sie vorher gen Osten geblickt hatten, ist irgendwo zwischen Dresden und Weimar liegen geblieben. »Die DDR ist ein anderes Land und zum Teil ein fremdes Land«, sagt eine Schülerin, »und wir müssen versuchen, das zu verstehen, statt immer draufrum zu hacken.« Auch wenn der Sprecher kritische Bemerkungen einflechtet, entwirft der Film eine DDR, deren Erfahrung vor Ort – durchaus im Sinne der Machthaber – einen Wechsel der Wahrnehmung vom bedrohlich Fremden hin zum eigenständig Anderen bewirkt.

Einen ähnlichen Eindruck vermittelt *Menschen wie du und ich. Schüler lernen die DDR kennen* (ZDF: 27.1.87, 14 Min.). Im Film übernehmen die Jugendlichen die Rolle des Interviewenden in der DDR selbst, womit sich der Film erfrischend von anderen Austauschberichten abhebt. Auch die Voice-over-Kommentare werden im Wechsel von einer Schülerin und einem Schüler gesprochen, sodass der sonst oft vorherrschende allwissende, oft besserwisserische Erwachsenenkommentar entfällt.

Rolf Lindner und Karin Winning zeigen in der HR-Produktion *Auf Urlaub beim Klassenfeind. Jugendaustausch mit der DDR* (ARD: 13.8.88, 45 Min.) verdiente FDJ-Funktionsträger bei einem Besuch im Westen. Obwohl es sich um den Nachwuchs der eigenen Jugendorganisation handelte, durften die Dokumentaristen keine Privateinladungen seitens der Gefilmten in die DDR annehmen. Trotzdem erweitert *Auf Urlaub beim Klassenfeind* die übliche Dramaturgie von Reisedokumentationen über das Ereignis hinaus durch den Besuch der Autoren bei einigen Reiseteilnehmern in der DDR. Den so um rückblickende Reflektion bereicherten Zeithorizont illustrieren Schwarzweiß-Fotografien, die die Montage mit dem Farbbericht über den vorausgegangenen Westbesuch verschränkt. In der Gegenüberstellung der farblosen, unbewegten Bilder aus der DDR mit den bunten bewegten Aufnahmen aus der Bundesrepublik werden ideologische Begrenzungen und Unbeweglichkeit der Staatsmacht der Jugend gegenüber sinnlich erfahrbar. Trotz guter Qualität der kontrastreichen Fotos leistet der Verzicht auf Farbigkeit Klischeevorstellungen vom grauen, rückständigen Osten Vorschub. Solchen versucht der Film auf der Kommentarebene entgegenzuwirken und liefert damit das Beispiel für den »PR-Erfolg«, den die DDR mit diesen Reisen (und der Genehmigung solcher Filmprojekte) erzielen konnte: Trotz Restriktionen und negativer Erfahrungen beim Gegenbesuch konstatiert der Sprecher, dass die Masse der jungen DDR-Bürger bei verhaltener Kritik ihren Staat akzeptiere und ihn verbessern wolle. Damit ging die Intention der SED-Verantwortlichen auf, die handverlesenen Teilnehmer von Westreisen als DDR-Jugend in toto zu verkaufen.

Wie die meisten »Austausch-Filme« bietet *Auf Urlaub beim Klassenfeind* das im Hinblick auf die politische Haltung der Jugend für beide deutsche Staaten beruhigende Bild junger Menschen, deren Sozialisation im jeweiligen Teil auch ihr Weltbild systemstabilisierend geprägt hat. Dies belegen zahlreiche unfruchtbare Diskussio-

nen, bei denen die ›Klassenfeind‹-Urlauber auf Grund besserer ›Schulung‹ häufig überlegen scheinen. Die Probleme werden im Film bei einer Kirchenbesichtigung deutlich: Erklärungen der Fremdenführerin zu den ehemaligen Ostgebieten legen ein unreflektiertes Geschichtsbild an den Tag, das ostdeutsche Revanchismusvorwürfe zu bestätigen scheint und heftigen Widerspruch bei den DDR-Gästen provoziert.

Im Film von Heike Mundzeck *Ansichtssache. Eine Klassenreise in die DDR* (ZDF: 19.1.88, 54 Min.) kommt es gleich zu mehreren Eklats: Auf kritische Fragen der Oberstufenschüler bricht die DDR-Reiseleiterin fast in Tränen aus und ein Referent verlangt, dass die Kamera ausgeschaltet wird.⁹⁹ Im Gegenzug sind die Schüler beleidigt, als ein ehemaliger Häftling des KZ Sachsenhausen der Bundesrepublik Faschismus vorwirft. An einer Stelle durchbricht die Autorin mit dem Mikro in der Hand die vorgezeichnete Dramaturgie, indem sie die Reisetilnehmer auffordert, spontan DDR-Jugendliche nach ihrer Situation zu befragen, jedoch mit bescheidenem Ergebnis. Daneben dominieren mit klassischer Musik unterlegte Kulturfilmaufnahmen, aber ausgerechnet die Bilder von Kohlfeldern mit der Bemerkung, dass dies die häufigste Gemüsebeilage in der DDR sei, nutzte die Radiosendung ›Stimme der DDR‹ zur Kritik am Film: »Klar wurde: in diesem ZDF-Beitrag bildete Kohl das Hauptgericht.«¹⁰⁰ Das BMB zeichnete *Ansichtssache* 1988 mit dem Jakob-Kaiser-Preis aus.

Ein Jahr später verfolgte Heike Mundzeck in einer weiteren Allcom-Produktion einen Austausch in umgekehrter Richtung: *Westreise, Junge Leute aus der DDR zu Besuch in der Bundesrepublik* (ZDF: 28.5.89, 43 Min.). Auch dieser Besuch Erfurter Jugendlicher in Nordrhein-Westfalen verläuft nicht konfliktfrei, da in deren Wahrnehmung der sozialen Wirklichkeit im Westen sich berechtigte Kritik mit Propagandaklischees mischen. Der Kritiker der *Welt* urteilte: »Unsere Wirklichkeit – das wurde deutlich – entspricht weder dem Westfernsehen, noch der Ostpresse.«¹⁰¹ Darüber hinaus bemerkte er als Hauptproblem solcher Dokumentarfilme den begrenzten Informationswert: Dieser bestünde, vor dem Hintergrund, dass die DDR-Teilnehmer über jedes Wort zur Rechenschaft gezogen würden, lediglich im Mitverfolgen der Reiseroute.

6.4.2 Übersiedlerproblematik

In den 40 Jahren ihres Bestehens verließen rund 4,1 Millionen Menschen die DDR, davon 3,1 Millionen bis zum Mauerbau. Danach gelang nur noch wenigen die

99 Das Konfliktpotential hat Hans Werner Schwarze in »Zehn Gebote zum Umgang mit den anderen Deutschen« als »Wegweiser zur Gesprächsfähigkeit« zusammengefasst. In: Filmer/Schwan 1985, S.325-330.

100 Stimme der DDR, 6.15 Uhr – Frühprogramm, 20.1.1988.

101 Eugen Rottini: »Die Wirklichkeit ist anders«, in: Die Welt, 30.5.1989.

Flucht, die Mehrzahl kam auf offiziellem Weg in die Bundesrepublik. Eine Genehmigung zur dauerhaften Übersiedlung in den Westen erhielten von 1961 bis Ende 1988 rund 555.000 Menschen, wobei die Mehrheit der Übersiedler bis 1975 im Rentenalter war. Neben der Familienzusammenführung ermöglichte das BMG/BMB ab Mitte der Sechzigerjahre auch anderen Ausreisewilligen die Übersiedlung: Bis 1989 konnten so 250.000 unter ›Entlassung aus der DDR-Staatsbürgerschaft‹ dem Land den Rücken kehren, wofür Gegenleistungen in Form von Waren gezahlt wurden. Über den ›Häftlingsfreikauf‹ gelangten zwischen 1963 und 1989 über 31.000 gegen Devisen (pro Kopf 40.000 DM, ab 1977 rund 96.000 DM) in den Westen.¹⁰²

In der Übersiedlerthematik, die bereits die Dokumentarfilme *O.K.* (1965) auf ostdeutscher und *Fremd auf unseren Straßen* (1969) auf westdeutscher Seite am individuellen Schicksal behandelt hatten, wurde die Andersartigkeit der Gesellschaftssysteme mit den prägenden Faktoren für den Einzelnen deutlich.¹⁰³ Entfremdung und Integrationsprobleme verwiesen auch auf die Schattenseiten der eigenen, leistungsorientierten kapitalistischen Gesellschaft, der sich am Beispiel der Erfahrung von Übersiedlern ein Spiegel vorhalten ließ. Georg Simmel schreibt den Fremden eine besondere ›Objektivität‹ zu, auf Grund des besonderen ›Gebilde[s] aus Nähe und Ferne‹ – im geteilten Deutschland war es auf jeden Fall ein anderer, wenn nicht gespaltener so mindestens zwiespältiger Blick.¹⁰⁴

In den Schicksalen der Betroffenen sind häufig persönliche Dramen unlösbar in den politischen Kontext der deutschen Teilung verstrickt wie in *Von Bautzen nach Bethel. Aus dem Zuchthaus in die Arbeiterkolonie* (Ernst Klee/Thomas Schmitt, WDR: 1.5.76, 18 Min.). Der Film ist das Porträt eines 30-jährigen, der dreimal aus der DDR flieht, jedes Mal freiwillig zurückgeht und jedes Mal dafür mit Gefängnis bestraft wird. In der Bundesrepublik will es ihm nicht gelingen, Fuß zu fassen, er wechselt häufig den Arbeitsplatz und lebt schließlich vereinsamt in einer Arbeiterkolonie. Der *Bericht über einen innerdeutschen Umzug* (1977, 24 Min.) von Peter Fuchs zeigt die Problematik der Umsiedlung junger Erwachsener aus der DDR am Beispiel eines 22-jährigen, der sich im westdeutschen Alltag nicht zurecht findet, diskriminiert wird und einen Selbstmordversuch unternimmt. Eine andere Realität als das Wunschbild vom ›goldenen Westen‹ zeigen auch *Is was?! DDR-Bürger in der Bundesrepublik* von Wolfgang Schmitz (WDR: 1.11.79, 54 Min.) über die Probleme jugendlicher Übersiedler oder *Die Illusionen habe ich mir abgeschminkt* von Mascha M. Fisch und Wolfgang Landgraeber (WDR3: 26.12.80, 75 Min.) über freigekaufte Häftlinge und deren häufiges ›Scheitern‹. Medial vermittelte Illusionen werden dabei ebenso deutlich wie soziale und zwischenmenschliche Defizite in der Bundesrepublik.

102 Winters 1999, S.446f.

103 Zur Darstellung im Fernsehspiel vgl. Peulings 1993 b, S.121f., S.127.

104 Simmel 1992, S.766f.

Eine neue Qualität wurde erreicht, indem Betroffene nicht nur ins Bild gesetzt wurden, sondern die eigenen Erfahrungen selbst in Bildern umsetzen konnten. Das ZDF gab in *Fernsehgrüße von West nach Ost* (M.E. Büscher/Gerd Conradt, 14.10.86, 41 Min.) fünfzehn Übersiedlern, darunter Prominenten wie Nina Hagen, die Möglichkeit, Bildergrüße mit persönlichen Nachrichten an Freunde via Fernschwellen in die DDR zu schicken. Der ostdeutsche Autor und Regisseur von *Die ersten 100 Tage – Übersiedler aus der DDR* (WDR3: 18.9.84, 45 Min.) Peter F. Leopold war 1979 selber in die Bundesrepublik gekommen. Eigene Erfahrung und Kenntnisse ermöglichten eine Präzision und Sensibilität, die die Filmkritik der *Welt* mit dem Prädikat »hervorragend« versah.¹⁰⁵ Ähnliches gilt für den Film *Auch dies ist mein Land* (1986, 31 Min.), in dem der 1976 in die Bundesrepublik übergesiedelte Schriftsteller Siegmund Faust im Auftrag des BMB seine drei Kollegen Hans Joachim Schädlich, Ulrich Schacht und Reiner Kunze porträtiert.

Übersiedler kamen auch aus Babelsberg und Adlershof. Unter dem Motto *BRD-DR – ein anderer Blick. DDR-Dokumentarfilmer sehen unsere Welt* gab der NDR ihnen die Gelegenheit, ihre deutsch-deutschen Erfahrungen mit dem eigenen Handwerkszeug zu vermitteln.¹⁰⁶ Der erste gesendete Beitrag war allerdings eine Beobachtung der aus der DDR übergesiedelten Kollegen von der die Reihe betreuenden westdeutschen Redakteurin Luc Jochimsen zusammen mit Lucas Maria Böhmer. Der Titel *Der Westen leuchtet – aber es ist ein kaltes Licht* (27.12.88, 45 Min.) resümiert die BRD-Wahrnehmung der ehemaligen DEFA-Mitarbeiter. Der zweite Beitrag stammte von Juliane und Eberhard Geick, der DEFA-Kameramann und Nationalpreisträger war: *Grenzüberschreitungen* (28.12.88, 45 Min.), das Porträt des aus der DDR übergesiedelten Pfarrers Dietmar Linke, in dessen Geschichte das Ehepaar eigene Erfahrungen wieder fand. Mit *Die Jungen. Ein Tag im Leben einer Kinderclique auf dem Kiez* (30.12.88, 45 Min.) richtete der ehemalige DEFA-Regisseur Hannes Schönemann unter dramaturgischer Betreuung von Sybille Schöneemann seinen Blick auf die ›Alltagsrealität‹ des Inbegriffs westlicher Verderbtheit. In der Wahl des Themas und der Protagonisten (defavorisierte Jugendliche zumeist ausländischer Herkunft) stand er in DDR-Tradition, dies auch im positiven Sinn des jüngeren DEFA-Dokumentarismus mit seiner behutsamen Beobachtung und seinen sensiblen Porträts. Von der voyeuristischen Faszination des Sündenbabels, wie sie ostdeutsche Propagandafilme bis in die Siebzigerjahre transportierten, ist nichts zu spüren. Vielmehr ist der Film getragen von jener für viele DEFA-Filme typischen Melancholie, die in *Die Jungen* explizit dem Verschwinden von Kindheit und Unschuld nachtrauert.

105 Die Welt, 20.9.1984.

106 Vgl. Luc Jochimsen: »Der Westen leuchtet – aber das Licht ist kalt«, in: NDR Magazin, 12/1988, S.8-9.

6.4.3 *Nachdenken über Deutschland:* Selbstreflexionen von Grenzgängern

In seiner – nicht spezifisch deutschdeutsch ausgerichteten – Reihe *Nachdenken über Deutschland* beauftragte das ZDF den DDR-Schriftsteller Rolf Schneider mit einem Film über die Bundesrepublik. Schneider war 1979 wegen kritischer Äußerungen zur DDR in seinem Roman *November* aus dem Schriftstellerverband ausgeschlossen worden und arbeitete seitdem als Dramaturg in Westdeutschland, wollte die DDR-Staatsbürgerschaft aber nicht aufgeben.¹⁰⁷ Unter dem Titel *Das andere Land* (15.1.84, 44 Min.) vermittelte Schneider seine persönliche Wahrnehmung des Westens. Am Filmende zieht er mit dem Mikrofon in der Hand an der innerdeutschen Grenze das Fazit, dass die Bundesrepublik für ihn »ein ebenso faszinierendes wie manchmal unheimliches Land gewesen und geblieben« ist, dem er »in vielem näher gekommen ist, ohne dass es sein Zuhause wurde«. Die Gründe dafür demonstriert er in *Das andere Land*, einer Mischung aus typischen DDR-Klischees über den Westen, Kulturkritik, gegensätzlichen Stellungnahmen in Interviews mit unter anderem Joachim Fest und Fritz J. Raddatz oder im Meinungs austausch mit Richard von Weizsäcker, schwelgenden Kulturfilmbildern mit energisierender Hintergrundmusik und zum Teil fragwürdigen Bild-Text-Verschränkungen. Letzteres ist der Fall, wenn der Voice-over-Kommentar politisches Desinteresse der Bundesbürger und leere Routine westdeutscher Politik beklagt und dies mit Aufnahmen aus dem Bundestag von Zeitungslesenden und sich im Ohr bohrenden Abgeordneten illustriert wird. Um Kulturbetrieb (»Jahrmarkt der Eitelkeit«), Warencharakter der Kunst und Vergnügungssucht anzuprangern, greift Schneider zu den gleichen Bildstrategien wie bereits DEFA-Filme der Fünfzigerjahre im Stil der Thorndikes oder Karl Gass' mit Aufnahmen von reißerischer Kinowerbung oder Bildern von glitzernden Sex-Shops. Thematisch bedient Schneider das ganze Arsenal an DDR-Vorwürfen, um diese am Ende aber einzuschränken: Trotz heftiger Kritik an Ausländerfeindlichkeit in der Bundesrepublik und lässlichem Umgang mit der NS-Geschichte lautet sein Fazit: »Ich finde den Vorwurf von Faschismus falsch, die Bundesrepublik ist eine stabile bürgerliche Demokratie.« Das ist der Nachsatz zur Bildebene, die auf Fotos von Adenauer und den ersten Bundeswehrgenerälen (»ausnahmslos Offiziere, die unter Hitler gedient hatten«) aktuelle Fotos mit Hakenkreuz-Schmierereien auf jüdischen Grabsteinen sowie der neonazistischen Wehrsportgruppe Hoffmann (»mehr als bloße Ausnahmeerscheinungen«) folgen lässt, in bester Tradition der Analogieschluss-Rhetorik der *Archive sagen aus*-Reihe.

107 Den Prozess der Vereinigung begleitete Rolf Schneider mit der Publikation *Frühling im Herbst – Notizen zum Untergang der DDR* (Göttingen 1991) gefolgt von *Volk ohne Trauer. Notizen nach dem Untergang der DDR* (Göttingen 1992).

Schneider relativiert jedoch das Gesagte und Gezeigte, indem er es als seine individuelle Wahrnehmung und möglicherweise sein persönliches Problem darstellt: »Immerhin haben Millionen ehemaliger Landsleute sich hier mühelos und völlig eingewöhnen können«. Die Erfahrung des Fremden als Unbekanntes und diffus Bedrohendes wird über eine Bildebene vermittelt, die als Patchwork weder Binnenkohärenz noch Tiefe hat. Insofern korreliert die banal zusammengestückelte Bildästhetik mit der Erfahrung der Bundesrepublik als schöner Schein vor sozialen Problemen und Sinnleere. Vor dem historischen Hintergrund ostdeutscher BRD-Repräsentation ist *Das andere Land* ein bezeichnendes Beispiel, wie DDR-Feindbilder inklusive ihrer dokumentarfilmischen Vermittlungsstrategien in den Köpfen verankert werden konnten und auch von kritischen Zeitgenossen – die zwar die Stereotype reflektieren, nicht aber deren mediale Vermittlung – reproduziert wurden.

Das andere Land ist ebenfalls ein Beispiel für inszenierte Subjektivität und Selbstreflexivität, die gerade in Bezug zur deutschen Frage die individuelle Wahrnehmung betont und in den Achtzigerjahren vermehrt zu finden ist. Dieser Linie folgt auch *Kennzeichen D*-Redakteur Hans Werner Schwarze in seinem Beitrag für die ZDF-Reihe *Nachdenken über Deutschland* mit dem programmatischen Titel: *Die DDR ist anders* (7.10.84, 47 Min.). Und zwar sei die DDR »anders als die meisten von uns sie sehen, aber sie ist eben auch anders, als sie sich selbst darstellt«, wie der Autor in seinem Voice-over-Kommentar betont. »Und weil man mit Bildern vieles beweisen kann, soll die Behauptung, die DDR ist anders, subjektiv verstanden sein.« Damit wird nicht nur die persönliche Wahrnehmung in den Mittelpunkt gerückt, sondern auch der Status dokumentarischer Bilder explizit in Frage gestellt. Darüber hinaus legt der Film Inszenierung und Realitätskonstruktion offen, wenn der Autor beispielsweise erwähnt, dass die Bilder des Urlauber-Ehepaars, das Schwarze während einer Bootsfahrt kennen lernte, später nachgedreht wurden. Die West-Wahrnehmung des Ostens wird wiederholt angesprochen (»typisch westliche Fragen gestellt« – »Wer im Westen weiß schon...?«) und als eingeschränkt bzw. auf Grund von Nichtwissen beschränkt dargestellt. Der selbstreflexive Diskurs thematisiert auch die Auswirkung der Präsenz einer westlichen Kamera auf das Verhalten der Menschen in der DDR. So erläutert der Kommentar beispielsweise das steife Verhalten beim Essensdienst: »Sicher läuft so etwas ohne westliche Filmkameras herzlicher, natürlicher ab.«

Die DDR ist anders argumentiert gegen Günter Gauss' Begriff der »Nischengesellschaft«, der wiederholt zurückgewiesen wird mit dem Argument, dass sich »normaler Alltag« nicht in Nischen versteckt und sich »Wohlergehen« keine solchen suchen muss.¹⁰⁸ Auf allen Ebenen der filmischen Gestaltung wird die DDR als lebens- und häufig auch als liebenswert dargestellt. Die zufällig getroffenen und selbst aus-

108 Vgl. Gauss 1983, S.166.

gewählten DDR-Bürger, wie der Sprecher nicht müde wird zu betonen, seien zufrieden »in dieser Art von Leistungsgesellschaft, die sie nicht verändern wollen – warum auch«. Gesellschafts-Kritik sei möglich und werde, wie ein mehrfach zitiertes Rostocker Amateur-Kabarett suggeriert, humoristisch und offen vorgetragen. Westliche Standards sind nicht das Maß der Dinge und im Bereich des Sozialen schneidet die DDR besser ab, wenn Schwarze konstatiert, dass die Hilfsbereitschaft untereinander »drüben zumindest sichtbarer als bei uns« sei oder das Pflegeheim 130 Mark koste und zwar »nicht pro Tag wie häufig bei uns, sondern monatlich«. Zwar thematisiert der Film auch Probleme wie den Verfall der Bausubstanz oder Schlangen vor den Geschäften und zeigt Bilder davon, aber dies fällt unter die Rubrik »anders als die Selbstdarstellung«. Mit dem programmatisch gemeinten »anders« im Titel wird der DDR Alterität zugestanden und sie jenseits westlich geprägter Begrifflichkeiten als Eigenständiges akzeptiert. Damit stellte der Beitrag in der Bundesrepublik eine bessere und glaubwürdigere Fürsprache für die DDR dar, als etwa die gehemmte, kritikfreie Selbstdarstellung in Runges *Ich bin ein Bürger der DDR*. Erwartungsgemäß attackiert *Die Welt* Schwarzes Film heftig, der vor den »Verunglimpfungen« der »Springer Presse« von der DDR-Forschung in Schutz genommen wurde, die den Beitrag als »beachtlich« für westliche Berichterstatter wahrnahm, da der sozialistische Alltag »[o]hne die üblichen antikommunistischen Klischees« dargestellt werde.¹⁰⁹ Dabei spricht Schwarze in seinem Schlusswort auch das »Westreise-Verbot« für DDR-Bürger und die »menschlichen Kränkungen durch falsches Misstrauen« an. Scheint darin die Funktion als »Sprachrohr der kleinen Leute« durch wie in den Korrespondenten-Filmen der Siebzigerjahre, weist der Film generell die Notwendigkeit anwaltschaftlicher Vertretung zurück. Eine solche ist nicht nötig, wie das Wohlergehen der Porträtierten zeigt, wäre darüber hinaus aber auch auf Grund der Andersartigkeit der DDR kaum möglich, wie der Film durch das Aufzeigen der dispositiven und individuellen Begrenzungen des wahrnehmenden Subjektes vermittelt.

Das Positiv-Kapital der DDR in der Wahrnehmung durch westdeutsche Korrespondenten waren vor allem die Menschen, aber auch die Entdeckung eines Alltags, der bunter und vielschichtiger erlebt wurde, als die grauen Fassaden vermuten ließen. »Vor drei Jahren hätte ich nicht geglaubt, dass ich mit so viel Wehmut weggehen würde, aber da hätte ich auch nicht geglaubt, dass es Jam-Sessions gibt.« Mit diesen Worten beginnt ARD-Korrespondent Dieter Klein seinen Film *Meine Schlußeinstellung* (ARD: 17.6.86, 48 Min.), der in der Reihe *Gesucht wird ...* lief. Weiter informiert er den Zuschauer in der Exposition, dass er »das erste Nachkriegskind« war, das die ARD in die DDR schickte. Dort hatte er keine Verwandten und verfügte auch sonst über keine eigenen Erfahrungen mit dem anderen Teil Deutschlands. Seine

109 *Die Welt*, 9.10.1984. Klaus, 12/1984, S.62.

Korrespondenten-Zeit in Ost-Berlin resümiert Klein in einem Abschlussfilm, der eine sehr persönliche Darstellung der DDR mit (selbst-)ironischen Seitenhieben auch gegenüber der eigenen Wahrnehmung und dem Medium ist.

Meine Schlußeinstellung ist ein Beispiel dafür, wie die Form längerer Dokumentarberichte und Dokumentarfilme in Abgrenzung zu Nachrichten- und Magazinbeiträgen den Journalisten die Möglichkeit gab, nicht nur komplexere Porträts von Land und Leuten herzustellen, sondern auch sich selbst im konkreten Lebenszusammenhang als Subjekt der Wahrnehmung zu inszenieren und zu reflektieren. So setzt Dieter Klein in *Meine Schlußeinstellung* seinen Ost-Berliner Alltag in Szene und zitiert zu Aufnahmen der Familie seine Frau, die als Engländerin eine andere Perspektive einbringt. Das Korrespondenten-Leben im sozialistischen Alltag geht so weit, dass eine gewisse Entfremdung dem kapitalistischen Teil Deutschlands gegenüber eintritt. Zu Bildern von Klein beim Auspacken des gefüllten Einkaufskorbs erklärt der von ihm gesprochene Voice-over-Kommentar: »Nach einer Woche in meiner Ost-Berliner Wohnung bin ich vom Saulus zum Paulus geworden und finde das West-Berliner KDW mit den 2.500 Wurstsorten nur noch unanständig«. Den kritischen Blick nach beiden Seiten betont die Fortsetzung: »... aber auch was die Erben von Karl Marx veranstalten, ist pervers«, womit unter anderem Delikat-Läden gemeint sind, in denen die Dose Champignons 14.55 Mark kostete. Auch die Überwachung und Verwanzung (»jener Insekten, deren Ohren auf uns gerichtet sind«) seiner Wohnung durch die Stasi spricht der Journalist an, allerdings nicht empört über den Eingriff in die Privatsphäre, sondern mit humorigem Augenzwinkern.

Das gemischte Urteil Kleins endet mit einer Hommage an die Menschen (»deutsche Menschen, was immer das heißen mag«) in der DDR. Das schließt auch Funktionäre und jene ein, die das System tragen. In der Sequenz vor seiner Ausreise aus Ost-Berlin zeigt er das Gespräch mit einer in Mauernähe wohnenden Journalistin, die »Schutzwall« und Reisebeschränkungen rechtfertigt. Klein ist »ganz froh, nach den vielen Meckerern und Dissidenten mal auf glaubwürdige Menschen zu stoßen, die für das Experiment sind, das ihr Staat verkörpert«.

Von diesen Menschen ebenso wie vom »geruhsamen Leben«, das Dieter Klein mit seiner Familie in der DDR geschätzt hatte, ist im letzten Korrespondenten-Abschiedsfilm *Mein Ost-Berlin* (ARD: 17.6.89, 43 Min.) nichts mehr zu spüren. Nach dreijähriger Korrespondenten-Zeit übt der NDR-Journalist Hans-Jürgen Börner harsche Kritik am System. Zwar kennzeichnet das Possesivpronomen im Titel den Film ebenfalls als individuelle Wahrnehmung und enthält eine Hommage an die Freunde und den Prenzlauer Berg, wo der westdeutsche Korrespondent sich wohl gefühlt hat, prägend aber sind Zeichen des Verfalls, der Stagnation und Repression.¹¹⁰ Im Mit-

110 Vgl. Zimmermann 2002, S.25.

telpunkt stehen Dissidenten und Maßnahmen gegen oppositionelles Verhalten. Dazu springt der Film aussagekräftig sowohl auf der Zeitachse als auch in der Topografie hin und her: Künstler und Bürgerrechtler (Sophia Hoffmann, Eckerhard Ruthenberg, Freya Klier, Ralf Hirsch) werden in der DDR gezeigt. /Schnitt/ Dieselben berichten 1989 in West-Berlin von Schikanen und Unterdrückung, die sie letzten Endes dazu bewogen haben, einen Ausreiseantrag zu stellen.

Ein zentrales Motiv zur Visualisierung staatlicher Gewaltherrschaft bieten die DDR-Sicherheitsorgane in ihrem Versuch, bei Protesten die Berichterstattung zu behindern bzw. Bilder zu verhindern, kommentiert von Börner mit: »Journalisten-Hatz ist angesagt«. Ähnlich wie in den »Mauer-Filmen« von Matthias Walden entblößt sich der Aggressor im Akt der gewalttätigen Zensur und die verwackelten, durch eine Hand verdeckten und abrupt abbrechenden Aufnahmen erscheinen authentisch mit Raum für Spekulationen. So liefert die DDR die Inszenierung, die Korrespondententätigkeit und kritischen Journalismus moralisch sowie dokumentarische Bilder medial legitimiert. Der Film endet, wo er begonnen hat: Im Café 1900, in dem die befragten Gäste offen Reisefreiheit und politische Erneuerung fordern bei gleichzeitiger Ratlosigkeit, was kommen soll. Von Angst und der Vorsicht vor westdeutschen Kameras ist nicht mehr viel zu spüren.

In der Reihe *Die Reportage* lief im ZDF am 3. Oktober 1989 *40 Jahre und kein bißchen Hoffnung?: Eine Reise durch die DDR* (44 Min.) von Werner Brüssau und Michael Schmitz. Die Fahrt durch die Republik war eine Notlösung, da das Außenministerium den Antrag auf ein Interview mit Reformern oder einem SED-Sprecher ebenso abgelehnt hatte wie eine Straßenumfrage zum 40-jährigen Jubiläum. Bei ihrer Fahrt quer durch die DDR stießen die Journalisten auf landschaftliche Schönheit, Umweltverschmutzung, Stillstand und Verfall sowie ein Einreiseverbot nach Leipzig am Montag. Die Fahrt endet in Ost-Berlin, wo die beiden Autoren vor dem Marx-Engels-Denkmal Bilanz ziehen und die im Titel aufgeworfene Frage folgendermaßen beantworten: »Hoffnung ist immer, auf eine andere Republik, auf eine bessere DDR [...]. Dieser zweite deutsche Staat ist lebensfähig, wenn er von einer Regierung geleitet wird, die sich in tatsächlicher und nachweisbarer Übereinstimmung mit dem regierten Volk befindet. Davon kann derzeit keine Rede sein.«

7. Resümee: Vom Feindbild zum Fremdbild

»Was haben wir nun eigentlich gesehen – einen Dokumentarfilm oder einen Propagandafilm? Da hatten wir sie also wieder vor uns, diese in der bürgerlichen Welt listig praktizierte Differenzierung zwischen dem »reinen Dokument« und der so genannten »Propaganda«, dazu bestimmt, den engagierten Dokumentaristen zu diffamieren.«¹

Auch die nachträgliche Rekonstruktion aus scheinbar sicherer zeitlicher Distanz ist eine Konstruktion. Dieser ging es aber nicht um diffamierende Klassifizierung, sondern um einen Zugang zu Dokumentarfilmen über deren rhetorische und ästhetische Gestaltungsmittel. 40 Jahre deutsch-deutsche Deutschlandbilder zeigen in ihrer Materialfülle mit disparaten Formen und Formaten die Fixierung im Blick aufeinander mit charakteristischen Parallelen und Kontinuitäten sowie nicht minder bezeichnenden Brüchen: Primitive Feindbilder stehen neben subtil(er)en Konstruktionen – z. T. in ein und demselben Film; etablierte Klischees werden bedient, verworfen und wieder aufgegriffen, um- und Neubewertet. Die Wechselseitigkeit dieses Prozesses wurde in der Gegenüberstellung repräsentativer Dokumentarfilme deutlich. Im synchronen Vergleich zeigen sich zahlreiche strukturelle und diskursive Parallelen, die von der konstitutiven Rolle der Bilder der Gegenseite und dem Bezug auf diese im gesamtdeutschen Kommunikationsraum zeugen. Die Beobachtung auf diachroner Ebene enthüllt ein über die Jahre fest umrissenes Themenarsenal und Motivensemble, anhand dessen eine wiederum begrenzte Zahl spezifischer Repräsentationsstrategien den jeweiligen filmischen Diskurs formte.

Heute sind von den zahlreichen Dokumentarfilmen deutsch-deutscher Thematik nur noch einige wenige Schlüsselbilder bekannt, die zumeist aus dem Kontext gerissen in der medialen Endlosschleife von Jahrestags-Dokumentationen zu Illustrationszwecken recycelt werden. Wenn als eigenständiger Film, dann finden zumeist Kalte-Kriegs-Klassiker wie *Die Mauer* (1961) oder *Schaut auf diese Stadt* (1962) – nach wie vor mit Spaltungspotenzial – den Weg auf Leinwand oder Bildschirm.² Solch punktueller und selektiver Umgang vermittelt die Themen und Motive als eindeutig konnotiert und auf Bedeutungen festgeschrieben, die, wie die Untersuchung gezeigt hat, das Ergebnis von historisch abhängigen Darstellungsstrategien und damit sich ändernden Sinnzuweisungen waren.

Im Folgenden soll zusammenfassend ein kurzer Abriss über die personelle und institutionelle Kontinuität die wichtigsten Akteure noch einmal präsentieren (1) und

1 H&S 1972, S.61.

2 Auf einer Veranstaltung der Rosa-Luxemburg-Stiftung Ende Mai 2001 konstatierte die Presse, dass der Kalte Krieg nach Vorführung der beiden Filme im Publikum erneut ausbrach. Philipp Gessler: »Die Mauer steht im Tränenpalast«, in: taz, 31.5.2001.

verbindende Charakteristika der Filme, anhand derer die Produktion geordnet und auf der Zeitachse verfolgt wurde, benennen (2). Im Zentrum steht die Frage nach Konstanten und Brüchen auf der Ebene der Motive bzw. dem strategischen Umgang mit diesen (3). In den Formen filmischer Diskursivierung zeigt sich der (scheinbare?) Widerspruch von Komplexität und einfachen Schemata, Kontinuität und Wandel, welcher die Verschiebung von generalisierten Feind- zu differenzierten Feind- und Fremd- und manchmal sogar Freundbildern begleitete.

7.1 Personelle und institutionelle Kontinuität

Institutionelle Kontinuität war für die zentralistische DDR mit den Institutionen DEFA und DFF/Fernsehen der DDR strukturell vorgegeben. Das heikle Sujet ›Westen‹ bzw. ›BRD‹ bearbeiteten letzten Endes relativ wenige und darunter wenige bevorzugt, sodass starke personelle Kontinuität herrschte. In der noch jungen DEFA standen für diese vor allem Bruno Kleberg und die Schnittmeisterin Ella Ensink, die in den Vierziger- und Fünfzigerjahren das Gros der tagespolitischen ›Kalten-Kriegs-Kärrnerarbeit‹ verrichteten, mit hauptsächlich aus Wochenschau-Material zusammengeschnittenen Streifen, deren Titel wie z. B. *Gefahr über Deutschland*, *Gebt uns den Friedensvertrag* oder *Ami go home* (alle 1952) Programm waren. Auf Grund des einfachen Strickmusters: beliebige Bilder, deren Sinnzuschreibung erst durch den oft polemisch und hasserfüllten Kommentar sowie emotionalisierende Musik erfolgte, ist die Untersuchung auf diese nicht ausführlicher eingegangen. Die Methode ließ sich ebenso an den Filmen der Thorndikes beobachten – vor allem an dem noch von Andrew Thorndike allein verantworteten *Der Weg nach oben* (1950) –, die aber bei aller ideologischen Eindeutigkeit auch filmisch komplexere Konstruktionen aufweisen. Wie kein anderer dominierten Annelie und Andrew Thorndike die dokumentarfilmische Auseinandersetzung mit der Bundesrepublik in den Fünfzigerjahren. Dabei nutzten sie die politisch ›wichtigen‹ Großprojekte auch für technische Experimente, denen im dokumentarischen Diskurs und im ›Dispositiv der Teilung‹ eine tragende Rolle zukam: Sei es der Original-Ton in *Die Sieben vom Rhein* (1954) als Authentisierungsstrategie, indem Westdeutsche selbst ihre DDR-Erlebnisse als Werbung für den ›Arbeiter- und Bauernstaat‹ vermitteln, sei es der innovative und zum Teil sogar experimentelle Umgang mit kompiliertem Material wie in *Du und mancher Kamerad* (1956). Anhand dieses aufwändigen Films entwickelten sie das stilprägende Muster für den Umgang mit Archivmaterial in der DDR und visualisierten erstmals den offiziellen historischen Diskurs mit dokumentarischen Bildern.

Karl Gass, der bereits an *Der Weg nach oben* mitgearbeitet hatte, schuf mit *Schaut auf diese Stadt* (1962) einen für die Sechzigerjahre charakteristischen Film: neben pathetische Anklage und Übernahme der Kalten-Kriegs-Klischees trat Ironie

als Zeichen eines neuen Selbstbewusstseins. Danach wandte Gass sich jedoch dem DDR-Alltag zu und polemisierte in den Siebzigern nur noch in kaum wahrgenommenen kürzeren Filmen nach bewährtem Schema gegen den Westen und die Bundesrepublik.

Den satirisch-pamphletistischen Ansatz vertrat vor allem Walter Heynowski etwa in *Brüder und Schwestern* (1963), einer Dekonstruktion westdeutscher Worthülsen und Selbstgefälligkeit – wobei das DDR-Selbstbild in Heynowskis Filmen von eben solchen nicht frei war. Das Duo Heynowski und Scheumann dominierte, ab 1969 mit dem eigenen Studio H&S, die dokumentarfilmische Auseinandersetzung mit Kapitalismus und Imperialismus. Bis zum Ende der DDR blieben H&S ihren in den Sechzigerjahren entwickelten Themen und Methoden treu: *Der lachende Mann* (1965) ist ebenso ein Paradestück für investigativen Journalismus wie das selbstbewusst eingeforderte Modell vom parteiischen, (klassen)kämpferischen Dokumentarfilm. In den Siebzigerjahren steuerte Peter Voigt unter dem Dach des Studios H&S Filme über die Bundesrepublik bei, wie z. B. *Ohne Arbeit* (1975), ohne dass dessen Suche nach neuen Ausdrucksformen oder das Beispiel H&S in der DDR Schule gemacht haben.

Daneben realisierten von den Fünfziger- bis zu den Sechziger-/Siebzigerjahren Joachim Hellwig, Joachim Hadaschik, Harry Hornig, Rolf Schnabel u. a. mehrere Filme über die Bundesrepublik. Joachim Hellwig war darunter der Einzige, der mit zahlreichen Beiträgen bis in die Achtzigerjahre bewährte Propagandamuster bediente, die selbst von offizieller Seite kaum wahrgenommen wurden. Ab Mitte der Sechzigerjahre hatte das Fernsehen die Funktion offensiver Auseinandersetzung mit dem Klassenfeind übernommen. Das an allen Propaganda-Fronten kämpfende ›Bündelglied‹ zwischen Film und Fernsehen war von Anfang an Karl-Eduard von Schnitzler. Der Chefkomentator des DFF war bereits bei *Du und mancher Kamerad* für Buch und Kommentar verantwortlich wie auch bei zahlreichen weiteren Film- und Fernsehproduktionen. Vom genannten Schwerpunktfilm über die Fernsehfiel für Schulkinder, wie die Mauer-Rechtfertigung *Die Grenze* (1966), bis hin zur Dokumentation *Wie die BRD entstand* (1989), ist er das – vielgescholtene und meistzitierte – Paradebeispiel für die Sklerosierung einer vom Kalten Krieg geprägten Wahrnehmung und Repräsentationsmethode.

Die Fernsehpublizistik der Siebzigerjahre prägte sowohl quantitativ als auch qualitativ die von Sabine Katins betreute Produktionsgruppe mit ihren sozialkritischen Dokumentationen aus dem westlichen Alltag. Nach Auflösung der Gruppe Katins stand die Auslandsberichterstattung und damit auch die darunter fallende Darstellung der Bundesrepublik in den Achtzigerjahren unter der thematisch und ästhetisch konventionalisierten Mustern folgenden Ägide von Günter Herlt.

In der schwer überschaubaren westdeutschen Produktionslandschaft spielte das Bundesministerium für gesamtdeutsche Fragen/innerdeutsche Beziehungen (BMG/

BMB) bis zuletzt – wenn auch mit abnehmender Intensität – eine wichtige Rolle als Berater und Produzent von Filmen über die DDR. Dabei lief die Darstellung der ›Zone‹ im Dokumentarfilm langsam an: Der erste nachweisbare Beitrag stammt aus dem Jahr 1952 und entstand, wie die meisten Filme gesamtdeutscher Thematik im ersten Jahrzehnt der Zweistaatlichkeit, im Auftrag des BMG. Zunächst vergab das Bonner Ministerium die Aufträge an unterschiedliche Kulturfilm-Produzenten. In den Sechzigerjahren hatte sich dann die Zusammenarbeit mit einigen wenigen ›bewährten‹ Dokumentaristen und Produktionsfirmen eingespielt. Einige spezialisierten sich sogar auf die Thematik und ohne den staatlichen Auftraggeber hätten beispielsweise Franz-Joseph Schreiber, Helmut Sontags GTN oder Chronos kaum eine solche Produktivität an den Tag legen können.

Ende der Fünfzigerjahre griff das öffentlich-rechtliche Fernsehen das Thema auf: Den Anfang machten 1956 Günter Lincke mit der Reihe *Mitteldeutsches Tagebuch* beim SFB und 1958 Thilo Koch mit seiner *Roten Optik* und der Regionalsendung *Diesseits und jenseits des Stacheldrahtes* beim NDR. Nach dem Mauerbau wurden die verschiedenen Sendungen von einer Ost-West-Redaktion koordiniert: Die verantwortlichen Journalisten in den Ost-West-Redaktionen der beteiligten Sendeanstalten Jürgen Rühle (WDR), Hans-Ullrich Barth (NDR) und Gottfried Kludas (SFB) betreuten die zahlreichen Beiträge über die DDR, die in der ARD zumeist im Rahmen der Sendereihen *Mitteldeutsches Tagebuch* und *Diesseits und jenseits der Zonengrenze / Ost und West* ausgestrahlt wurden. Mit Einstellung der *Ost und West*-Reihe 1971 entstand im Bereich längerer dokumentarischer Beiträge über die DDR aus öffentlich-rechtlicher Produktion zunächst eine Lücke, die die Filme von stern-tv unter Leitung von Wolfgang Venohr in der ersten Hälfte der Siebzigerjahre füllten. Nach der Akkreditierung der ARD- und ZDF-Korrespondenten in Ost-Berlin wurde diese Funktion von den Journalisten der öffentlich-rechtlichen Sender übernommen, die den Stil der DDR-Repräsentation bis zum Fall der Mauer prägten. Daneben wurde eine fast unüberschaubare Menge an dokumentarischen Sendungen zum Thema DDR produziert, teilweise mit Archivmaterialien und aufgezeichneten DDR-Fernsehausschnitten, teilweise von Reisekorrespondenten, die häufig wiederholt zu befristeten Drehaufnahmen in die DDR fuhren. Charakteristisch ist das häufige Zusammenspiel von staatlichen Institutionen, freien Produzenten und öffentlich-rechtlichen Sendeanstalten: Vor allem das BMG aber auch andere Ministerien oder die Landesbildstellen förderten Projekte unabhängiger Produktionsfirmen durch den Ankauf der nichtgewerblichen Rechte und verliehen diesen dadurch Legitimität und Autorität. Das begünstigte den Verkauf an die Fernsehsender, die mit diesen Filmen ihrem gesamtdeutschen Auftrag nachkamen, der explizit im ZDF-Staatsvertrag festgeschrieben war.

7.2 Deutungskonkurrenz der ›Sub-Genres‹

Die institutionelle und personelle Kontinuität sowie ästhetische, methodische und thematische Parallelen ermöglichten ein Zusammenfassen zahlreicher Filme zu Gruppen. In der Untersuchung hat sich dies als hilfreich erwiesen, da so neben einzelnen ›aussagekräftigen‹ Produktionen entsprechende Funktionen in Ensembles festgemacht werden konnten. Die Gegenüberstellung hat gezeigt, dass einige ›Sub-Genres‹ von beiden Seiten in direkter Deutungskonkurrenz der behandelten Gegenstände eingesetzt wurden, andere wiederum keine Entsprechung fanden bzw. auf einer anderen Ebene gekontert wurden.

Eine direkte Auseinandersetzung fand vor allem in den sog. ›Analyse-Filmen‹ statt. In diesen geht es um eine (mehr oder weniger) faktenorientierte ›Analyse‹ des anderen Systems, vornehmlich anhand von dessen medialen Selbstzeugnissen, die gedeutet und durch eigene (Gegen-)Informationen ergänzt werden. Der erste Film über die DDR aus der jungen Bundesrepublik *Blick hinter den Eisernen Vorhang* (1952) zeigt ausschließlich thematisch geordnete Spielfilmausschnitte aus sowjetischer und DEFA-Produktion. Mit dem Siegeszug des Fernsehens wurde das elektronische Bildmedium Ende der Fünfzigerjahre sowohl Hauptbildlieferant als auch zentraler Austragungsort des Medienkriegs. Dabei erfuhren die auf zweckentfremdeten, de- und rekontextualisierten Bildern aufbauenden Filme eine charakteristische Entwicklung und Ausdifferenzierung. Typisch ist die Kommentierung durch einen Voice-over-Kommentar oder durch den Journalisten (Journalistinnen blieben die Ausnahme) in Studiosituation, die als Autorität die Bilder erklären. Später kommen die Aussagen von Betroffenen und Zeitzeugen hinzu. Diente das Bildmaterial der Gegenseite zunächst der dekurvierenden Analyse von deren Propaganda (Prinzip *Rote Optik* und *Schwarzer Kanal*), wurde es in den Sechzigerjahren auch zur Illustration abstrakter Themen verwendet (vor allem in der ARD-Reihe *Diesseits und jenseits der Zonengrenze / Ost und West*). Dies wurde vornehmlich in der Bundesrepublik praktiziert, wo das Aufweichen der Feindbilder in ›Analyse-Filmen‹ unter anderem daran zu erkennen war, dass die Bilder des DDR-Fernsehens in westdeutschen Produktionen nicht mehr prinzipiell als solche über den Kommentar oder die übliche Einblendung ›Ost-Fernsehen‹ oder ›Originalton Ost‹ stigmatisiert wurden. Im Fall *Stärker als die Macht* (1966) von Hertha Kludas sorgte dieser Bruch mit den für politische Eindeutigkeit sorgenden Darstellungskonventionen für Unverständnis beim Publikum. Ostaufzeichnungen wurden bis zur Wende verwendet, um das DDR-Selbstverständnis zu analysieren und den Mangel an Bildmaterial bei Sujets, die den Korrespondenten verschlossen blieben, zu kompensieren. In der DDR wurde hauptsächlich die offensiv-polemische Variante bis zum Schluss kultiviert (›Kanalarbeiter‹ Schnitzler), wobei kritische westliche Sendungen zum Beweis eigener Thesen zitiert wurden – mit dem dysfunktionalen Effekt, diesen damit Kritikfähigkeit und -kompetenz zuzugestehen.

Fremdes Bildmaterial stellte ebenfalls die Grundlage des sog. ›Historischen Kompilationsfilms‹ oder auch ›Archiv-Films‹ dar, der Mitte der Fünfzigerjahre bei der DEFA unter Federführung der Thorndikes entwickelt wurde. Er ist gekennzeichnet durch die Kompilation von historischem Filmmaterial, das über Analogieschluss mit aktuellen Aufnahmen gekoppelt wird und anhand personeller Kontinuität eine Identität von ›Drittem Reich‹ und Bundesrepublik konstruiert. Wie keine andere Form verstehen es die Filme, den Quellenstatus des Vorgefundenen als scheinbare dokumentarische Selbstevidenz zu instrumentalisieren. Die Filme im Stil der von den Thorndikes verantworteten Reihe mit dem aussagekräftigen Titel *Archive sagen aus* hatten in der Hochphase des Kalten Krieges Konjunktur. Das Fernsehen übernahm deren Methode und Rhetorik, die in vereinzelt Produktionen immer wieder zum Tragen kam, ab den Siebzigerjahren dann ergänzt durch Zeitzeugen-Interviews, ohne dass das Archivmaterial die dem Kompilationsfilm in den Fünfzigerjahren zugeschriebene Wirkung entfalten konnte.

Dass die Bundesrepublik keinen Film über die ›Zone‹ nach diesem Muster produzierte, mag zum einen daran gelegen haben, dass die DDR über mehr Material verfügte – was das Arsenal sowohl an Archivbildern als auch an Vorwürfen betraf. Zum anderen hätte es dem historischen Diskurs mit der Vorstellung des Jahres 1945 als ›Stunde Null‹ widersprochen. Die Dokumentarfilme deutsch-deutscher Thematik der ersten Jahrzehnte aus Bundesrepublik und DDR entwarfen prinzipiell unterschiedliche Zeithorizonte: Während diejenigen aus der Bundesrepublik das Jahr 1945 oder 1949 als Ausgangspunkt der Darstellung wählten und mit dem Wirtschaftswunder als Gründungsmythos in erster Linie ökonomisch argumentierten³, war die DDR schon allein auf Grund nicht unbedingt blühender Landschaften zu einer moralischen Argumentation gezwungen. Diese verband das zukunftsorientierte kommunistische Heilsversprechen auf eine bessere, gerechte Welt mit dem historisch begründeten Antifaschismus als staatlichem Gründungsmythos. Westdeutsche Filme, die auf Archivaufnahmen aufbauten, waren die Ausnahme und konzentrierten sich auf unrühmliche Schlüsseldaten der DDR-Geschichte, wie den 17. Juni 1953 oder den 13. August 1961, die in der Teilungsgeschichte angesiedelt waren.

Die ›Archiv-Filme‹ waren von doppelter Zielrichtung: innenpolitisch dienten sie der DDR als Beleg, die Lehren aus der Vergangenheit gezogen zu haben, außenpolitisch wurde der Bundesrepublik der ›faschistische schwarze Peter‹ zugeschoben. Diesen spielte Westdeutschland in Form des Totalitarismusvorwurfs zurück, der sich par excellence in ›Zonengrenz-‹ und ›Mauer-Filmen‹ visualisieren ließ. Die Filme konstruierten die DDR als »Gefangenenlager für 17 Millionen« und »großes KZ« (Matthias Walden) und ähnlich wie in den DEFA-›Archiv-Filmen‹ personelle Kon-

3 Der Befund deckt sich mit der Darstellung in der regierungsnahen *Neuen Deutschen Wochenschau*. Schwarz 2002, S.196.

tinuität einzelner repräsentativ für das ganze System stand, fungierten ›Zonengrenze‹ und Mauer als Pars pro toto für das ›Unrechtsregime‹. Ende der Sechzigerjahre wurde der Gewöhnungsprozess von Thilo Koch als »Normalisierung des Absurden« thematisiert (*Menschen an der Grenze*, 1969) und im Folgenden schwankte die Konstruktion zwischen den Polen Gewöhnung und Schrecken – zu Zeiten sozial-liberaler Koalition tendierten die Filme zu Ersterem, unter christlich-liberaler Ägide wurde vermehrt Letzteres akzentuiert.

Viele ›Mauer-Filme‹ waren häufig zugleich ›Berlin-Filme‹ in dem Sinne, dass sie neben der Mauer auch die Stadt porträtierten. ›Berlin-Filme‹ blicken sowohl im Spiel- wie auch im Dokumentarfilm auf eine lange Tradition. Mit der Teilung und der ›Frontstadt‹-Situation West-Berlins wurden im Kalten Krieg Filme über die alte Reichshauptstadt automatisch zum Politikum. Westliche Filme inszenierten die Schaufensterfunktion und unterstrichen Lebensfähigkeit und Selbstbewusstsein des Westteils als an den Westen gerichtete Werbung um Unterstützung und trotzig gen Osten zielender Ausdruck des Selbstbehauptungswillens. Auf ostdeutscher Seite flankierten die zahlreichen Berlin-Krisen DEFA-Filme, die in Analogie zu diskursiv ähnlich ausgerichteten Spielfilmen als ›Sabogenten-Filme‹ bezeichnet wurden: In diesen wird West-Berlin als Drahtzieher von Sabotageaktionen und als Agentenzentrale dargestellt. »Krebsgeschwür Westberlin« – der Arbeitstitel des Films *Protokoll Westberlin* (1959) bringt den propagandistischen Inhalt und Stil dieser typischen Kalten Kriegs-Produkte auf den Punkt. Mit dem Mauerbau endete die Produktion von ›Sabogenten-Streifen‹ und DDR-Dokumentarfilme verstanden von nun an unter Berlin nur noch den Ostteil, die Hauptstadt der DDR. Ähnliches galt unter umgekehrten Vorzeichen für westliche Filme bis Ende der Sechzigerjahre; im Zuge der Entspannung brach dann die auf den eigenen Sektor beschränkte Wahrnehmungsperspektive auf, unterstützt von Drehgenehmigungen in Ost-Berlin.

In Zeiten, in denen die Existenz West-Berlins bedroht schien, konnte für die Stadt nicht gelten, was die ›Landschafts-‹ und ›Städtebilder‹ vermitteln sollten: Die Zusammengehörigkeit fördern und zeigen, dass Deutschland nicht an der ›Zonengrenze‹ aufhört. Am Ausgangspunkt dieser von der Kulturfilm-Tradition geprägten Beiträge stand das *Mitteldeutsche Tagebuch*, das ab 1956 im westdeutschen Fernsehen anhand von in den Westen geschmuggelter Amateuraufnahmen aktuelle Bilder aus der DDR zeigte – häufig verwackelt und unscharf, aber je schlechter die Qualität, desto höher das Authentizitätsversprechen. Mit dem Mauerbau versiegte die Quelle, sodass Landschafts- oder Städteporträts erst wieder Anfang der Siebzigerjahre einsetzten und ab Ende des Jahrzehnts einen wahren Boom erlebten. Der Akzent lag nun nicht mehr auf einer verbindenden Vergangenheit vor hoffnungsloser aktueller Teilung, womit der Grundtenor des *Mitteldeutschen Tagebuchs* überspitzt resümiert werden kann, sondern auf der Darstellung einer verbindenden Gegenwart auf Grund historischer Gemeinsamkeiten und zeitloser Naturschönheit unter den Bedingungen der Teilung.

Ein typisches Kind der Siebzigerjahre ist die ›Alltagsbeobachtung‹, die ihre Anfänge in beiden Teilen Ende der Sechziger/Anfang der Siebziger nahm, mit der Hinwendung zu sozialen Aspekten im anderen Teil Deutschlands wie die DDR-Fernsehreihe von Sabine Katins (*West-östlicher Alltag*, ab 1967) oder die Chronos-Beiträge (*Jugend im anderen Deutschland*, 1966). In den Siebzigerjahren gerieten individuelle Geschichten in den Mittelpunkt. Im Zentrum stand ›der Mann von der Straße‹ als repräsentativ entworfener Durchschnittsbürger mit seiner Familie, dessen Alltag die Kamera begleitet. Die Porträtierten erklären zumeist im Interview ihre Situation und erläutern häufig bis ins letzte Detail Einkommen, Miete, Lebenshaltungskosten, etc. Als die meisten Filme durchziehender Topos kommt in der Vermittlung ›banaler‹ Grundlagen des Alltags die wechselseitige Entfremdung beispielhaft zum Ausdruck. Gerade die westdeutschen Filme kamen ohne ergänzenden Kommentar nicht aus. War dies doch der Fall wie in Erika Runges *Ich bin ein Bürger der DDR* (1973), kam es zu dem – politisch nicht unbegründeten, vom Resultat her fragwürdigen – Vorwurf der DDR-Werbung. Im Fernsehen der DDR zeichneten sich die Sozialreportagen von Sabine Katins durch Zurücknahme offen propagandistischer Methoden aus, indem der Diskurs aus dem dokumentarischen Material entwickelt wurde, wobei die geforderte ideologische Eindeutigkeit durch die thematische Konzentration auf sozialpolitische Konfliktstoffe gewährleistet war. Die ›Alltagsdarstellungen‹ in Ost und West sind ein anschauliches Beispiel, wie im Dokumentarfilm mit ähnlicher Thematik und Methode diametral gegensätzliche Konstruktionen des anderen entstanden: Ging es den westdeutschen Filmen um Verständigung und Verstehen durch die Darstellung alltäglichen Lebens hüben und drüben wie in der von Werner Filmer und Elke Hockerts-Werner betreuten, zehn Jahre lang einmal monatlich ausgestrahlten Reihe *Deutscher Alltag*, zielten die DDR-Filme auf Abgrenzung durch Vorführen der sozialen Schattenseiten im kapitalistischen Alltag wie in der Katins-Reihe *Alltag im Westen* (beide ab 1977).

Eine wichtige Rolle spielten die ›Korrespondenten-Filme‹ der in Ost-Berlin ansässigen ARD- und ZDF-Journalisten, die in der DDR ebenso wie die ›Landschafts-Filme‹ weder quantitativ noch qualitativ ihr Äquivalent fanden. Auch wenn die Hauptaufgabe der DDR-Korrespondenten vor allem in der aktuellen Berichterstattung lag, so waren sie als Spezialisten vor Ort für die unterschiedlichsten Sujets zuständig. Häufig mischten sie die Genres, sodass z. B. mit dem Alltagsporträt einer Person oder einer Familie ebenfalls ein ›Städte-‹ bzw. ›Landschaftsbild‹ präsentiert wurde, wie in den ersten beiden 1975 fertig gestellten langen ›Korrespondenten-Filmen‹ *Alltag in Weimar* von Dirk Sager und *Menschen in der DDR* von Lothar Loewe. Zu den interessantesten Vertretern der Gruppe zählen sicherlich die ›Korrespondenten-Abschlussfilme‹, in denen die Journalisten ihre Erfahrungen mit der DDR und der Berichterstattung aus dieser subjektiv-reflektierend darstellten.

Die nach thematischen und/oder methodischen Aspekten einer Gruppe zugeordneten Filme können im Laufe der Zeit unterschiedliche, ja konträre Diskurse bedienen. Das ist nicht nur im deutsch-deutschen Vergleich der Fall, wofür am deutlichsten die ›Alltagsdarstellungen‹ sprechen, sondern auch innerhalb eines Ensembles aus ost- bzw. westdeutscher Produktion. So z. B. wenn ›Mauer-‹ und ›Zonengrenz-Filme‹ die Grenzanlagen im Zuge von Berlin-Abkommen und Deutschlandvertrag als – zumindest für Westdeutsche – passierbar darstellten (*Steine am Weg* 1975). Dabei handelte es sich zumeist um einen Prozess tastender Auslotung und Aktualisierung. So wurde im genannten Beispiel nach wie vor die Grenze mit den dementsprechend negativ konnotierten Motiven gezeigt, nur gesellte sich zum antitotalitaristischen Diskurs der Verständigungsdiskurs, der mit einer Relativierung und partiellen Neubewertung der Motive verbunden war. Dieser vom zeitgeschichtlichen Kontext abhängige Prozess, der an den Diskursivierungsformen der Motive mittels dokumentarfilmischer Strategien ablesbar ist, kennzeichnet den Weg von generalisierten Feindbildern zu komplexeren Konstruktionen.

7.3 Typologie und Evolution der Konstruktionselemente

Eine Typologie der Konstruktionselemente des dokumentarfilmischen Diskurses im Kontext der deutschen Teilung kann nur einige Grundmuster und Konstanten der Repräsentationsmodi aufzeigen. Die diachrone Betrachtung hat ein relativ fest umrissenes Ensemble an Motiven gezeigt. Der Grundstock stammt aus den Anfangsjahren der Teilung, zum Teil im Rückgriff auf bereits bestehende antisowjetische/-bolschewistische bzw. antiwestliche/-amerikanische Feindbilder, die im Nationalsozialismus geschürt worden waren (›der graue Osten‹, ›der verderbte Westen‹). Die negativ besetzten Motive wurden unter dem Leitdiskurs des Antitotalitarismus auf westlicher und des Antifaschismus auf östlicher Seite in die Polarisierung des Kalten Krieges überführt.

Eine charakteristische, auf West und Ost gleichsam zutreffende Parallele ist der selbstlegitimatorische Diskurs der Filme, der mit den zugeschriebenen Eigenschaften des Mediums (Wirklichkeit zur Anschauung zu bringen) und der politischen Situation (Systemkonkurrenz) begründet wurde. Im Anspruch zu zeigen, was ansonsten verborgen blieb, spielen Motive und Strategien der Selbstinszenierung eine zentrale Rolle: Ob der Autor von *Sowjetzone ohne Zensur* stolz sein Material nebst Drehgenehmigungen im Bild präsentiert, Matthias Walden mit dem Mikrofon vor dem Stacheldraht posiert oder das erbeutete feindliche Filmmaterial in *Kommando 52* im Zeigen der Filmrolle als physisch existenter Körper vorgeführt wird – Augenzeugenschaft und Authentizität des Materials sollen belegt, Mängel entschuldigt und das Gezeigte dadurch als einmalig aufgewertet werden. Die

Schwierigkeiten im ›Dispositiv der deutschen Teilung‹ mit chronischem Bildermangel führten zu besonderen Strategien und charakteristischen Motiven, wie jenen, die Gefährdung visualisieren: Etwa wenn *Sowjetzone ohne Zensur* Kontrollen und das Abführen Verhafteter zeigt oder *Brüder und Schwestern* die Augen der westdeutschen Besucher schwärzt, um diese nicht dem Verfassungsschutz preiszugeben. In Bildern von Grenzsoldaten, die mit ihrem Gewehr auf die Kamera zielen wie in zahlreichen ›Zonengrenz-Filmen‹, und Wasserwerfern, die den Kameramann unter Beschuss nehmen wie in ›Mauer-Filmen‹, zeigt sich die Kamera als direkt bedroht. Ähnliche Bilder lieferte die DDR in der Endphase mit der Behinderung westdeutscher Fernsehkorrespondenten wie in *Mein Ost-Berlin*, in der Sicherheitskräfte den Blick versperren oder den Kameramann aggressiv behindern. Der Dokumentarist als Freiheits- respektive Klassenkämpfer und Märtyrer: Motive, die beiden Seiten nicht fremd waren. In der moralisch-ideologischen Begründung der eigenen Arbeit ging es immer auch um deren Fortsetzung, das Budget für kommende Filme und nicht zuletzt um das eigene Ego.

Westdeutsches Motiv-Ensemble

Nach anfänglicher Nichtbeachtung der DDR im Medium des Dokumentarfilms zeichneten westdeutsche Filme das Bild vom ›grauen Osten‹ als Ort diffuser Bedrohung: Ein beunruhigendes Bild der ›Zone‹ prägten Bilder des Mangels, der Zerstörung und Unterdrückung, wie sie die amerikanische ›roll-back‹-Produktion *Zwei Städte* im Jahr 1949 vorgab. Die dazu verwendeten Motive lassen sich thematisch drei Bereichen zuordnen, die inhaltlich miteinander verschränkt sind und die DDR entwerfen als:

- Mangelsystem mit Bildern von verfallenen Häusern, Trümmern, menschenleeren Straßen; privaten Läden ohne Angebot, ein von staatlichen HO-Geschäften dominiertes Stadtbild; Menschenschlangen vor den Geschäften; leeren Schaufenstern/Regalen; hohen Preisen; alten Autos.
- Propagandastaat mit den Motiven: omniprésente Sichtagitiation (Plakate, Bänderolen, Parolen); sowjetische Straßenschilder, Zeichen russischer Kultur; positive Schlagzeilen über die DDR, Hasstiraden gegen den Westen; Propagandalieder; Indoktrination der Bevölkerung, vor allem der Kinder.
- Unterdrückungs- und Unrechtssystem, repräsentiert durch: enteignete Bauern, verlassene und verfallene Höfe; Frauen, die Männerarbeit verrichten; allgegenwärtige Kontrollen; die Grenze mit Todesstreifen; Militarisierung: Soldatinnen, BKG, Militärparaden.

Diese Motive wurden visuell entsprechend umgesetzt in zumeist wackelige, unterbelichtete, graue und kontrastarme Bilder. Dabei fügten sich die qualitativen Mängel, die dem konspirativen Charakter des Materials geschuldet waren (aufgenommen mit Kleinbildkameras, zumeist in den Westen geschmuggelte Amateurbilder und ab

Ende der Fünfzigerjahre zunehmend abgefilmte Fernsehsendungen) strategisch in die intendierte Botschaft vom grauen, ärmlichen Osten als ›Vorhof Sibiriens‹. Mit dem Mauerbau versiegte die Quelle der Amateurbilder, und die Forderung nach substanzieller Auseinandersetzung mit der DDR führte auch zu Unzufriedenheit mit dem begrenzten Informationswert und der schlechten Qualität der TV-Ostaufzeichnungen. Bis zur Erteilung offizieller Drehgenehmigungen Anfang der Siebzigerjahre und dann vor allem im Zuge des Korrespondenten-Austauschs blieben diese, von wenigen Ausnahmen abgesehen, die einzigen Bildquellen und stellten metaphorisch und konkret auf Grund der sich erst Ende der Sechzigerjahre in Film und Fernsehen durchsetzenden Farbe Schwarzweiß-Bilder dar.

Zwei Städte ist in mehrfacher Hinsicht charakteristisch für die Konstruktion der DDR aus westlicher Optik ebenso wie für das westdeutsche, ökonomisch orientierte Selbstbild: Nach schlichtem Schwarzweiß-Muster stellte die amerikanische Produktion den angeführten Motiven des Mangels im verregneten Osten ›eins zu eins‹ die jeweils positiven Entsprechungen im sonnigen Westen mit Aufnahmen von gefüllten Schaufenstern und einem reichhaltigem Warenangebot in wieder aufgebauten Städten mit regem Treiben und individueller Selbstverwirklichung gegenüber. Darüber hinaus definiert *Zwei Städte* paradigmatisch die Raum-Zeitkoordinaten, indem die Wahrnehmung topografisch auf den Westen und historisch auf das Jahr 1945 festgeschrieben wird, womit die Teilung auch in den Köpfen der Deutschen verankert werden sollte. Mit der Definition des Jahres 1945 als ›Stunde Null‹ wurden die Westdeutschen, die sich aufseiten der Demokratie befanden, zu den ›Gewinnern‹ der Niederlage. Vor diesem Zeithorizont, den die US-Besatzungsbehörden mit Einsetzen des Kalten Krieges bewusst zur Überführung vom Antinazismus in den Antikommunismus anboten, geriet die kollektive ebenso wie die individuelle Verantwortung für den Nationalsozialismus aus dem Blick. Gleichzeitig wurde mit Marshall-Plan und Neuaufbau die ökonomische Überlegenheit als entscheidendes Argumentationsmuster in der Systemkonkurrenz etabliert, wozu der Dokumentarfilm in Auseinandersetzung mit der DDR die entsprechenden Bilder lieferte: Die westdeutschen Filme übernahmen von der US-Besatzungsmacht die negativ besetzten SBZ-Motive mitsamt der Darstellungsstrategien, um die ›Zone‹ in Kontinuität zu Krieg, Zerstörung und Totalitarismus zu stellen. Eine direkte Gegenüberstellung nach dem Muster von *Zwei Städte* blieb allerdings die Ausnahme, wie zum Beispiel in *Die Partei hat immer Recht* (1953). Die meisten Filme konzentrierten sich auf die DDR und Vergleiche fanden zumeist implizit statt, etwa wenn in *Sowjetzone ohne Zensur* (1954) Verwunderung geäußert wird, dass es ›drüben‹ noch Lebensmittelkarten gibt. Nach dem 13. August 1961 erklärten Matthias Walden und andere in ihren ›Mauer-Filmen‹ die Absperrung West-Berlins mit attraktiven Schaufenstern und (bei Walden mit Delikatessen) gefüllten Auslagen im Westteil, denen die SED nichts hätte entgegenzusetzen können, in direkter Übernahme der Motive und Repräsentations-Strategien aus

Zwei Städte. Gerade in diesen Filmen mit der Aneignung US-amerikanischer Deutungs- und Darstellungsmuster und in deren Fortwirken zeigt sich die westdeutsche ›Selbstkolonialisierung‹. Dass dies anfangs nicht auf Einmütigkeit stieß, davon zeugt der Film *Gott lebt* (1952), ein Solitär, der im Auftrag der Kirche den Katholizismus als dritten Weg jenseits von Konsumkapitalismus und Kommunismus propagiert. Die Darstellung des Systemkonflikts in *Zwei Städte* wurde ebenfalls zum Repräsentationsmuster der UdSSR in den Fünfzigerjahren: So wird die Sowjetunion nicht beim Namen genannt, sondern ist als System oder bestenfalls als ›der Kommunismus‹ die diffuse Bedrohung im Hintergrund. Konkret ist die UdSSR nur präsent durch Zeichen der Besatzung, vor allem durch Soldaten und Straßenschilder in kyrillischen Buchstaben. Dabei werden dann auch schon mal Ehrung und Schmuck sowjetischer Soldatenfriedhöfe gegen ungepflegte Gräber deutscher Soldaten in der DDR ausgespielt wie in *Sowjetzone ohne Zensur*. Verkehrszeichen erlangen besondere Symbolkraft, wenn beispielsweise in *Luther-Erinnerungsstätten* die beiden Pfeile eines Hinweisschildes zur Wartburg und entgegengesetzt zur sowjetischen Militärkommandantur weisen. Während Dokumentarfilme der DDR die USA mit Bildern von Politikern und Militäraktionen mit Beginn des Kalten Krieges bis 1989 anprangerten, blieb die Sowjetunion in westdeutschen Beiträgen zunächst die große Unbekannte und Unbenannte. Eine substantielle Auseinandersetzung mit der UdSSR erfolgte erst ab den Sechzigerjahren in ›Analyse-Filmen‹ zumeist unter globalen Aspekten. Die DDR wurde in diesem Kontext behandelt als ein Element *Auf dem Schachbrett der Sowjetunion* (3.12.69, 44 Min.), so der Titel eines Beitrags von Thilo Koch aus der Reihe *Ost und West*.

Mit der Konsolidierung der DDR im Schatten der Mauer waren Zeichen des Aufschwungs und des Wohlstands auch dort wahrzunehmen, wenn auch nicht von westdeutschen Kameras. Zunächst blieb es ausländischen Dokumentaristen vorbehalten, dies zu verfolgen, wie dem Belgier Franz Buyens im Auftrag der DEFA mit *Deutschland – Endstation Ost* (1964), der als kanadische Produktionsfirma getarnten Chronos 1966 und dem nur noch oberflächlich als britisches Projekt verschleierte Film *Potsdam heute* (1968) von Joachim Jauer für das ZDF. Die mit Vorliebe den fremden Kameras präsentierten Motive waren im sozialen Bereich angesiedelt (Kinderbetreuung, Gleichstellung der Frau, moderne Arbeitsplätze, FDGB-Urlaub) als Beweis sozialistischer Errungenschaften. Ein ebenso erstaunlicher wie charakteristischer Aspekt in diesem Zusammenhang ist die Übernahme von DDR-typischen Selbstbildern durch westliche Kameras: allen voran glückliche Kindergesichter in Großaufnahme und vorbildlich ausgestattete und organisierte Ausbildungsstätten wie in der Chronos-Reihe *Erziehung in Mitteldeutschland* (1967). Diese visuellen Topoi sind in westdeutschen Filmen bis zur Wende immer wieder zu finden, vom Kommentar mal mehr und mal weniger relativiert. In der Fremddarstellung fand ein Paradigmenwechsel statt: Positive DDR-Selbstbilder wurden nicht mehr als Zitat

übernommen, sondern von westlichen Dokumentaristen selbst produziert. Dabei zielte die Übernahme der sozialistischen *Mise en scène* zum Teil gerade mit deren propagandistischer Überhöhung als Vorwurf an das eigene System: Die Überlegenheit des kommunistischen Konkurrenten hob Missstände im eigenen Teil umso deutlicher hervor und verlieh dem Ruf nach Reformen ideologische Dringlichkeit. Dieser Diskurs, der die DDR als Korrektiv entwarf, fand seinen Höhepunkt in den Siebzigerjahren. Runges Film *Ich bin ein Bürger der DDR*, der den ›Arbeiter- und Bauern-Staat‹ nicht mehr nur als Herausforderung mit partiellen Vorteilen, sondern als – zumindest für Arbeiter – attraktive Alternative entwirft, blieb dabei die Ausnahme. Aber gerade in der Reihe *Deutscher Alltag* (1977-88) oder im Film von Werner Schwarze *Die DDR ist anders* (1982) kommt die Funktion der DDR als ›Messlatte‹, die mit dokumentarischen Bildern umso überzeugender zu vermitteln war, zum Tragen. Neben diesen visuell darstellbaren Motiven waren weitere zentrale Elemente die geringen Mieten und das Auskommen mit dem Einkommen, die Preise für Lebensmittel, etc., die zumeist von den DDR-Bürgern in Interviewsituation oder vom Kommentar erklärt wurden. Neue technische Möglichkeiten (Video), neue politische Konstellationen und nicht zuletzt offizielle Drehgenehmigungen begünstigten Filme, die sich auf den Alltag konzentrierten und Details aus diesem vermittelten unter Abstraktion übergeordneter Funktionszusammenhänge.

Der entscheidende Prozess auf dem Weg vom Feind- zum Fremdbild war neben der Übernahme von DDR-Selbstbildern vor allem die Neudefinition des bereits Bestehenden. Zahlreiche Motive wurden modifiziert, vor allem was die Zeichen des Mangels betrifft: Aufnahmen der Schaufenster und Kamerafahrten entlang der Regale in HO-Läden zeigen diese jetzt mit Waren gefüllt, wie in Runges *Ich bin ein Bürger der DDR*, zum Teil sogar explizit vom Sprecher-Kommentar hervorgehoben wie in den Filmen von stern-tv Anfang der Siebzigerjahre.

Teilweise wird auch die den Motiven zugeschriebene Bedeutung in ihr Gegenteil verkehrt: Eine normative Umwertung erfährt das Motiv der Warteschlange als Inbegriff staatssozialistischer Mangelwirtschaft: *Potsdam heute* erklärt die Menschenschlange am Marktstand mit der Tatsache, dass Freitag sei und bei einer für alle geltenden Fünf-Tage-Woche man sich fürs Wochenende eindecke. So erscheint die Warteschlange nun als Ausdruck sozialer Errungenschaft. Dabei handelt es sich um ein anschauliches Beispiel für die Beliebigkeit von Bildern, denen erst ein nachträglicher Kommentar die Bedeutung zuweist. In dieser Hinsicht unterscheidet sich die Authentizität des Materials kaum von jener der Fünfzigerjahre. Was sich gewandelt hat, sind die technischen Möglichkeiten und das Vertrauen in die verantwortlichen Bildproduzenten. Gerade die westdeutschen DDR-Korrespondenten zeichnen sich durch differenzierte Bilder aus. Charakteristisch dafür ist die Methode von Dirk Sager, Klischees als solche aufzugreifen und sie in der Zweischneidigkeit zwischen Realitätsbezug und Vorstellungswelt zu problematisieren. In den Achtzigerjahren wird

beispielsweise das Mangel-Stereotyp in *Meine Schlußeinstellung* (1986) thematisiert und am Beispiel eines gefüllten Einkaufskorbes verworfen, gleichsam aber über die Kommentarebene die Mangelwirtschaft jenseits der Grundnahrungsmittel als Problem angesprochen. Ursprüngliche Bedeutung, Um- und Neubewertung überlagern sich und verdeutlichen das Ende der Eindeutigkeit des westdeutschen DDR-Bildes. Eine Erfahrung, die im Zuge der Wiedervereinigung scheinbar komplett in Vergessenheit geriet, sodass ein »ebenso mitleidig wie arrogant in Szene gesetzte[r] Demontage-Journalismus« die DDR auf die aus dem Kalten Krieg bekannten Zeichen von Zerfall und Niedergang reduzierte.⁴

Hinsichtlich der Vermittlung eigener Bilder bzw. Deutungsmuster der Motive hatte die DDR durchaus Erfolge zu verzeichnen, wie die Übernahme von ostdeutschen Selbstbildern durch westliche Dokumentaristen demonstriert. Einen »Sieg« trug sie in der Raumkonstruktion davon, in Übereinstimmung mit den Siegermächten des Zweiten Weltkrieges. Als zentrales Motiv dafür steht beispielhaft die Landkarte, deren »magische Geografie« (Klaus Kreimeier) Definitionsmacht über den Raum signalisiert und in Dokumentarfilmen beider Seiten wiederholt bemüht wurde. Dabei handelt es sich um das einzige Motiv aus *Zwei Städte*, das westdeutsche Filmemacher nicht übernahmen: Hatte die amerikanische Produktion nur West- und Ostzone farblich voneinander abgesetzt gegenüber gestellt, zeigten die westdeutschen Filme der Anfangsjahre immer Deutschland in den Grenzen von 1937, wobei die einzelnen Teile (West-, Mittel- und Ostdeutschland) zumeist nach Osten hin dunkler eingefärbt waren. Die Topografie ostdeutscher Dokumentarfilme folgte dem Beispiel von *Zwei Städte* und beschränkte den Ausschnitt auf das Staatsgebiet von Bundesrepublik und DDR. Mehr geriet nur unter den Vorzeichen des historischen Diskurses in den Blick: Die Grenzen zur Zeit des Wilhelminismus und des »Dritten Reichs« belegen nach Schnitzler in *Die Grenze* (1966), dass deutsche Einheit und Größe immer mit Krieg verbunden gewesen seien. Hielt die Wetterkarte der *Tagesschau* am großdeutschen Raum fest, so setzte sich in den Dokumentarfilmen mit aktuellem Zeitbezug die DDR-Definition durch. Die Entwicklung spiegelt sich in den westdeutschen Fernsehreihen über die DDR deutlich wider: Im animierten Logo der Reihe *Diesseits und jenseits der Zonengrenze* waren farblich voneinander abgehoben die Teile zu sehen, die 1937 das Deutsche Reich gebildet hatten. Mit der Umbenennung der Reihe 1965 fiel der Vorspann weg, die Visualisierung des territorialen Anspruchs schien nicht mehr zu tragen, eine neue Form war noch nicht gefunden. Die WDR-Reihe *Deutscher Alltag* schließlich blendete ab 1977 zur Kenntlichmachung der Drehorte eine Landkarte ein, auf der nur die beiden deutschen Staaten zu sehen waren: durch eine Grenze getrennt, aber gleich eingefärbt in Absage an die Lichtmetaphorik aus *Zwei Städte* und anderen westlichen Filmen, in denen der Osten immer dunkel-bedrohlich war.

4 Zimmermann 2002, S.26.

Dieser Überblick über die Entwicklung im Motivensemble zeigt die Ausdifferenzierung des Diskurses in der Auseinandersetzung mit der DDR. Die Um- und Neudefinition der Feindbilder des Kalten Krieges erfolgte dabei tastend, im Nebeneinander von verschiedenen, zum Teil widersprüchlichen Elementen. In der Schlussphase deutscher Zweistaatlichkeit ist dieses Nebeneinander – inner- wie interfilmmisch – charakteristisch für die dokumentarfilmischen und fernsehjournalistischen Beiträge aus der Bundesrepublik über die DDR.

Ostdeutsches Motiv-Ensemble

Während die DDR-Repräsentation in westdeutschen Filmen in Tradition amerikanischer Vorbilder stand, war sich die DEFA selbst Modell, wenn auch zunächst unter Kontrolle der sowjetischen Besatzungsbehörden. Mit Einsetzen des Kalten Krieges etablierte sich im DEFA-Dokumentarfilm der Blick nach Westen mit dem Werben um wirtschaftliche Zusammenarbeit und die Polemik gegen Remilitarisierung und ›Spaltungstendenzen‹ in den Westzonen. Im Anschluss daran stand das Feindbild vom ›Adenauerstaat‹ als Fortsetzung des ›Dritten Reichs‹ und Handlanger des ›US-Imperialismus‹. Ein stereotypes Motivarsenal vermittelte das Bild eines aggressiven Kapitalismus' gezeichnet von Stagnation, Verfall und Krise. Antikapitalistischer, antifaschistischer, antiwestlich-kulturkritischer und nationaler Diskurs überschneiden sich dabei, und die einzelnen Elemente dienen als untereinander kombinierbare Versatzstücke sich wechselseitig stützender Erkläruster.

Eine zentrale Rolle in der Delegitimation der Bundesrepublik spielte die Darstellung der gesellschaftlichen Situation in Westdeutschland, welche die Dokumentarfilme als geprägt von sozialer Ungerechtigkeit und Not, überkommenen feudalen Strukturen sowie Unterdrückung der Arbeiter durch das ›Monopolkapital‹ präsentierte. Die dies illustrierenden Motive waren:

- Schlangen vor Arbeitsämtern, Arbeitslose, Elendsquartiere, Bettler, Kinderarbeit, Rotlichtviertel, Prostitution, Drogensüchtige.
- Industriebarone, Adel, Neureiche, Luxusartikel (Champagner, Schmuck, Zigarren, Edelkarossen).
- Streiks, Zechenschließungen, Demonstrationen.

In diesem Kontext wurde der ähnlich gelagerte Vorwurf des Mangelsystems aus dem Westen häufig in normativer Verkehrung der Vorhaltungen direkt ›beantwortet‹. Dies geschah zum Teil mit den gleichen Motiven und Darstellungsstrategien: Beispielsweise zeigt *Der Weg nach oben* (1950) Ruinen und Notbehausungen in Köln als Beleg, dass der Wiederaufbau im Westen kaum fortgeschritten sei. Essen an der Würstchen-Bude wird vom Kommentar als ›Elend‹ angeprangert – in *Zwei Städte* steht dafür die Bude der Aufbau-Tombola. Ebenso wie in der amerikanischen Produktion und den meisten Dokumentarfilmen in Ost und West mit dominierendem Sprecherkommentar bleibt die Sinnzuschreibung der nachträglichen Kommentie-

rung vorbehalten, häufig von emotionalisierender Musik unterstützt. Die direkte Konfrontation in der Gegenüberstellung von Bildern aus DDR und Bundesrepublik in *Der Weg nach oben*, *Du und mancher Kamerad* und anderen Filmen entspricht in verkehrter Semantik dem Schwarzweiß-Muster von *Zwei Städte* – nur, dass glückliche Menschen, Produktionswachstum, Wiederaufbau und nicht zuletzt Sonnenschein hier ausschließlich östlich der Elbe zu finden sind.

Sind die Bilder häufig beliebig bzw. zwischen Ost und West austauschbar, so trifft dies wie in den westdeutschen Dokumentarfilmen nicht auf deren Qualität zu: Der angeblich hoffnungslos graue Alltag der Arbeitslosen und Ausgebeuteten wird auf der Bildebene mit kontrastarmen, zum Teil leicht unterbelichteten Aufnahmen präsentiert, von denen sich die inszenierten, polierten Selbstbilder leuchtend abheben. Diese propagandistisch einleuchtende, persuasiv auf Grund des einfachen Strickmusters fragwürdige Technik fand bis Ende der Sechzigerjahre Verwendung (Reihe *West-östlicher Alltag*, 1967-68), danach wurden kaum noch direkte Vergleiche mit dieser Intention im DDR-Dokumentarfilm angestellt.

Neben der beschriebenen Umkehrung westlicher DDR-Feindbilder zu östlichen BRD-Feindbildern wurden auch westdeutsche Selbstbilder aufgegriffen, diese als solche bestätigt, aber durch die Schaffung eines anderen Bezugsrahmens gegen den Urheber gewandt. Diese Strategie griff vor allem im Umgang mit Motiven für Wohlstand, Wirtschaftswunder und Luxus wie üppig gefüllte Schaufenster, Nobelboutiquen und Schmuckgeschäfte mit ihren Auslagen. Die DDR-Dokumentaristen übernahmen die Wohlstands-Ikonen in ihrer Inszenierung und wandten sie mit dem Argument, ›Schaufenster vor der Armut‹ zu sein, gegen den Westen. Dies erfolgte entweder durch den Kommentar, der die Rückseite der Medaille erklärte oder die Montage, die, wie in *Der Weg nach oben*, Bilder von bettelnden Kindern und andere Zeichen der Not dem Mythos Wirtschaftswunder entgegensetzte.

Das Fernsehen übernahm die Motive und Strategien zur Konstruktion der sozialen Schattenseiten des Kapitalismus: Arbeitslose, allein erziehende Mütter, Drogensüchtige, Obdachlose, Sozialhilfeempfänger – kurz alles, was man euphemistisch unter ›sozial benachteiligt‹ fassen kann, prägte die DDR-Berichterstattung über die Bundesrepublik. Die genannten Motive hielten sich bis zum Ende und wurden nur geringfügig modifiziert und erweitert: Das Motiv der Warteschlange im Arbeitsamt in *Der Weg nach oben* wurde ersetzt durch Arbeitslose, die Arbeitsämter verlassen (*Was denkt der Bundesbürger über die DDR*) oder die in ihrer Wohnung interviewt werden (*Ohne Arbeit*), aus dem einfachen Grund, dass die Wirklichkeit solche Bilder nicht mehr in der gewünschten Form, d. h. öffentlich sichtbar wie zu Zeiten der Weimarer Republik, lieferte.⁵

5 Vgl. Herlt 1995, S.126.

Den Propagandavorwurf des Westens bediente die DDR durch ihre Selbstbilder mit Plakatpropaganda und Sichtagitatio sowie Aufmärschen und Militärparaden zur Besetzung des öffentlichen Raumes, die gerade in DEFA-Dokumentarfilmen medial verlängert wurden. Im Gegenzug dienten entsprechende Bilder aus der Bundesrepublik für entsprechende Vorhaltungen. Der Vorwurf feindlicher Propaganda richtete sich gegen die Westmedien in toto, wurde aber zumeist an einigen wenigen markanten Motiven festgemacht: Im Kalten Krieg standen vor allem amerikanische Medien im Zentrum wie der RIAS und Comics. Diese waren gleichzeitig zentrale Elemente im kulturkritisch-antiwestlichen Diskurs (Verdummung der Massen, Verrohung der Jugend) und dienten zur Erklärung von Spionagetätigkeit und Republikflucht durch Abwerbung.

Eine zentrale Strategie zur Bloßstellung kapitalistischer Propaganda ist das Zitieren von reißerischen Schlagzeilen westdeutscher Zeitungen. Dies geschieht häufig ohne Nennung der Quelle, des Datums und des Kontextes, indem die Titel schlaglichtartig eingeblenndet werden, häufig vom Kommentarsprecher zur Verdeutlichung zusätzlich vorgelesen. Diese Strategie hat Robert Röntgen in seiner filmischen Analyse von Gass' *Schaut auf diese Stadt* unter gleichem Titel für die ARD veranschaulicht: Das nur wenige Sekunden eingeblenndete Zitat aus einer westdeutschen Zeitung »Berlin ist einen Krieg wert« soll den Mauerbau als Verteidigungsmaßnahme legitimieren – nur stammte der Artikel aus dem Jahr 1948. Ab den Sechzigerjahren lieferte vor allem die *Bild*-Zeitung anschauliche Titel für den Propagandavorwurf, deren Aggressivität kein verschleiertes Zitieren mehr notwendig machte. Die Auseinandersetzung mit westdeutschen Gänsefüßchen-Schreibregelungen und Sprachhülsen, wie die ironische Dekonstruktion der »Brüder und Schwestern«-Formel im gleichnamigen Film von Walter Heynowski, waren ebenfalls beliebte Motive, die sich nicht mehr als bewusste Irreführung wie bei *Schaut auf diese Stadt* widerlegen, sondern nur im Verweis auf die instrumentalisierende Ausschnitthaftigkeit relativieren ließen. Wie generell für die DDR-Medien galt auch hier: Zitiert wird, was der Sache nutzt, der Rest findet keine Beachtung.

Die Motive kapitalistischer Desinformation und Propaganda dienten ebenfalls zur Illustration eines antiwestlich-zivilisationskritischen Diskurses, der den kulturellen Verfall der Bundesrepublik auf Grund des US-amerikanischen Einflusses anprangerte. Als Motive dienten Produkte der Massen- und Populärkultur wie »Schmutz- und Schundliteratur« am Zeitungskiosk (d. h. nackte Haut, Comics und Landser-Hefte), Filmplakate (zumeist Western und B-Movies mit rabiatischen Titeln), Schönheits- und Esswettbewerb, Rock'n Roll, Frauen-Catchen, Wahrsager-Stuben und Drogen. Von *Der Weg nach oben* (1950) über *Zwei Wege der Jugend* (1954), *Schaut auf diese Stadt* (1962), *Mord auf Abruf* (1970) bis *Reichsstraße 1* (1989) tauchen die genannten Motive zum Teil geballt auf. Auch die Form der Darstellung selbstzerstörerischer Dekadenz änderte sich nicht: Dynamisierung auf der Tönebene durch frenetische

Musik, schnelle Schnittfrequenz und Verschachtelung der Motive in der Montage – heutigen Musik-Clips zur Ehre gereichend – sollten den Abgrund westlichen Verfalls filmspezifisch verdichten. Dabei scheint in der Wahl der Bildinhalte und Montagesstrategien eine untergründige Faszination vom ›verderbten Westen‹ durch.

Dieser kulturkritische Diskurs deckte sich nicht nur mit Kritik von links an der ›Kulturindustrie‹, er findet sich auch in *Gott lebt* wieder. Ironischerweise unternimmt der westdeutsche Kirchentags-Film die vorwurfsvolle Darstellung von Amüsement und Konsumdenken mit den aus DEFA-Filmen bekannten Motiven (Schönheitswettbewerbe, Schmuck, Sportveranstaltungen) und den gleichen dynamisierenden Darstellungsstrategien (hohe Schnittfrequenz, rasante Musik). Von der Kontinuität dieser Bilder und deren Verinnerlichung zeugt *Das andere Land* (1984) als Film eines ostdeutschen Schriftstellers über die Bundesrepublik im Auftrag des ZDF: Zur Charakterisierung des westlichen Alltags bedient sich der DDR-kritische Rolf Schneider jener zivilisationskritischen Stereotype (Sexshops, glitzernde Fußgängerzone, Plakate amerikanischer Filme), die die DDR-Polemik zur Abgrenzung vom Westen etabliert hatte.

Neben dem sozio-kulturellen Verfall des Westens, der an Motiven aus der Gegenwart festgemacht wurde, zählte die Vergangenheit mit dem Vorwurf faschistischer Kontinuität zu dem zentralen delegitimierenden Argument in der Auseinandersetzung mit der Bundesrepublik. Deren Kontinuität zu wilhelminischem Imperialismus und ›Drittem Reich‹ sollte personelle Kontinuität belegen: Als Motive dienten Foto- und Filmaufnahmen belasteter Personen aus dem Bereich der Wirtschaft (Schacht, Krupp, Flick, etc.), der Politik (Globke, Oberländer, Lübke, etc.), des Militärs (Heusinger, Speidel, etc.). Wurde dies zunächst in Thesenform vom Kommentar vorgetragen oder diffamatorisch mit filmtechnischen Mitteln konstruiert wie in *Der Weg nach oben* durch das Einfrieren des Bildes von Kurt Schumacher in Nazi-Gruß-Pose, fand der Diskurs mit dem ›historischen Kompilationsfilm‹ anhand von Archivmaterial sein adäquates Ausdrucksmittel. Mit der Überblendung der Aufnahme eines Offiziers in Wehrmachtsuniform auf denselben in Bundeswehruniform ließen sich die Zeitebenen bruchlos zur Deckung bringen. Die Auseinandersetzung folgte personenzentriert mit dem Anspruch des Pars pro toto, der über zwei sich wahlweise ergänzende Strategien transportiert wurde: Ranghohe Politiker und Militärs wurden anhand von Dokumenten ›entlarvt‹ (z. B. Heusinger in *Unternehmen Teutonenschwert*, 1957), die auf Grund ihrer staatstragenden Funktion für den Charakter des Systems standen und/oder es erfolgte eine Aneinanderreihung von belasteten ehemaligen Nazis, die im Alltag der Bundesrepublik integriert waren (z. B. *Ein Tagebuch für Anne Frank*, 1959), sodass der Eindruck eines generalisierten Phänomens entstand.

Neben den Tätern und deren Karriere in der Bundesrepublik dienten grausam verstümmelter Opfer der Emotionalisierung des Zuschauers, worauf die mediale

Rhetorik in erster Linie abzielte. Die gerade den Kriegswochenschauen eingeschriebene Propagandaperspektive wurde dabei mit tricktechnischen Mitteln (Standbild, Zeitlupe, Ein- und Überblendungen, Mehrfachbelichtung) und darauf abgestimmter, zumeist dissonanter Musik zum Teil geschickt gebrochen. Im Gegensatz dazu übernahmen in den Siebzigerjahren die Reportagen über (Neo-)Nazis und Faschisten in der Bundesrepublik Selbstbild und -inszenierung der Gefilmten. Antifaschisten und Faschisten war gleichermaßen daran gelegen, Gedankengut und Schlagkraft Letzterer als einflussreicher und prägender für die Bundesrepublik zu präsentieren, als sie es de facto waren. Den Anfang machte *Der lachende Mann* (1966), in dem sich der westdeutsche Söldner als ›Kämpfer für den freien Westen‹ definierte und selbst die Pars pro toto-Rolle in Anspruch nahm. Demonstrationen der NPD wie in *Was denkt der Bundesbürger über die DDR?* (1974) oder *Kennen Sie Kappler?* (1977) boten neben den rechtsradikalen Parolen und Emblemen noch das von den DDR-Medien dankbar aufgegriffene Motiv der sie schützenden Polizei, wie schon in den Kalten-Kriegs-Streifen der Fünfzigerjahre à la *Ami go home*. Die Komplexe ›Militarismus‹ und ›Imperialismus‹ wurden zumeist mit der faschistischen Vergangenheit kurzgeschlossen. Die Dokumentarfilme zeigten die Bundesrepublik wechselseitig als Vassall des Imperialismus bzw. der USA oder als deren Opfer. Die dies illustrierenden Motive waren Aufnahmen von amerikanischen Truppenübungsplätzen unter Betonung des von diesen okkupierten ›deutschen Bodens‹, Militärparaden alliierter Soldaten sowie kulturelle Anzeichen von deren Präsenz.

(Neo-)Faschismus und Militarismus in der Bundesrepublik wurde zumeist der Widerstand der ›Friedensfreunde‹ und ›progressiven Kräfte‹ entgegengesetzt. Diese zeigten die Filme als permanent von Ausgrenzung und Verfolgung bedroht. Die markanteste Visualisierung fand Heynowski, der in seinem Film *Brüder und Schwestern* zum Schutz der westdeutschen DDR-Besucher vor strafrechtlicher Verfolgung ihre Augen mit einem schwarzen Balken versah. Das Motiv, das in den Siebzigerjahren die Proteste gegen die ›Berufsverbote‹ wie kein anderes zeigt, ist die Binde vorm Mund als Protest gegen den Versuch, mundtot gemacht zu werden. Beispielhaft repräsentieren die DDR-Filme den Impetus des ›anwaltschaftlichen Dokumentarfilms‹ mit dem Versprechen, Unterdrückten und (medial) Marginalisierten eine Stimme zu geben. Die in der Bundesrepublik im Sinne der DDR aktiven ›Kämpfer für den Frieden‹ und *Aufrechten* (1978), wie ein diese würdigender Film von Sabine Katins heißt, vereinnahmte die ostdeutsche Rhetorik in toto. Die in Dokumentarfilm und Fernsehreportage bevorzugten Motive lieferten Demonstrationen: für Frieden und gegen Krieg, Aufrüstung, Arbeitslosigkeit, Entlassungen, Zechenschließungen, etc. Dabei wurden bevorzugt die Transparente und Schilder der Teilnehmenden in Großaufnahme gezeigt, um die Veranstaltung unter DDR-Vorzeichen zu stellen oder Interessenidentität zu suggerieren: Bei Demonstrationen in der DDR gaben die Plakate deren Träger als Westdeutsche zu erkennen, die Ost-Berlin als Vertreter ge-

samtdeutscher Interessen plebiszierten. Bei Demonstrationen in der Bundesrepublik zeigten die Transparente, dass es sich um der DDR nahe stehende Organisationen handelte oder es waren DDR-(konforme-)Parolen zu lesen.

Charakteristisch für die Konstruktion der Westdeutschen war in den Fünfzigerjahren zunächst eine antagonistische Gegenüberstellung zwischen Beherrschten und Herrschern mit einem klaren Freund-/Feindschema. Einer unterdrückten Bevölkerung wurde die Herrscherkaste gegenübergestellt. Mit Stabilisierung der westdeutschen Demokratie und deren Rückhalt bei der überwiegenden Mehrheit der Bevölkerung differenzierte sich der Vereinnahmungsdiskurs aus, indem das binäre Schema um eine Komponente ergänzt wurde: Die Mehrzahl der Bundesbürger war nun von den ›Klassenmedien‹ Fehlinformierte und Verdummte, die zwischen den Polen der Machthaber und Oppositionellen standen, was in der Formel von ›den Bösen, den Guten und den Dummen‹ zum Ausdruck kommt. Dabei fand ein gegenläufiger Prozess vom Freund- zum Fremdbild statt, mit dem die gesamtdeutsche Rhetorik verabschiedet wurde. Im Dokumentarfilm bringt dies eine Szene aus *Das Weltbild der Formierten* auf den Punkt: Das Verhalten von ›Herrn B.‹ als typischem Durchschnittsbundesbürger nach Lektüre der *Bild-Zeitung* wird in subjektiver Kamera gefilmt und zeigt ihn, sich rücksichtslos durch die Menge schiebend, mit dem Kommentar, dass er noch gehe, bald aber schon marschiere – die eingeblendeten Richtungsschilder mit den Namen ostdeutscher Städte weisen den Weg. Aus dem ›Klassenbruder‹ wie in *Die Sieben vom Rhein* oder *Brüder und Schwestern* ist ein Fremder geworden, dessen bedrohlicher Aspekt betont wird. Die offene Konstruktion der Westdeutschen als Fremde ermöglichte, sie je nach politischer Wetterlage als der DDR aufgeschlossen gegenüberstehende zu entwerfen wie in *Was denkt der Bundesbürger über die DDR?* oder sie wie in *Wer bedroht den Bundesbürger?* als potenzielle Gefahr für die DDR im Besonderen und für den Frieden im Allgemeinen vorzuführen. Ironischerweise machten sowohl Ost- als auch Westkonstruktion der jeweiligen Bevölkerungsteile eine Entwicklung hin zum gleichen Resultat durch: Nach anfänglicher Vereinnahmung wurden sie als eigenständige Bevölkerungsteile entworfen, wenn auch aus unterschiedlichen Intentionen.

Die Ausdifferenzierung des Motivs ›Westdeutsche‹ erfolgte im Kontext des nationalen Diskurses, dessen gesamtdeutsche Komponente mit dem Mauerbau und der These der ›sozialistischen Nation‹ endgültig verabschiedet wurde. Exemplarisch dafür stehen in den Fünfzigerjahren gesamtdeutsche Motive: unverbindliche Bilder im Postkarten-Stil von Baudenkmalern und Landschaften in beiden Teilen, die über die Montage nebeneinander gestellt werden und syntagmatisch vereinen, was die Grenze trennte. Musikalisch mit der DDR-Nationalhymne unterlegt wie in *Der Weg nach oben* wurde der Rhythmus deutlich, nach dem ganz Deutschland tanzen sollte.

Der aus den Achtzigerjahren stammende, die DDR-Berichterstattung über die Bundesrepublik charakterisierende Terminus ›ABC-Berichterstattung‹ für die Kon-

zentration auf Arbeitslosigkeit, Berufsverbot, Crisis/Chaos definiert das reduzierte Themenfeld mit dem dazugehörigen fest umrissenen Motivatikatalog. Dieser hatte sich im ersten Jahrzehnt der Teilung etabliert und erfuhr in Folge, mit wenigen Ausnahmen, nur eine Aktualisierung: Die Polemik gegen Pershing-Raketen und NATO-Nachrüstung übernahm die Anti-Atomwaffenrhetorik der Fünfzigerjahre. Die Bilder von Hiac-Treffen alter SS-Kameraden in Filmen der Reihe *Archive sagen aus* finden ihr Pendant in nach wie vor stolzen SS-Soldaten wie *Kamerad Krüger*, den H&S noch 1988 von der ›guten alten Zeit‹ schwadronieren ließen. Aktualisiert wurde das Motiv durch neonazistische Aktivitäten wie beispielsweise der Wehrsportgruppe Hoffmann, deren Selbstbild in den Berichten der Gruppe Katins dankend übernommen wurde. Die wenigen Ausnahmen, die nicht die etablierten Schemata bedienten wie zum Beispiel die Filme von Roland Steiner fanden in der ›bewährte/alte Kämpfer‹- oder ›progressiver Geist‹-Thematik eine systemimmanente Nische. Einzig die zum Komplex der Einheitsrhetorik gehörenden Motive erfuhren eine Umwertung. Im Kontext der Friedensthematik, in der versöhnliche Töne zu vernehmen waren und die beispielsweise einen Film wie Gitta Nickels *Zwei Deutsche* (1988) ermöglichte, lebte im Appell an die Vernunft das gesamtdeutsche Pathos untergründig fort.

Im Osten also nichts Neues? DDR-Dokumentarfilme deutsch-deutscher Thematik als Beleg eines »Untergangs auf Raten«?⁶ Die Betrachtung der historischen Phasen lässt einen solchen ex post-Schluss in der Hinsicht nicht zu, dass eine Entwicklung auf der Ebene der dokumentarfilmischen Vermittlungsstrategien stattfand. Technische Innovationen ebenso wie der Bruch mit etablierten Repräsentationsmustern boten authentischer wirkende Konstruktionen der Bundesrepublik: Dazu zählen vor allem die investigativen und ironisch-pamphletistischen Filme von H&S, die das Motiv des westdeutschen Reaktionärs und prototypischen Faschisten in Filmen wie *Der lachende Mann*, *Der Präsident im Exil*, etc. aufgriffen. Der Tabubruch, diese Klassenfeinde erstmals selbst ausführlich zu Wort kommen zu lassen, ermöglichte den Verzicht auf einen übergestülpten Kommentar und machte sich deren Selbstdarstellungsbedürfnis zu Eigen. Ähnliches gilt für die Filme der Gruppe Katins, die die etablierten ABC-Themen durchdeklinierten, dies aber mit einer Nähe zum Menschen, die die Betroffenen nicht mehr (ausschließlich) als ideologisch instrumentalisierte Chiffren kapitalistischen Elends vorführten, sondern auch als menschlich-individuelle Schicksale erlebbar machten. An der Faktizität der Einzelfälle ließ sich kaum zweifeln – faktisch falsche Aussagen blieben die Ausnahme –, wohl aber an der Repräsentativität für das ganze System.

Die DDR-Dokumentarfilme deutsch-deutscher Thematik basierten bis zum Ende auf der Pars pro toto-Rhetorik – eben diese stellten westdeutsche Filme über die DDR

6 Mitter/Wolle 1993.

ab Mitte der Sechzigerjahre zunehmend in Frage. Die (selbst)kritische Reflektion reichte vom Thematisieren von Klischees und eigenen Bildern im Kopf bis hin zur komplexen Verschränkung von Bild, Originalton und Kommentar – wie in *Alltag in Weimar*, der in einem Wechselspiel sich gegenseitig bestätigender, relativierender und verneinender Verweise vom Ende der Eindeutigkeit einfacher Freund-Feind-Schemata kündigt. Das Fremde und das Andere waren denkbar und wurden als Notwendigkeit in die eigene Wahrnehmung integriert. Im Gegensatz dazu zeigt die Darstellung der Bundesrepublik in ostdeutschen Dokumentarfilmen, was Elke Schieber am Beispiel von Randgruppen (sozial Gefährdete, Behinderte, alte Menschen) für die gesamte Dokumentarfilmproduktion der DDR ausmacht: die Abwesenheit des Fremden, d. h. von allem, was nicht der »Norm des Gewohnten«, des »Positiven« entsprach als gesamtgesellschaftlicher Verdrängungsmechanismus.⁷ Wenn nicht »die Fremden, sondern der Mangel an Fremdheit, nicht die Anderen, sondern die Nivellierung der Alterität bedrohlich« sind, haben westdeutsche Dokumentarfilme und Reportagen in dieser thematischen Sparte mit ihren unterschiedlichen Konstruktionen des ›Anderen‹ zur Attraktivität des Eigenen beigetragen, im Gegensatz zur DDR.⁸ Vor diesem Hintergrund mutet es ironisch an – oder auch konsequent –, dass mit dem Untergang des ›anderen deutschen Staates‹ diese Bandbreite dem Vergessen bzw. der Verdrängung anheim gefallen ist.

7 Schieber 1996, S.193.

8 Schütze 2000, S.18.

Anhang

1. Quellen

1.1 Archivalien

Bundesarchiv, Koblenz (zit. mit: BA Kblz)

- Bestand BMG/BMB (Filmabteilung, Medienreferat): B 137/...
- Nachlass Thilo Koch

Bundesarchiv, Berlin-Lichterfelde (zit. mit: BA)

- Bestand DEFA-Studio für Dokumentarfilme: DR 118 ...
- Bestand Ministerium für Kultur - Hauptverwaltung Film (MfK-HV Film): DR 1 ...
- Bestand SED-ZK: DY 30 ...

Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin (zit. mit: BA-FA)

- Filmmappen mit Presse- und Fotomaterial

Deutsches Rundfunkarchiv Potsdam-Babelsberg (zit. mit: DRA)

- Artikelsammlung
- Produktionsunterlagen DFF/Fernsehen der DDR

Hessisches Hauptstaatsarchiv Wiesbaden (zit. mit HHStA Wi)

- Bestand FBW: Abt. 548 ...

1.2 Interviews

Jauer, Joachim: ZDF-Redakteur, Telefoninterview 30.3.2001.

Lincke, Günter: ehem. SFB-Redakteur, Interview 19.11.1998.

Röntgen, Robert: ehem. SFB-Redakteur, Telefoninterview 20.4.2000.

Sontag, Helmut W.: Journalist und GTN-Gründer, Interview 17.11.1998.

Steiner, Roland: ehem. DEFA-Regisseur, Interview 15.7.1997.

Thorndike, Annelie: ehem. DEFA-Regisseurin, Telefoninterview 11.11.1998.

Venohr, Wolfgang: ehem. stern-tv-Redakteur, Telefoninterview 16.2.2001.

zur Mühlen, Bengt von: Produzent und Chronos-Gründer, Telefoninterview 16.9.2000.

2. Literaturverzeichnis

2.1 Literatur

- 2. Hearing** am 26.10.1992 in Leipzig: Feindporträt und Selbstdarstellung. Film- und Kulturpolitik der 60er Jahre in DDR und BRD. In: Unsere Medien, H.II, März 1994, S. 14-25.
- 2. Workshop** 5.10.1992: Medien und Kalter Krieg. In: Riedel 1993, S. 114-125.
- 3. Hearing** am 27. Mai 1993 in Berlin: »Sachlicher Ton, alte Ängste?« Deutsche Berichterstattungen in den siebziger Jahren. In: Unsere Medien, H.II, März 1994, S. 26-37.
- 4. Workshop** 5.10.1992: VIII. Parteitag 1971. In: Riedel 1993, S. 181-191.
- Agde**, Günter (Hg.): Kahlschlag. Das 11. Plenum des ZK der SED 1965. Berlin ²2000.
- Appeldorn**, Werner van: Der dokumentarische Film. Dramaturgie – Gestaltung – Technik. Bonn 1970.
- Aurich**, Rolf: Film in der deutschen Geschichtswissenschaft. In: Geschichtswerkstatt, H.17, 1989, S. 54-66.
- Baecque**, Antoine de/Christian Delage (Hg.): De l'histoire au cinéma. [Brüssel] 1998.
- Bahr**, Egon: Zu meiner Zeit. München ²1996.
- Baring**, Arnulf: Machtwechsel. Die Ära Brandt – Scheel. Stuttgart ³1983.
- Baudry**, Jean-Louis: Le dispositif : approches métapsychologiques de l'impression de réalité. In Communications, n^o23, 1975, S. 56-72.
- Bauerkämper**, Arnd/Martin Sabrow/Bernd Stöver (Hg.): Doppelte Zeitgeschichte. Deutsch-deutsche Beziehungen 1945-1990. Bonn 1998.
- Baum**, Karl-Heinz: Einmischung als Beruf. Arbeitsbedingungen und DDR-Bild der bundesdeutschen Korrespondenten. In: Unsere Medien, H.5, Mai 1993, S. 35-38.
- Baumann**, Zygmunt: Moderne und Ambivalenz. Das Ende der Eindeutigkeit. Frankfurt a.M. 1996.
- Bazin**, André: Qu'est-ce que le cinéma. Paris ²1994 [zuerst 1958].
- Becker**, Wolfgang: Antifaschismus in den DEFA-Spielfilmen. In: Filmarchiv Austria 2001, Bd.2, S. 75-90.
- Beier**, Rosmarie (Hg.): Katalog zur Ausstellung »aufbau west – aufbau ost. Die Planstädte Wolfsburg und Eisenhüttenstadt in der Nachkriegszeit«. Berlin 1997.
- Bender**, Peter: Deutsche Parallelen. Anmerkungen zu einer gemeinsamen Geschichte zweier getrennter Staaten. Berlin 1989.

- Benjamin**, Walter: Über den Begriff der Geschichte. In: Illumination. Frankfurt a.M. 1977, S. 251-261.
- Berg**, Jan: Wirklich und wahrhaftig – Zu Mythos und Geschichte des Dokumentarfilms. In: Klaus Kreimeier/Josef Schnelle (Red.): Dokumentarfilm in der Kritik – Kritik des Dokumentarfilms. Berlin 1981, S. 57-65.
- Bernshausen**, Sara/Susanne Pütz: Veröffentlichungen aus dem Sonderforschungsbereich »Bildschirmmedien« III. (Arbeitshefte Bildschirmmedien, Bd.57) Siegen³1996.
- Beutelschmidt**, Thomas: Sozialistische Audiovision. Zur Geschichte der Medienkultur in der DDR. (Veröffentl. des DRA, Bd.3) Potsdam 1995.
- Berg-Ganschow**, Uta/Wolfgang Jacobsen,: Kino-Marginalien. In: Dies. (Hg.): Film... Stadt... Kino... Berlin. Berlin 1987.
- Berg-Ganschow**, Uta/Peter Zimmermann: Perspektivwechsel im Dokumentarfilm der Bundesrepublik. Wandlungsprozesse und Entwicklungsphasen. In: Kreuzer/Schanze 1991 a, S. 234-253.
- Bersch**, Helmut: Deutschlandbegriff im sprachlichen Wandel. In: Weidenfeld/Korte 1999, S. 217-225.
- Bier**, Marcus: Im Wendekreis des Westfernsehens – Über den individuellen Umgang mit der Television in der DDR. In: Hickethier 1993 b, S. 157-186.
- Bleicher**, Joan Kristin: Chronik zur Programmgeschichte des deutschen Fernsehens. (Sigma medienwissenschaft, Bd.16) Berlin 1993.
- Blümlinger**, Christa (Hg.): Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit. Wien 1990.
- Blümlinger**, Christa: Blick auf das Bilder-Machen. Zur Reflexivität im dokumentarischen Film. In: Blümlinger 1990, S. 193-208.
- Blunk**, Harry: Die DDR in ihren Spielfilmen. München 1984.
- Blunk**, Harry/Dirk Jungnickel: Filmland DDR. Ein Reader zu Geschichte, Funktion und Wirkung der DEFA. Köln 1990.
- bpb** [= Bundeszentrale für politische Bildung] (Hg.): Die Bundesrepublik Deutschland im Spiegel der DDR-Medien. (Schriftenreihe Medienberatung, Bd.3), Bonn²1997 a.
- bpb** (Hg.): Nationalsozialismus und Judenverfolgung in DDR-Medien. (Schriftenreihe Medienberatung, Bd.4) Bonn²1997 b.
- bpb** (Hg.): Leit- und Feindbilder in DDR-Medien. (Schriftenreihe Medienberatung, Bd.5) Bonn 1997 c.
- Bock**, Hans-Michael/Wolfgang Jacobsen (Hg.): Recherche: Film. Quellen und Methoden der Filmforschung. München 1997.
- Bodensieck**, Heinrich: Die »Welt im Film«-Berichterstattung über die staatliche Neuorganisation Deutschlands 1948/49. In: Reimers u.a. 1983, S. 61-88.

- Bodensieck**, Heinrich: »Welt im Film«. Wochenschau und bizonale Umerziehung. In: Glaser u.a. 1989, S. 287-291.
- Bodensieck** Heinrich: Blickrichtung Westen. Die britisch-amerikanische Wochenschau WELT IM FILM als Instrument der Umerziehung. In: Unsere Medien, H.1, Juni 1992, S. 46-47.
- Bohm**, Karl-Heinz: Der Originalton im Dokumentarfilm. In: Deutsche Filmkunst, 1955, H.1, S. 32-35.
- Bohn**, Rainer/Knut Hicketier/Eggo Müller: Mauer-Show. Das Ende der DDR, die deutsche Einheit und die Medien. (sigma medienwissenschaft, Bd.11) Berlin 1992.
- Braumann**, Christa: Fernsehforschung zwischen Parteilichkeit und Objektivität. Zur Zuschauerforschung in der ehemaligen DDR. In: Rundfunk und Fernsehen, 42.Jg., 1994/4, S. 524-541.
- Braun**, Horst D. /Claudia Reinhold/Hanns-A. Schwarz: Vergangene Zukunft. Mutationen eines Feiertages. Berlin 1991.
- Braunbuch**. Kriegs- und Naziverbrecher in der Bundesrepublik. Hg. vom Nationalrat der Nationalen Front, Berlin ²1965.
- Brecht**, Bertolt: Der Dreigroschenprozeß. Ein soziologisches Experiment. In: Gesammelte Werke in 20 Bänden, Bd.18, Frankfurt a.M. 1967.
- Brinks**, Jan Hermann: Die DDR-Geschichtswissenschaft auf dem Weg zur deutschen Einheit. Luther, Friedrich II. und Bismarck als Paradigmen politischen Wandels. Frankfurt a.M./New York 1992.
- Buchloh**, Stephan: »Pervers, jugendgefährdend, staatsfeindlich« Zensur in der Ära Adenauer als Spiegel des gesellschaftlichen Klimas. Frankfurt a.M./New York 2002.
- Buchwald**, Frank A.: Kontrastprogramm. Die Berlinaktion des Bundespresseamtes von 1959. In: Unsere Medien, H.3, Nov. 1992, S. 24-26.
- Buschfort**, Wolfgang: Das Ost-Büro der SPD: 1946-1958. Von der Gründung bis zur Berlin-Krise. (Schriftenreihe der VfZg, Bd.63) München 1991.
- Buschfort**, Wolfgang: Das Ost-Büro der SPD: 1946-1981. In: APuZ, B21/92, S. 23-32.
- CinémAction** n°65, 1992: Cinéma et histoire autour de Marc Ferro.
- Classen**, Christoph: Bilder der Vergangenheit. Die Zeit des Nationalsozialismus im Fernsehen der Bundesrepublik Deutschland 1955-1965. (Medien in Geschichte und Gegenwart, Bd.13) Köln/Weimar/Wien 1999.
- Classen**, Christoph: Vom Anfang im Ende: »Befreiung« im Rundfunk. In: Sabrow 2000, S. 87-118.
- Claus**, Horst: DEFA. In: Bock/Jacobsen 1997, S. 216-223.
- Claus**, Werner: War das »Klima« gut, ging alles besser. In: Grashoff/Muth 2000, S. 105-119.

- Chartier**, Roger: La vérité entre fiction et histoire. In: Baecque/Delage 1998, S. 29-44.
- Cuau**, Bernard: Dans le cinéma une langue étrangère. In: Claude Lanzmann (Hg.): Au sujet de Shoah. Le film de Claude Lanzmann. [Paris] 1990, S. 13-19.
- Danyel**, Jürgen (Hg.): Die geteilte Vergangenheit. Zum Umgang mit Nationalsozialismus und Widerstand in beiden deutschen Staaten. (Zeithistorische Studien, Bd.4) Berlin 1995.
- Danyel**, Jürgen: Die Opfer und Verfolgtenperspektive als Gründungskonsens? Zum Umgang mit der Widerstandstradition und der Schuldfrage in der DDR. In: Danyel 1995, S. 31-46.
- Deleuze**, Gilles: Was ist ein Dispositiv? In: François Ewald/Bernhard Wadenfels (Hg.): Spiele der Wahrheit. Michel Foucaults Denken. Frankfurt a.M. 1991, S. 153-162.
- Deutscher Bundestag** (Hg.): Materialien der Enquete-Kommission »Aufarbeitung von Geschichte und Folgen der SED-Diktatur in Deutschland«. Baden-Baden/Frankfurt a.M. 1995.
- Dickfeldt**, Lutz: Jugendschutz als Jugendzensur. Ein Beitrag zur Geschichte öffentlicher Bewahrpädagogik. Bensheim 1979.
- Diesener**, Gerald/Rainer Gries (Hg.): Propaganda in Deutschland. Zur Geschichte der politischen Massenbeeinflussung im 20. Jahrhundert. Darmstadt 1996.
- Diller**, Ansgar: Der Rundfunk als Herrschaftsinstrument in der DDR. In: Deutscher Bundestag 1995, Bd.II/2, S. 1214-1242.
- Diller**, Ansgar/Ingrid Pietrzynski: SED und Rundfunk. Quelleninventar zu den Protokollen der Parteiführungsgremien (1946-1989). In: RuG Jg.22 (1996), H.1, S. 30-42.
- Dussel**, Konrad: Deutsche Rundfunkgeschichte. Eine Einführung.(Reihe Uni-Papers, Bd.9) Konstanz 1999.
- Dussel**, Konrad: Vom Radio- zum Fernsehzeitalter. Medienumbrüche in sozialgeschichtlicher Perspektive. In: Schildt u.a. 2000, S. 673-694.
- Eitzen**, Dirk: When is a Documentary? Documentary as a Mode of Reception. In: Cinema Journal, vol.35, n.1, Fall 1995, S. 81-102.
- Enigk**, Antje/Rüdiger Steinmetz: Ostdeutsche Identität im westdeutsch dominierten Programm. Bedingungen eines doppelten Dualismus. In: RuG, 21.Jg. (1995), H.2/3, S. 108-116.
- Enzensberger**, Hans-Magnus: Scherbenwelt. Die Anatomie einer Wochenschau. In: Ders.: Einzelheiten I. Bewußtseinsindustrie. Frankfurt a.M. 1964, S. 106-132.
- Enzensberger**, Hans-Magnus: Das Nullmedium oder Warum alle Klagen über das Fernsehen gegenstandslos sind. In: Ders.: Mittelmass und Wahn. Gesammelte Zerstreungen. Frankfurt a.M. 1988.

- Ertl**, Dieter/Peter Zimmermann (Hg.): Strategie der Blicke. Zur Modellierung von Wirklichkeit in Dokumentarfilm und Reportage. (CLOSE UP, Bd.5) Konstanz 1996.
- Ferro**, Marc: Film et Histoire. Paris 1984.
- Ferro**, Marc: Cinéma et Histoire. (folio histoire 55) Paris [1993].
- Ferro**, Marc/Claire Babin: Revivre l'histoire. [o.O.] 1995.
- Ferro**, Marc: L'empire de l'image. In: Ders./Jean Planchais: Les médias et l'Histoire. Le poids du passé dans le chaos de l'actualité. Paris 1997, S. 9-94.
- Filmarchiv Austria** (Hg.): Der geteilte Himmel. Höhepunkte des DEFA-Kinos 1946-1992. 2 Bde. (Bd.1: Die Filme der Retrospektive, Red.: Helmut Pflügl; Bd.2: Essays und Filmografie, Red. Raimund Fritz) Wien 2001.
- Filmer**, Werner/Heribert Schwan (Hg.): Alltag im anderen Deutschland. Düsseldorf/Wien 1985.
- Filmer**, Werner: Suche nach dem Alltag. Über zwei Fernsehreihen des Westdeutschen Rundfunks. In: Unsere Medien, H.7, Okt. 1993, S. 40-42.
- Filmuseum** Potsdam (Hg.): Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg. DEFA-Spielfilme 1946-1992. Berlin ²1994.
- Filmuseum** Potsdam (Hg.): Schwarzweiß und Farbe. DEFA-Dokumentarfilme 1946-92. Günter Jordan/Ralf Schenk (Red.), Potsdam/Berlin 1996.
- Fischer**, Cristina (Red.): »Abgeschossen, WDR, Neubewertung von Piloten im Pyjama«. In: [Zeitung der] DKP Rostock, Ausgabe zu Heynowski & Scheumann, Greifswald 1997, S. 1.
- Fleischhacker**, Alfred: Als DDR-Korrespondent in Bonn. In: Riedel 1993, S. 191-198.
- Flemming**, Thomas/Hagen Koch: Die Berliner Mauer. Geschichte eines politischen Bauwerks. Berlin 1999.
- Flusser**, Vilém: Von der Freiheit des Migranten. Einsprüche gegen den Nationalismus. Bensheim 1994.
- Foucault**, Michel: Das Dispositiv. In Ders.: Dispositive der Macht. Michel Foucault über Sexualität, Wissen und Wahrheit. Berlin 1978, S. 119-125.
- Franzke**, Peter: Die DEFA-Sammlung im Bibliotheks- und Informationssystem der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg. In: Gerhard Moldenhauer/Volker Steinkopff (Hg.): Einblicke in die Lebenswirklichkeit der DDR durch dokumentare Filme der DEFA. (Oldenburger Beiträge zur DDR- und DEFA-Forschung) Oldenburg 2001, S. 143-146.
- Frei**, Norbert: Erinnerungskampf. Zur Legitimationsproblematik des 20. Juli im Nachkriegsdeutschland. In: Christian Jansen/Lutz Niethammer/Bernd Weisbrod (Hg.): Von der Aufgabe der Freiheit. Politische Verantwortung und bürgerliche Gesellschaft im 19. und 20. Jahrhundert. FS für Hans Mommsen zum 5. November 1995, Berlin 1995, S. 493-504.

- Frei**, Norbert: Vergangenheitspolitik: Die Anfänge der Bundesrepublik und die NS-Vergangenheit. München 1996.
- Fulbrook**, Mary: Anatomy of a Dictatorship. Inside the GDR 1949-1989. Oxford 1995.
- Galle**, Petra/Axel Schuster: Archiv- und Sammlungsgut des RIAS Berlin. Ein Findbuch zum Bestand im Deutschen Rundfunkarchiv. (Veröffentlichungen des DRA, Bd.31) Potsdam 2000.
- Gass**, Karl: Von der filmischen Hymne zur realistischen Dokumentation. Auf den Spuren des Bitterfelder Weges? In: Zimmermann 1995, S. 77-103.
- Gaus**, Günter: Wo Deutschland liegt. Eine Ortsbestimmung. Hamburg 1983.
- Gehler**, Fred/Rüdiger Steinmetz (Hg.): Dialog mit einem Mythos: ästhetische und politische Entwicklungen des Leipziger Dokumentarfilm-Festivals in vier Jahrzehnten. Vorträge und Diskussionen des Symposiums anlässlich des 40. Festivals 1997. (Media-Studien 5) Leipzig 1998.
- Gerlof**, Kathrin: Gerhard Löwenthal – Karl-Eduard von Schnitzler. (Reihe »Gegenspieler«) Frankfurt a.M. 1999.
- Gersch**, Wolfgang: Die Verdoppelung der Ferne. Notizen von der anderen Seite. In: Deutsches Filmmuseum (Hg.): Zwischen Gestern und Morgen. Westdeutscher Nachkriegsfilm 1946-1962. Frankfurt a.M. 1989, S. 100-109.
- Geserick**, Rolf/Arnulf Kutsch: Möglichkeiten und Behinderungen des Informationszugangs für westdeutsche Korrespondenten in der DDR seit 1972. In: Publizistik 29 (1984), S. 455-491.
- Geserick**, Rolf: 40 Jahre Presse, Rundfunk und Kommunikationspolitik in der DDR. München 1989.
- Geserick**, Rolf: Wettkampf der Systeme. Hörfunk und Fernsehen in der DDR von 1952 bis 1989. In: ARD-Jahrbuch 91. Hamburg 1991, S. 44-55.
- Gibas**, Monika/Dirk Schindelbeck (Hg.): Die Heimat hat sich schön gemacht...« 1959: Fallstudien zur deutsch-deutschen Propagandageschichte. (Comparativ 4, H.3) Leipzig 1994.
- Gibas**, Monika: »Die DDR – das sozialistische Vaterland der Werktätigen!« Anmerkungen zur Identitätspolitik der SED und ihrem sozialisatorischen Erbe. In: APuZ, B39-40/99, S. 21-30.
- Glaeßner**, Gert-Joachim: Selbstinszenierung von Partei und Staat. In: Vorsteher 1996, S. 20-39.
- Glaser**, Hermann: Kleine Kulturgeschichte der Bundesrepublik 1945-89. ²Bonn 1991.
- Gmel**, Gerhard/Susanne Deimling/Jürgen Bortz: Die Nutzung des Mediums Fernsehen in der DDR vor und nach der Wende. In: Rundfunk und Fernsehen, 42.Jg., 1994/4, S. 542-555.

- Goss, Anthony John:** Deutschlandbilder im Fernsehen. Eine vergleichende Analyse politischer Informationssendungen in der Bundesrepublik Deutschland und in der DDR. Köln 1980.
- Grashoff, Eberhard/Rolf Muth (Hg.):** Drinnen vor der Tür. Über die Arbeit von Korrespondenten aus der Bundesrepublik in der DDR zwischen 1972 und 1990. Berlin 2000.
- Green, John:** Anonym unterwegs. Ein Fernsehjournalist berichtet. Berlin 1991.
- Gries, Rainer:** Virtuelle Zeithorizonte. Deutsch-deutsche Geschichtsbilder und Zukunftsvisionen Ende der fünfziger Jahre. In: Gibas/Schindelbeck 1994, S. 9-28.
- Gröschl, Jutta:** Die Deutschlandpolitik der vier Großmächte in der Berichterstattung der Deutschen Wochenschau 1945-1949. Ein Beitrag zur Diskussion um den Film als historische Quelle. Berlin/New York 1997.
- Gross, Markus:** Das Weltbild der SED in der Sendereihe ›Objektiv‹ – Themenauswahl und Berichterstattung im außenpolitischen Magazin des DDR-Fernsehens (1972-1977). Unveröffentl. Magisterarbeit an der FU-Berlin, Institut für Publizistik und Kommunikationswissenschaften, Berlin 1997.
- Haendcke-Hoppe-Arndt, Maria:** Interzonenhandel/Innerdeutscher Handel. In: Deutscher Bundestag 1995, Bd.5/2, S. 1543-1571.
- Hagen, Manfred:** Filme und Tonaufnahmen als Überrestquellen – Versuch einer thematisch-kritischen Bild- und Tonquellenedition zum 17. Juni 1953. In: Geschichte in Wissenschaft und Unterricht 6 (1990), S. 352-369.
- Hahn, Brigitte J.:** Umerziehung durch Dokumentarfilm? Ein Instrument amerikanischer Kulturpolitik im Nachkriegsdeutschland (1945-1953). (Kommunikationsgeschichte, Bd.4) Münster 1997.
- Hampicke, Evelyn/Marianne Kleinert/Manfred Lichtenstein (Red.):** Filmdokumentaristen der DDR: Karl Gass. Hg. vom Staatlichen Filmarchiv der DDR aus Anlaß der gleichnamigen Retrospektive zur 32. Internationalen Dokumentar- und Kurzfilmwoche Leipzig, Berlin 1989.
- Hannover, Heinrich:** Die Republik vor Gericht. 1954-1974. Erinnerungen eines unbequemen Rechtsanwalts. Berlin 1998.
- Harkenthal, Gisela:** Persönlichkeitsbilder im Dokumentarfilm der DDR. Zu Produktionen der ersten achtziger Jahre. In: Prisma, Nr.15, 1985, S. 60-78.
- Harkenthal, Gisela:** Dokumentarfilm bewahrt lebendige Geschichte. Gespräch mit dem Regisseur Roland Steiner. In: Prisma, Nr.19, 1990, S. 43-53.
- Hartmann-Laugs, Petra S./Anthony John Goss:** Unterhaltung und Politik im Abendprogramm des DDR-Fernsehens. Köln 1982.
- Hartmann-Laugs, Petra S./Anthony John Goss:** Deutschlandbilder im Fernsehen. 2. Politische Informationssendungen in der Bundesrepublik Deutschland und in der DDR. Zeitvergleich und neue Aspekte. Köln 1988.

- Hattendorf**, Manfred: Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung. (CLOSE UP, Bd.4) Konstanz 1994.
- Hattendorf**, Manfred (Hg.): Perspektiven des Dokumentarfilms. (Münchner Beiträge zur Filmphilologie, Bd.7) München 1995.
- Hauser**, Johannes: US-amerikanische Filmpolitik im Nachkriegsdeutschland 1945-1955. In: Hickethier 1989 a, S. 103-122.
- Heil**, Karolus Heinz: Das Fernsehen in der Sowjetischen Besatzungszone Deutschlands 1953-1963. Bonner Berichte aus Mittel- und Ostdeutschland. Hg. vom BMG, Bonn/Berlin 1967.
- Heimann**, Thomas: DEFA, Künstler und SED-Kulturpolitik. Zum Verhältnis von Kulturpolitik und Filmproduktion in der SBZ/DDR 1945 bis 1959. (Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft, Bd.46) Berlin 1994.
- Heimann**, Thomas: Von Stahl und Menschen. 1953 bis 1960. In: Filmmuseum 1996, S. 48-91.
- Heimann**, Thomas: »Lehren aus der deutschen Geschichte«: Wahrheitstreue und Propaganda im DEFA-Dokumentarfilm *Du und mancher Kamerad*. In: Sabrow 1997, S. 185-215.
- Heimann**, Thomas: Erinnerung als Wandlung: Kriegsbilder im frühen DDR-Film. [2000 a] In: Sabrow 2000, S. 37-85.
- Heimann**, Thomas: Deutsche Brüder und Schwestern im Kalten Krieg der Medien. Beobachtungen zum deutsch-deutschen Dokumentarfilm nach 1945. [2000 b] In: Moldenhauer/Zimmermann 2000, S. 57-75.
- Heimann**, Thomas: Wie ein Ausländer die DDR mit eigenen Augen sehen wollte. Franz Buyens bei der DEFA. In: apropos: Film 2001, S. 105-132.
- Heller**, Heinz-B.: Kanonbildung und Filmgeschichtsschreibung. In: Hickethier 1989 a, S. 125-133.
- Heller**, Heinz-B./Peter Zimmermann (Hg.): Bilderwelten – Weltbilder. Dokumentarfilm und Fernsehen. (Aufblende, Schriften zum Film, Bd.2) Marburg 1990.
- Heller**, Heinz-B.: Ästhetische Strategien als Politik. Aspekte des Fernsehdokumentarismus. In: montage/av, Jg.1 (1992), H.1, S. 37-47.
- Heller**, Heinz-B.: Dokumentarfilm im Fernsehen – Fernsehdokumentarismus. [1994 a] In: Ludes u.a. 1994, S. 90-100.
- Heller**, Heinz-B. (Hg.): Reihen und Aspekte des Dokumentarfilms im Fernsehen der Gegenwart. (Arbeitshefte Bildschirmmedien 45, Bd.240) Siegen 1994 b.
- Heller**, Heinz-B./Peter Zimmermann (Hg.): Blicke in die Welt. Reportagen und Magazine des nordwestdeutschen Fernsehens in den 50er und 60er Jahren. (CLOSE UP, Bd.3) Konstanz 1995.
- Heller**, Heinz-B.: Vergangenheit im filmischen Präsens. Anmerkungen zum Verhältnis von Dokumentarfilm und Geschichte. In: Hickethier u.a. 1997, S. 220-227.

- Heller, Heinz-B.:** Dokumentarfilm als transitorisches Genre. In: Ursula von Keitz/Kay Hoffmann (Hg.): Die Einübung des dokumentarischen Blicks. *Fiction Film* und *Non Fiction Film* zwischen Wahrheitsanspruch und expressiver Sachlichkeit 1895-1945. (Schriften der Friedrich Wilhelm Murnau-Gesellschaft, Bd.7) Marburg 2001, S. 15-26.
- Herden, Lutz:** Gelsenkirchen, sozialkritisch gesehen. Die Fernsehserie ALLTAG IM WESTEN begleitete die Westpolitik der DDR. In: Unsere Medien, H.6, Juli 1993, S. 39-41.
- Herres, Volker:** Kennzeichen D. Über die Schwierigkeit ein deutsch-deutsches Fernsehmagazin zu machen. Mit einem Vorwort von Hanns Werner Schwarze, Düsseldorf 1983.
- Herres, Volker:** Was kosten die Kartoffeln? Die ZDF-Sendereihe DRÜBEN informierte ab 1966 über den Alltag in der DDR. In: Unsere Medien, H.4, Jan. 1993, S. 32-34.
- Herlinghaus, Hermann:** Oberhausen und ein Film. Walter Heynowskis (»O.k.«). In: film, 2/1965, S. 527-544.
- Herlinghaus, Hermann (Hg.):** Dokumentaristen der Welt in den Kämpfen unserer Zeit. Selbstzeugnisse aus 2 Jahrzehnten (1960-1981). Berlin 1982.
- Herlinghaus, Hermann:** Annelie und Andrew Thorndike. In: Liebmann u.a. 1969, S. 11-74.
- Herlt, Günter:** Sendeschluß. Ein Insider des DDR-Fernsehens berichtet. Berlin 1995.
- Herz, Rudolf:** Hoffmann & Hitler. Fotografie als Medium des Führer-Mythos. München 1994.
- Hesse, Kurt Rolf:** Westmedien in der DDR. Nutzung, Image und Auswirkungen bundesrepublikanischen Hörfunks und Fernsehens. Köln 1988.
- Heynowski, Walter/Gerhard Scheumann:** Werkstattbericht »Der lachende Mann«. In: Filmwissenschaftliche Mitteilungen, Nr.3/4, 1966, S. 678-696.
- Heynowski, Walter/Gerhard Scheumann:** Der lachende Mann. Bekenntnisse eines Mörders. Berlin 1967 a.
- Heynowski, Walter/Gerhard Scheumann:** Kannibalen. Ein abendländisches Poesiealbum in Selbstzeugnissen. Berlin 1967 b.
- Heynowski, Walter/Gerhard Scheumann:** *Der Präsident im Exil* und *Der Mann ohne Vergangenheit* sowie ein nachdenklicher Bericht über Die Schlacht am Killesberg. Berlin 1969.
- H&S:** Dokumentaristen-Propagandisten. In: Knietsch: Prisma, Nr.3, 1972, S. 94-103.
- Hick, Ulrike:** Geschichte der optischen Medien. München 1999.
- Hickethier, Knut:** Filmgeschichte schreiben. Ansätze, Entwürfe und Methoden. Dokumentation der Tagung der GFF 1988. (Schriften der GFF, Bd.2) Berlin 1989 a.

- Hickethier**, Knut: Fernsehspielforschung in der Bundesrepublik und der DDR 1950-1985. (Jahrbuch für Internationale Germanistik: Germanistische Medienwissenschaft, T.2.) Bern u.a. 1989 b.
- Hickethier**, Knut/Peter Hoff: Grenzüberschreitendes Erzählen – Das Fernsehspiel in der DDR und in der Bundesrepublik. In: Erwin Reiss/Siegfried Zielinski (Hg.): Eine Reise durch die globale Filmlandschaft. Berlin 1992, S. 234-253.
- Hickethier**, Knut (Hg.): Institution, Technik, und Programm. Rahmenaspekte als Programmgeschichte des Fernsehens. (Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik Deutschland, Bd.1) München 1993 a.
- Hickethier**, Knut (Hg.): Deutsche Verhältnisse. Beiträge zum Fernsehspiel in Ost und West. (Arbeitshefte Bildschirmmedien, Bd.41) Siegen 1993 b.
- Hickethier**, Knut: Geschichte der Fernsehkritik in Deutschland. (Sigma mediend-wissenschaft, Bd.19) Berlin 1994.
- Hickethier**, Knut/Eggo Müller/Rainer Rother (Hg.): Der Film in der Geschichte. Dokumentation der GFF-Tagung. (Schriften der GFF, Bd.6, Sigma medienwis-senschaft, Bd.23) Berlin 1997.
- Hickethier**, Knut: Film und Fernsehen als Mediendispositive in der Geschichte. In: Hickethier u.a. 1997, S. 63-73.
- Hickethier**, Knut: Geschichte des deutschen Fernsehens. Unter Mitarbeit von Peter Hoff. Stuttgart 1998.
- Hickethier**, Knut: Rezeptionsgeschichte des Fernsehens – ein Überblick. In: Kling-ler u.a. 1999, S. 125-137.
- Hickethier**, Knut: Genretheorie und Genreanalyse. In: Jürgen Felix (Hg.): Moderne Film Theorie. (filmforschung, Bd.3) Mainz 2002, S. 62-96.
- HFF »Konrad Wolf«** (Hg.): Auswahlbibliographie 50 Jahre DEFA. Potsdam 1996.
- HFF »Konrad Wolf«** (Hg.): DEFA-Dokumentarfilm 1946-1992. Bestandsnach-weis Zeitungsausschnittarchiv. Hannelore Grusser (Red.), Potsdam 1996.
- Hochstein**, Beatrix: Die Ideologie des Überlebens. Zur Geschichte der politischen Apathie in Deutschland. Frankfurt a.M./New York 1984.
- Hockerts**, Hans Günter (Hg.): Das Adenauer-Bild in der DDR. (Rhöndorfer Gesprä-che, Bd.15) Bonn 1996.
- Hoff**, Peter: Die Beziehungen zwischen den Fernsehinstitutionen der Bundesrepub-lik Deutschland und der Deutschen Demokratischen Republik zwischen 1952 und 1989. In: Hickethier 1993 b, S. 33-54.
- Hoff**, Peter: Organisation und Programmentwicklung des DDR-Fernsehens. In: Hi-ckethier 1993 a, S. 245-288.
- Hoffmann**, Hilmar: DDR-Filme in Oberhausen als permanentes Politikum. In: Stadt Oberhausen 1996, S. 81-82.
- Hoffmann**, Kay: Zeichen der Zeit. Zur Geschichte der »Stuttgarter Schule«. Mit ei-nem Vorwort von Dieter Ertl. Haus des Dokumentarfilms (Hg.), München 1996.

- Hoffmann, Kay** (Hg.): Trau–Schau–Wem. Digitalisierung und dokumentarische Form. (CLOSE UP, Bd.9) Konstanz 1997.
- Hogekamp, Bert**: Der Einsatz von DEFA-Filmen durch Arbeiterorganisationen im »kapitalistischen Ausland« in den fünfziger Jahren. In: Moldenhauer/Zimmermann 2000, S. 283-288.
- Hohenberger, Eva** (Hg.): Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms. (Texte zum Dokumentarfilm, Bd.3) Berlin 1998.
- Holterman, Angelika**: Das geteilte Leben. Journalistenbiographien und Medienstrukturen zu DDR-Zeiten und danach. Opladen 1999. München 1998.
- Holzweißig, Gunter**: Massenmedien in der DDR. Berlin ²1989.
- Holzweißig, Gunter**: Konrad Adenauer in den Medien der DDR: Kampagnen der SED-Agitationsbürokratie. In: Hockerts 1996, S. 75-106.
- Jackson, Martin A.**: Film and the Historian. In: Cultures vol.II (1975), S. 223-238.
- Jacobsen, Wolfgang**: Babelsberg. Das Filmstudio. Berlin ³1994.
- Jäger, Wolfgang**: Historische Forschung und politische Kultur in Deutschland. Die Debatte 1914-1980 über den Ausbruch des Ersten Weltkrieges. Göttingen 1984.
- Jansen, Peter W./Wolfram Schütte** (Hg.): Film in der DDR. (Reihe Hanser 238, Reihe Film 13) München/Wien 1977.
- Jaspers, Karl**: Wohin treibt die Bundesrepublik? München 1967.
- Johnson, Uwe**: Der 5. Kanal. Frankfurt a.M. 1987.
- Jordan, Günter**: Von Perlen und Kieselsteinen. Der DEFA-Dokumentarfilm von 1946 bis Mitte der 50er Jahre. In: Zimmermann 1995, S. 51-63.
- Jordan, Günter**: Die frühen Jahre. 1946 bis 1952. [1996 a] In: Filmmuseum 1996, S. 14-47.
- Jordan, Günter**: Der Augenzeuge. [1996 b] In: Filmmuseum 1996, S. 270-293.
- Jordan, Günter**: Schatten vergangener Ahnen. Bilder aus der Arbeitswelt: die 60er und 70er Jahre. In: Moldenhauer/Zimmermann 2000, S. 103-131.
- Jungnickel, Dirk**: Der Films als Medium des Klassenkampfes. In: bpb 1997 c, S. 28-44.
- Kaes, Anton**: Deutschlandbilder. Die Wiederkehr der Geschichte als Film. München 1987.
- Kaminsky, Annette**: »Mehr produzieren, gerechter verteilen, besser leben«. Konsumpolitik in der DDR. In: APuZ, B 28/99, S. 12-20.
- Karpf, Ernst**: Geschichte sehen. Zur Wahrnehmung des Historischen im Film. In: Ders.: Filmmythos Volk. Zur Produktion kollektiver Identität im Film. (Arnoldshainer Filmgespräche, Bd.9) Frankfurt a.M. 1992, S. 13-20.
- Katins, Sabine**: »Massenwirksamkeit läßt sich planen«. In: Film und Fernsehen, 3.Jg., 2/1975, S. 5-7.
- Katins, Sabine**: Die Fernsehreportage im ideologischen Klassenkampf, in: Neue Deutsche Presse, Nr.5, März 1976.

- Katins**, Sabine: Die Fernsehreportage im ideologischen Klassenkampf, in: Neue Deutsche Presse, Nr.17, September 1977.
- Katins**, Sabine: Mit Engagement und Scharfblick. Dokumentarfilm in den Kämpfen unserer Zeit. In: Film und Fernsehen, 15.Jg., 11/1987, S. 3-4.
- Kaufmann**, Hans: Leipzig und Oberhausen. Anmerkungen zum DEFA-Dokumentarfilm. In: SBZ Archiv, 17.Jg., Nr.21, Nov. 1966, S. 325-330.
- Kiener**, Wilma: Die Kunst des Erzählens. Narrativität in dokumentarischen und ethnographischen Filmen. (CLOSE UP, Bd. 12) Konstanz 1999.
- Kirchmann**, Kay: Zwischen Selbstreflexivität und Selbstreferentialität. Zur Ästhetik des Selbstbezüglichen als filmische Modernität. In: »Im Spiegelkabinett der Illusionen«: Filme über sich selbst. (Arnoldshainer Filmgespräche, Bd.13) Marburg 1996, S. 67-86.
- Kersten**, Heinz: Kommunistische Schulungslektion im Film. Sonderdruck aus dem SBZ-Archiv 6.Jg., Nr.22, 25.11.1955.
- Kersten**, Heinz: Frisierte Dokumente. Vom »Teutonenschwert« zum »Russischen Wunder« – Die Dokumentarfilmproduktion der DEFA. In: SBZ Archiv, 13.Jg., Nr.18, 2. Septemberheft 1962, S. 284-286.
- Kersten**, Heinz: Das Filmwesen in der Sowjetischen Besatzungszone Deutschlands. Hg. vom BMG, 2 Bde., Bonn/Berlin ²1963.
- Kersten**, Heinz: So viele Träume. DEFA-Film-Kritiken aus drei Jahrzehnten. Berlin 1996.
- Kirchmann**, Kay: Zwischen Selbstreflexivität und Selbstreferentialität. Zur Ästhetik des Selbstbezüglichen als filmische Modernität. In: »Im Spiegelkabinett der Illusionen«: Filme über sich selbst. (Arnoldshainer Filmgespräche, Bd.13) Marburg 1996, S. 67-86.
- Klaue**, Wolfgang/Manfred Lichtenstein (Red.): Filme contra Faschismus. Hg. vom Staatlichen Filmarchiv der DDR, Berlin 1965.
- Klaus**, Manfred: Das Fernsehen der BRD und Westberlins. In: IPW-Berichte, 10/1984, S. 61-64.
- Klaus**, Manfred: Das Fernsehen der BRD und Westberlins. Das Zweite Deutsche Fernsehen. In: IPW-Berichte, 12/1984, S. 59-62.
- Klein**, Wolfgang: Stets umsorgt und wohlbehütet. Korrespondent in der DDR. In: Filmer/Schwan 1985, S. 179-184.
- Kleßmann**, Christoph: Die doppelte Staatsgründung. Deutsche Geschichte 1945-1955. (Schriftenreihe bpb, Bd.298) Bonn ⁵1991 [zuerst 1982].
- Kleßmann**, Christoph/Georg Wagner (Hg.): Das gespaltene Land. Leben in Deutschland 1945-1990. Texte und Dokumente zur Sozialgeschichte. München 1993.

- Kleßmann**, Christoph: Verflechtung und Abgrenzung. Aspekte der geteilten und zusammengehörigen deutschen Nachkriegsgeschichte. In: *ApuZ*, B29-30/93, S. 30-41.
- Kleßmann**, Christoph: Zwei Staaten, eine Nation. Deutsche Geschichte 1955-1970. (Schriftenreihe bpb, Bd.343) Bonn ²1997 [zuerst 1988].
- Kleßmann**, Christoph: Deutsche Vergangenheit – eine gemeinsame Herausforderung: Der schwierige Umgang mit der doppelten Nachkriegsgeschichte. Berlin 1999.
- Kliment**, Tibor: Fernsehnutzung in Ostdeutschland und das Bild von der Bundesrepublik. Ein Beitrag zur Kultivierungshypothese. In: *Rundfunk und Fernsehen*, Jg.42, 1994/4, S. 483-509.
- Klingler**, Walter/Gunnar Roters/Oliver Zöllner (Hg.): Fernsehforschung in Deutschland. Themen – Akteure – Methoden. 2 Bde. (SWR-Medienforschung, Bd.1) Baden Baden 1998.
- Klingler**, Walter/Gunnar Roters/Maria Gerhards (Hg.): Medienrezeption seit 1945. Forschungsbilanz und Forschungsperspektiven. 2. überarb. Aufl., (Forum Medienrezeption, Bd.1) Baden Baden 1999.
- Klönne**, Arno: Mehrheit gegen die Regierung. Der Protest gegen die Wiederbewaffnung war deutschlandpolitisch motiviert. In: *Unsere Medien*, H.1, Juni 1992, S. 5-8.
- Klump**, Brigitte: Das rote Kloster. Als Zögling in der Kaderschmiede des Stasi. München 1991.
- Kluge**, Alexander: Gelegenheitsarbeit einer Sklavin. Zur realistischen Methode. Frankfurt a.M. 1975.
- Knabe**, Hubertus: Die unterwanderte Republik. Stasi im Westen. Berlin 1999.
- Knabe**, Hubertus: Der diskrete Charme der DDR. Stasi und Westmedien. Berlin/München 2001.
- Knopp**, Guido/Siegfried Quandt (Hg.): Geschichte im Fernsehen. Ein Handbuch. Darmstadt 1988.
- Koch**, Thilo: Wohin des Wegs, Deutschland? Ein Wiedersehen. München 1965.
- Koch**, Thilo: Westlicher Blick: »Die rote Optik«. In: Riedel 1993, S. 125-129.
- Koch**, Thilo: »Die rote Optik«. In: Heller/Zimmermann 1995, S. 93-104.
- König**, Ingelore/Dieter Wiedemann/Lothar Wolf: Zwischen Bluejeans und Blauhemden. Jugendfilm in Ost und West. Berlin 1995.
- Kracauer**, Siegfried: Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit. Frankfurt a.M. 1986 [zuerst 1960].
- Kraus**, Matthias (Red.): Filmische Selbst-Reflexionen. *Augen-Blick*, Nr.31, Oktober 2000.
- Krautz**, Alfred/Herman Herlinghaus, (Hg.): Film- und Fernsehliteratur der DDR. Eine annotierte Bibliographie – Auswahl. 1946-1982, 2 Bde., Beiträge zur Film-

- und Fernsehwissenschaft, H.1, 1983. Bd. III (Ergänzungsband) und Bde. IV/V: Diplom- und Abschlußarbeiten der Hochschule für Film und Fernsehen der DDR 1958-1983. Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft, H.1, 1984.
- Krautz**, Alfred: Walter Heynowski. In: Liebmann u.a. 1969, S. 92-102.
- Krebs**, Helmut (Red.): DEFA Dokumentarfilme und Wochenschau in Deutschland Ost und Deutschland West. Ein Dokumentations- und Materialienband zu Retrospektive und Tagung der 42. Internationalen Kurzfilmtage Oberhausen – 25.-29. April 1996. Oberhausen 1996.
- Kreimeier**, Klaus: Dokumentarfilm, 1892-1992. In: Wolfgang Jacobsen/Anton Kaes/Hans Helmut Prinzler (Hg.): Geschichte des deutschen Films. Stuttgart/Weimar 1993, S. 391-416.
- Kreutz**, Anja/Susanne Vollberg: Beiträge zur DDR-Fernseh- und Magazingeschichte. Eine kommentierte Auswahlbiographie. (Bibliografien zur Literatur- und Mediengeschichte, Bd.7) Frankfurt a.M. 1998.
- Kreuzer**, Helmut/Karl Prümm (Hg.): Fernsehsendungen und ihre Formen. Typologie, Geschichte und Kritik des Programms in der Bundesrepublik Deutschland. Stuttgart 1979.
- Kreuzer**, Helmut/Helmut Schanze (Hg.): Fernsehen in der Bundesrepublik Deutschland: Perioden – Zäsuren – Epochen. Heidelberg 1991.
- Kreuzer**, Helmut/Christian W. Thomsen (Hg.): Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik Deutschland. 5 Bde., München 1993f.
- Kristeva**, Julia: Fremde sind wir uns selbst. Frankfurt a.M. 1990 [zuerst 1988].
- Kutsch**, Arnulf: Das Ende des Schwarzen Kanals – Karl-Eduard von Schnitzler im Ruhestand, in: RuG Jg.15 (1989), H.4, S. 248-259.
- Kutsch**, Arnulf: Das DDR-Mediensystem. Eine Auswahl-Bibliographie (18. März bis 3. Oktober 1990). Sonderheft RuG, Jg.16. (1990), Dezember.
- Lee**, Woo-Seung: Erste Kontakte in Moskau. Der Programmaustausch zwischen den Fernsehanstalten in Deutschland. In: Unsere Medien, H.6, Juli 1993, S. 32-34.
- Leipziger DOK**-Filmwochen GmbH (Hg.): Weiße Taube auf schwarzem Grund. 40 Jahre Internationales Leipziger Festival für Dokumentar- und Animationsfilm. Berlin 1997.
- Lemke**, Michael: Kampagnen gegen Bonn. Die Systemkrise der DDR und die Westpropaganda der SED 1960-1963. In: VfZg, 41. Jg., Nr.2, April 1993, S. 151-174.
- Lemke**, Michael: Instrumentalisierter Antifaschismus und SED-Kampagnenpolitik 1960-1968. In: Danyel 1995, S. 61-86.
- Leonhard**, Joachim-Felix: Programmvermögen und kulturelles Erbe. Das DRA übernimmt die Rundfunkarchive Ost. ARD-Jahrbuch 1993, S. 51-61.
- Leiser**, Erwin: Auf der Suche nach der Wirklichkeit. Meine Filme 1960-1996. (CLOSE UP, Bd.7) Konstanz 1996.

- Leyda, Jay:** Filme aus Filmen – Eine Studie über den Kompilationsfilm. Berlin 1967 [zuerst 1964].
- Liebmann, Rolf/Evelin Matschke/Friedrich Salow (Red.):** Filmdokumentaristen der DDR. Hg. vom Institut für Filmwissenschaft, Berlin 1969.
- Loewe, Lothar:** Abends kommt der Klassenfeind. Eindrücke zwischen Elbe und Oder. Frankfurt a.M./Berlin/Wien 1977.
- Loewe, Lothar:** Erfahrungen bei der Fernseh-Berichterstattung aus der DDR. In: Reimers u.a. 1983, S. 295-307.
- Ludes, Peter:** DDR-Fernsehen intern: Von der Honecker-Ära bis »Deutschland einig Fernsehland«. Berlin 1990.
- Ludes, Peter/Heidmarie Schumacher/Peter Zimmermann (Hg):** Informations- und Dokumentarsendungen. (Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik Deutschland, Bd.3) München 1994.
- Ludes, Peter:** Das Fernsehen als Herrschaftsinstrument der SED. In: Deutscher Bundestag 1995, Bd.II/3, S. 2194-2217.
- Mählert, Ulrich/Gerd-Rüdiger Stephan:** Blaue Hemden – Rote Fahnen. Die Geschichte der freien Deutschen Jugend. Opladen 1996.
- Maetzig, Kurt:** Filmarbeit. Berlin 1987.
- Medwedew, B.:** In der Geschichte geblättert. Das Dokumentarfilmschaffen von Annelie und Andrew Thorndike. In: Kunst und Literatur, Nr.7, 1964, 12.Jg., S. 731-754.
- Mengel, Norbert:** Gemieden und geschnitten: Vor- und Abspanne in den Fernsehprogrammen. In: Knut Hickethier/Joan Bleicher (Hg.): Trailer, Teaser, Appetizer. Zu Ästhetik und Design der Programmverbindungen im Fernsehen. (Beiträge zur Medienästhetik und Mediengeschichte, Bd.3) Hamburg 1997, S. 241-258.
- Ménudier, Henri:** L'Allemagne à la télévision française depuis 1963. L'image du voisin à la télévision. Une comparaison franco-allemande. Gerlingen 1987.
- Merseburger, Peter:** Grenzgänger. Innenansichten der anderen deutschen Republik. München 1988.
- Meyer, Gerhard:** Ein Nonpaper und seine Folgen. In: Grashoff/Muth 2000, S. 39-51.
- Merta, Klaus-Peter:** Uniformierung als Mittel der Politik. In: Vorsteher 1996, S. 175-186.
- Merz, Kai Uwe:** Kalter Krieg als antikommunistischer Widerstand. Die Kampfgruppe gegen Unmenschlichkeit 1948-1959. (Studien zur Zeitgeschichte, Bd.34) München 1987.
- Meyer, Ulfilas:** Trümmerkino. In: Glaser u.a. 1989, S. 258-269.
- Meyers, Peter:** Film im Geschichtsunterricht. Frankfurt a.M. 1998.
- Michel, Robert:** H&S im Gespräch. Mit Filmen im Ausland. Hg: HFF der Deutschen Demokratischen Republik. Information Nr.4/1977.

- Michel**, Robert (Red.): Studio H&S. Die Filme 1965 - 1978. [Berlin o.J.].
- Mitter**, Armin/Stefan Wolle: Untergang auf Raten. Unbekannte Kapitel der DDR-Geschichte. München 1993.
- Mohrmann**, Ute: Neue deutsche Heimatgefühle. Über die Konjunktur des Regionalbewußtseins in DDR und BRD. In: Unsere Medien, H.6, Juli 1993, S. 16-19.
- Moldenhauer**, Gerhard/Peter Zimmermann (Hg.): Der geteilte Himmel. Arbeit, Alltag und Geschichte im ost- und westdeutschen Film. (CLOSE UP, Bd.13) Konstanz 2000.
- Moltmann**, Günter/Karl Friedrich Reimers (Hg.): Zeitgeschichte im Film- und Tondokument. 17 historische, pädagogische und sozialwissenschaftliche Beiträge. Göttingen/Zürich/Frankfurt a.M. 1970.
- Moschner**, M.: »Hinter der Werra beginnt nicht Siebenbürgen«, in: Rundschau am Wochenende, 25.1.1969.
- Mückenberger**, Christiane/Günter Jordan: »Sie sehen selbst, Sie hören selbst ...« Eine Geschichte der DEFA von ihren Anfängen bis 1949. (Aufblende: Schriften zum Film, Bd.7) Marburg 1994.
- Mückenberger**, Christiane: DEFA und »Kalter Krieg«. Der Blick nach Westen. In: bpb 1997 a, S. 47-61.
- Mückenberger**, Christiane: Auseinandersetzung im DEFA-Dokumentarfilm mit dem deutschen Faschismus unter besonderer Berücksichtigung der fünfziger Jahre. In: Moldenhauer/Zimmermann 2000, S. 43-55.
- Mühlbauer**, Josef: »Matthias Walden: Ich rufe Dresden.« In: Ders.: Ungeschminkte Prominenz. Begegnungen hinter dem Fernsehschirm. Bergisch Gladbach 1964, S. 241-259.
- Mühl-Benninghaus**, Wolfgang: Medienpolitische Probleme in Deutschland zwischen 1945 und 1989. In: Riedel 1993, S. 9-19.
- Müller**, Eggo: Dokumente der Distanz. Identitätsbestimmung in Dokumentarfilmen über die DDR, November 1989 bis zur Vereinigung. In: Bohn u.a. 1992, S. 139-155.
- Müller**, Jürgen E.: Geschichtsbilder im Kino. Perspektiven einer Semiohistorie der Audiovisionen. In: Medienwissenschaft 4/98, S. 406-423.
- Müller**, Silvia: Der Rundfunk als Herrschaftsinstrument der SED. In: Deutscher Bundestag 1995, Bd.II/4, S. 2287-2326.
- Münkler**, Herfried (Hg.): Furcht und Faszination. Facetten der Fremdheit. Unter Mitarb. von Bernd Ladwig, Berlin 1997.
- Münkler**, Herfried: Antifaschismus und antifaschistischer Widerstand als politischer Gründungsmythos der DDR. In: APuZ B45/98, S. 16-92.
- Münkler**, Herfried/Bernd Ladwig: Einleitung: Das Verschwinden des Fremden und die Pluralisierung der Fremdheit. In: Münkler (Hg.): Die Herausforderung durch das Fremde. (Interdisziplinäre Arbeitsgruppen, Bd.5) Berlin 1998, S. 11-44.

- Neumann**, Günther: Ein Foto für alle Gelegenheiten, in: Weiterbildung & Medien, Nr.5, 1983, S. 16ff.
- Nawroth**, Dagmar: Synchronisation ausländischer Filme in der DDR. In: Filmarchiv Austria 2001, Bd.2, S. 63-74.
- Nehrig**, Christel: Im Osten propagiert, im Westen diffamiert. Die Kollektivierung der Landwirtschaft in der DDR. In: Unsere Medien, H.3, Nov. 1992, S. 14-16.
- Nichols**, Bill: Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary. Bloomington 1991.
- Nichols**, Bill: Performativer Dokumentarfilm. In: Hattendorf 1995, S. 149-166.
- Noelle**, Annemarie: Karl Gass. In: Liebmann 1969, S. 292-319.
- Nolte**, Ernst: Deutschland und der Kalte Krieg. 2. neu bearb. Aufl., Stuttgart 1985.
- Norden**, Günther van: Widersetzlichkeit von Kirchen und Christen. In: Wolfgang Benz/Walter H. Pehle (Hg.): Lexikon des deutschen Widerstandes. Frankfurt a.M. 1994, S. 68-82.
- Odin**, Roger: Dokumentarischer Film – dokumentarisierende Lektüre. In: Blümlinger 1990, S. 125-146.
- Odin**, Roger: De la fiction. Brüssel 2000.
- Opengoorth**, Ernst: Zur Filmpolitik der frühen SED. Dokumentarfilm als Mittel politischer Bewußtseinsbildung und Selbstdarstellung. In: Reimers/Friedrich 1982, S. 391-406.
- Opengoorth**, Ernst: Volksdemokratie im Kino. Propagandistische Selbstdarstellung der SED im DEFA-Dokumentarfilm 1946-1957. Köln 1984.
- Ostermann**, Christian F.: Amerikanische Propaganda gegen die DDR. In: Diesener/Gries 1996, S. 114-127.
- Paech**, Joachim: Überlegungen zum Dispositiv als Theorie medialer Topik. In Medienwissenschaft 4/97, S. 400-420.
- Peulings**, Birgit: Die Ost-West-Geschichte im bundesrepublikanischen Fernsehspiel – Inhalte und Entwicklungen eines Genres. In: Hickethier 1993 b, S. 113-140.
- Pflaum**, Hans-Günther/Hans Helmut Prinzler: Film in der Bundesrepublik Deutschland. Der neue deutsche Film. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Mit einem Exkurs über das Kino der DDR. Bonn 1992.
- Picaper**, Jean-Paul: Kommunikation und Propaganda in der DDR. Stuttgart 1976.
- Picht**, Georg: Die deutsche Bildungskatastrophe. Analyse und Dokumentation. Freiburg 1964.
- Pietrzynski**, Ingrid: »Mit großer Aufmerksamkeit verfolgt das Sekretariat die Sendungen...« Die DDR-Archivbestände im Deutschen Rundfunkarchiv Berlin. In: medium 4/94 (1994 a), 24.Jg., S. 32-34.
- Pietrzynski**, Ingrid: Offene Archive zu einem abgeschlossenes Kapitel. Streiflichter auf Quellen zur Rundfunkgeschichte der DDR. In: RuG Jg.20 (1994 b), H.1, S. 30-37.

- Pischel**, Klaus: »Ansichten des ›Mannes auf der Straße‹. Ergebnisse einer soziologischen Untersuchung«. In: Film und Fernsehen, 3.Jg., 2/1975, S. 8-9.
- Pleitgen**, Fritz: ARD-Korrespondent in der DDR. In: Riedel 1993, S. 199-203.
- Presseabteilung** des DFF: Der Präsident im Exil. Sonderausgabe des Fernsehdienstes, [Berlin] 1969.
- Prokop**, Dieter: Medien-Wirkungen. Frankfurt a.M.
- Queißer**, Günter: »Mit der Kamera immer inmitten der Kämpfenden. Gespräch mit der Fernsehpublizistin Dr. Sabine Katins«, in: ND, 1./2.5.1975, S. 11.
- Räthzel**, Nora: Gegenbilder. Nationale Identität durch Konstruktion des Anderen. Opladen 1997.
- Ranke**, Winfried: Linke Unschuld? Unbefangener oder unbedachter Umgang mit fragwürdig gewordener Vergangenheit. In: Vorsteher 1996, S. 94-112.
- Reimers**, Karl Friedrich/Hans Friedrich (Hg.): Zeitgeschichte in Film und Fernsehen. Analyse – Dokumentation – Didaktik. (Studies in History, Film and Society, Bd.3) München 1982.
- Reimers**, Karl Friedrich/Monika Lerch-Stumpf/Rüdiger Steinmetz (Hg.): Zweimal Deutschland seit 1945 im Film und Fernsehen, I: Von der Kino-Wochenschau zum aktuellen Fernsehen. (hff, Bd.3) München 1983.
- Renov**, Michel (Hg.): Theorizing Documentary. New York/London 1993.
- Riedel**, Heide: Hörfunk und Fernsehen in der DDR. Funktion, Struktur und Programm des Rundfunks in der DDR. Hg. vom Deutschen Rundfunk-Museum, Berlin/Köln 1977.
- Riedel**, Heide: Mit uns zieht die neue Zeit ... 40 Jahre DDR-Medien. Ausstellungskatalog des Dt. Rundfunk-Museums, Berlin 1993.
- Rogasch**, Wilfried: Ätherkrieg über Berlin. Der Rundfunk als Instrument politischer Propaganda im Kalten Krieg 1945-1961. In: Vorsteher 1992, S. 69-84.
- Rogge**, Jan-Uwe: Zur Kritik der Wirkungsforschung, in: Horst Dichanz/Günter Kolb (Hg.): Beiträge zur Medienforschung, Köln 1979, S. 116-142.
- Roschel**, Dirk: Ein dokumentarisches Schema zur Langzeitsicherung politischer Sendungen des Fernsehens der DDR unter Berücksichtigung ihrer Archivwürdigkeit. Unveröffentl. Diplomarbeit am Fb Information und Dokumentation der FH Darmstadt 1996.
- Roth**, Wilhelm: Abbilder und Gegenbilder. Der DEFA-Dokumentarfilm der 80er Jahre. In: Zimmermann 1995, S. 177-192.
- Roth**, Wilhelm: Dokumentaristen. Wege zur Wirklichkeit. In: Jansen/Schütte 1977, S. 167-202.
- Roth**, Wilhelm: Der Dokumentarfilm seit 1960. München/Luzern 1982.
- Rother**, Hans Jörg: Auftrag: Propaganda – 1960 bis 1970. In: Filmmuseum 1996, S. 92-127.

- Rother**, Rainer (Hg.): Bilder schreiben Geschichte. Der Historiker im Kino. Berlin 1991.
- Rother**, Rainer: Feindliche Brüder – Der Kalte Krieg und der deutsche Film. In: Vorsteher 1992, S. 101-111.
- Rother**, Rainer: Film und Geschichtsschreibung. In: Bock/Jacobsen 1997, S. 242-246.
- Rülicke-Weiler**, Käthe: Film- und Fernsehkunst der DDR. Traditionen – Beispiele – Tendenzen. Hg. von der Hochschule für Film- und Fernsehen der DDR, Berlin 1979.
- Rüss**, Gisela: Anatomie einer politischen Verwaltung. Das Bundesministerium für gesamtdeutsche Fragen – Innerdeutsche Beziehungen 1949-1970. (Münchner Studien zur Politik, Bd.23) München [1972].
- Sabrow**, Martin (Hg.): Verwaltete Vergangenheit. Geschichtskultur und Herrschaftslegitimation in der DDR. (Geschichtswissenschaft und Geschichtskultur im 20. Jahrhundert, Bd.1) Leipzig 1997.
- Sabrow**, Martin (Hg.): Grenzen der Vereinigung: die geteilte Vergangenheit im geteilten Deutschland. (Helmstedter Colloquien, H.1) Leipzig 1999, S. 73-84.
- Sabrow**, Martin: Geschichte als Herrschaftsdiskurs. Der Umgang mit der Vergangenheit in der DDR. (Zeithistorische Studien, Bd.14) Köln/Weimar/Wien 2000.
- Sass**, Bettina von: »Er war ein guter Feind«. Zum 15. Todestag von Matthias Walden äußern sich seine Kritiker. Mit einem Vorwort von Helmut Schmidt, Berlin 1999.
- Schändlinger**, Robert: Erfahrungsbilder. Visuelle Soziologie und dokumentarischer Film. (CLOSE UP, Bd.8) Konstanz 1998.
- Scharf**, Wilfried: Nachrichten im Fernsehen der BRD und der DDR. Objektivität oder Parteilichkeit in der Berichterstattung. Frankfurt a.M. 1981.
- Scharf**, Wilfried: Das Bild der Bundesrepublik Deutschland in den Massenmedien der DDR. Eine empirische Untersuchung von Tageszeitungen, Hörfunk und Fernsehen. (Europäische Hochschulschriften, Reihe Politikwissenschaft, Bd.68) Frankfurt a.M./Bern/New York 1985.
- Scharf**, Wilfried: Das Proporzgemälde. Deutschlandbilder im ZDF-MAGAZIN und in KENNZEICHEN D. In: Unsere Medien, H.6, Juli 1993, S. 35-38.
- Schenk**, Ralf (Red.): Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg. DEFA-Spielfilme 1946-1992. Berlin ²1994.
- Schenk**, Ralf/Erika Richter (Red.): apropos: Film 2001. Das Jahrbuch der DEFA-Stiftung. Berlin 2001.
- Scheumann**, Gerhard: Kritische Geister blieben erfolglos. Die Medienpolitik der SED bevorzugte Floskeln und Potemkinsche Dörfer. In: Unsere Medien, H.7, Okt. 1993, S. 46-47.

- Schieber**, Elke: Im Dämmerlicht der Perestroika. 1980 bis 1989. In: Filmmuseum 1996, S. 180-233.
- Schildt**, Axel: Konservatismus in Deutschland. Von den Anfängen im 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. München 1998.
- Schildt**, Axel/Detlef Siegfried/Karl-Christian Lammers (Hg.): Dynamische Zeiten. Die 60er Jahre in beiden deutschen Staaten. (Hamburger Beiträge zur Sozial- und Zeitgeschichte, Bd.37) Hamburg 2000.
- Schindelbeck**, Dirk: Propaganda mit Gummiballons und Pappraketen. Deutsch-deutscher Flugblattkrieg nach dem Bau der Mauer. In: Diesener/Gries 1996, S. 213-234.
- Schittly**, Dagmar: Zwischen Regie und Regime. Die Filmpolitik der SED im Spiegel der DEFA-Produktionen. Berlin 2002.
- Schlegel**, Hans-Joachim: »H&S: Die kreative Parteilichkeit der Filmaufklärer (1979)«, in: Krebs 1996, S. 57-60 [überarbeitete Fassung von: »Möglichkeiten des Dokumentarfilms«, in: Westdeutsche Kurzfilmtage (Hg.): Oberhausen 1979, S. 71-76].
- Schlegel**, Hans-Joachim: Parteiliches und subversives Lachen. Zu Ironie und Satire in Dokumentarfilmen des »realsozialistischen« Europas. In: Ertl/Zimmermann 1996, S. 121-139.
- Schneider**, Peter: Der Mauerspringer. (rororo Tb 890) Hamburg 1995 [zuerst 1982].
- Schnitzler**, Karl-Eduard von (befragt von Wolf Bierbach): Der Wendehals hat viele Vornamen, aber Karl-Eduard heißt er nicht! In: RuG Jg.16 (1990), H.2/3, S. 118-139.
- Schnitzler**, Karl-Eduard von: Der rote Kanal. Hamburg 1992.
- Schnitzler**, Karl-Eduard von: Provokationen. Hamburg 1994.
- Schönberger**, Klaus: »Hier half der Marshallplan« Werbung für das europäische Wiederaufbauprogramm zwischen Propaganda und Public Relations. In: Diesener/Gries 1996, S. 193-212.
- Schreiber**, Eduard: Zeit der verpaßten Möglichkeiten. 1970 bis 1980. In: Filmmuseum 1996, S. 128-179.
- Schröder**, Hans Joachim: Interviewliteratur in der DDR. ifkud Deutschlandstudien, H.5, Dez. 1993.
- Schubert**, Renate: Ohne größeren Schaden? Gespräche mit Journalistinnen und Journalisten der DDR. München 1992.
- Schütze**, Jochen K.: Vom Fremden. Wien 2000.
- Schultke** Dietmar: »Keiner kommt durch« Die Geschichte der innerdeutschen Grenze 1945-1990. Mit Beiträgen von Günter Wallraff und Jürgen Fuchs, Berlin 1999.
- Schulz**, Günter: Die DEFA (Deutsche Film Aktiengesellschaft) 1946 – 1990: Fakten und Daten. In: Filmarchiv Austria 2001, Bd.2, S. 185-197.

- Schultze**, Peter: Eine freie Stimme der freien Welt. Ein Zeitzeuge berichtet. Berlin/Bonn 1995.
- Schurdel**, Harry D.: Die Hoheitssymbole der Deutschen Demokratischen Republik. In: Vorsteher 1996, S. 44-62.
- Schütte**, Georg: ABC-Berichterstattung – Das Bild der Bundesrepublik Deutschland in der »Aktuellen Kamera«. In: bpb 1997 a, S. 9-25.
- Schütte**, Georg: An vorderster Front zum Klassenfeind. Fernsehjournalismus in der DDR. In: bpb 1997 c, S. 66-73.
- Schwarz**, Uta: Wochenschau, westdeutsche Identität und Geschlecht in den fünfziger Jahren. (Geschichte und Geschlechter, Bd.37) Frankfurt a.M./New York 2002.
- Schwarze**, Hans Werner: Zu Deutschland-West und Deutschland Ost: Anmerkungen zur Konfliktgeschichte des Magazins *Kennzeichen D*. In: Helmut Kreuzer/Heidmarie Schumacher (Hg.): Magazine audiovisuell. Politische und Kulturmagazine im Fernsehen der Bundesrepublik Deutschland. Berlin 1988, S. 31-41.
- Seeßlen**, Georg: *Sissi* – Ein deutsches Orgasmustrauma. In: Hans-Arthur Marsiske (Hg.): Zeitmaschine Kino: Darstellung von Geschichte im Film. Marburg 1992, S. 65-79.
- Seifert**, Christa: Begehrte Zahlen. Der Beginn der Zuschauerforschung im Deutschen Fernsehfunk. In: Unsere Medien, H.4, Jan. 1993, S. 25-27.
- Siegfried**, Detlef: Zwischen Aufarbeitung und Schlußstrich. Der Umgang mit der NS-Vergangenheit in den beiden deutschen Staaten 1958 bis 1969. In: Schildt u.a. 2000, S. 77-113.
- Shaw**, Tony: British Cinema and the Cold War. The State, Propaganda and Consensus. London/New York 2001.
- Simmel**, Georg: Exkurs über den Fremden. In: Georg Simmel Gesamtausgabe. Hg. von Otthien Rammstedt, Bd.11: Soziologie. Untersuchung über die Formen der Vergesellschaftung. Frankfurt a.M. 1992, S. 764-790.
- Smith**, Paul: The historian and film. Cambridge 1976.
- Sorlin**, Pierre: The Film in History. Restaging the Past. Oxford 1980.
- SPIEGEL**-Report über das DDR-Fernsehen: »Meine Arme schlafen ein, ich schlafe ein«, in: Der Spiegel, Nr.35/1979, S. 54-72.
- Spielhagen**, Edith (Hg): »So durften wir glauben zu kämpfen...« Erfahrungen mit DDR-Medien. Berlin 1993.
- Spittmann**, Ilse: Das ZDF weitet DDR-Berichterstattung aus, die ARD reduziert sie. Die Sendereihe »Drüben« und das Drum und Dran. In: FUNK-Korrespondenz Jg.18 (1970), H.45, S. 1-4.
- Stadt Oberhausen**/Internationale Kurzfilmtage Oberhausen (Hg.): Katalog der 42. Internationalen Kurzfilmtage Oberhausen 24.04.-29.04.1996.

- Steininger**, Rolf: Der Mauerbau – Die Westmächte und Adenauer in der Berlinkrise 1958-1963. München 2001.
- Steinle**, Matthias: L'unification vue à travers le film documentaire. In: ALLEMAGNE d'aujourd'hui, n°139/1997, S. 34-53.
- Steinle**, Matthias: Regards croisés entre deux Allemagnes. 40 ans d'échanges d'images. In: Documents – Revue des questions allemandes, n°4/2000, S. 46-49.
- Steinle**, Matthias: Reaktion auf den Mauerbau. Die »Ost-West-Redaktion« des ARD-Fernsehens. In: RuG Jg.27 (2001), H.3/4, S. 128-135.
- Steinmetz**, Rüdiger/Helfried Spitra (Hg.): Dokumentarfilm als »Zeichen der Zeit«. München 1989.
- Steinmetz**, Rüdiger/Tilo Prase: Dokumentarfilm zwischen Beweis und Pamphlet. Heynowski & Scheumann und Gruppe Katins. (MAZ II) Leipzig 2002.
- Stiehler**, Hans-Jörg: Das Tal der Ahnungslosen. Erforschung der TV-Rezeption zur Zeit der DDR. In: Klingler u.a. 1999, S. 187-202.
- Strobel**, Ricarda: Propagandafilm und Melodram. Untersuchungen zu Alfred Hitchcocks »Lifeboat« und Orson Welles' »The Stranger«. Rottenburg-Oberndorf 1984.
- Sylvester**, Regine: Den Vorhang beiseite schieben. Die Dokumentaristin Gitta Nickel. In: Prisma Nr.17, 1987, S. 32-47.
- Thomas**, Rüdiger: Aufklärung statt Abrechnung: Anmerkungen zum Umgang mit der DDR-Geschichte. In: Weidenfeld 1993, S. 263-276.
- Thorndike**, Andrew und Annelie: Über unsere Arbeit am Dokumentarfilm »... Du und mancher Kamerad«. In: Deutsche Filmkunst, H.8/1957, S. 236-240, abgedr. in: Klaue/Lichtenstein 1965, S. 147-155.
- Trapmann**, Margret: Die Zonenberichterstattung im Fernsehen. Was ist mit der Reihe »Ost und West«? In: FUNK-Korrespondenz Jg.13 (1965), H.47, S. 8-10.
- Unidoc-Film** (Hg.): Retrospektive H&S. München 1976.
- Unsere Medien**, unsere Republik 2. Deutsche Selbst- und Fremdbilder in den Medien von BRD und DDR. Hg. vom Adolf-Grimme-Institut, Projektleitung: Petra Schmitz/Rolf Geserick, 10 Hefte, Marl 1992-1994.
- Venohr**, Wolfgang: Der Weg zur Mischform. In: Knopp/Quandt 1988, S. 82-87.
- Virchow**, Martin: Die 100 vom Fernsehen. Von Peter Alexander bis Eduard Zimmermann. Ein Buch zum Nachschlagen. Bergisch-Gladbach 1973.
- Virilio**, Paul: Krieg und Kino. Logistik der Wahrnehmung. München 1986.
- Vogel**, Amos: Film als subversive Kunst. Kino wider die Tabus – von Eisenstein bis Kubrick. St. Andrä-Wördern ²1997 [zuerst 1974].
- Vorsteher**, Dieter (Hg.): Deutschland im Kalten Krieg 1945-1963. Katalog zur Ausstellung des DHM, 28.8.-24.11.1992, Berlin 1992.

- Vorsteher**, Dieter (Hg.): Parteauftrag: Ein neues Deutschland. Bilder, Rituale und Symbole der frühen DDR. Katalog zur Ausstellung des DHM, 13.12.1996-11.3.1997, Berlin 1996.
- Wagenführ**, Kurt: Die dramatischen Berliner Ereignisse im Fernsehen! In: Fernseh-Informationen, Jg 4 (1953), Nr.12, S. 1-3.
- Waldenfels**, Bernhard: Phänomenologie des Eigenen und des Fremden. In: Münkler 1997, S. 65-83.
- Waterkampff**, Rainer: Die Aufarbeitung der DDR-Film und -Fernsehmedien durch das Referat Medienberatung der Bundeszentrale für politische Bildung. In: Krebs 1996, S. 79-81.
- Wember**, Bernhard: Objektiver Dokumentarfilm? Berlin 1972.
- Wenger**, Klaus: »Historie parallèle« – eine Dokumentationsserie über den Zweiten Weltkrieg von hoher Aktualität. In: Ursula Koch u.a. (Hg.): Deutsch-französische Medienbilder: Journalisten und Forscher im Gespräch. München 1993, S. 243-246.
- Wenzel**, Eike: Gedächtnisraum Film. Die Arbeit an der deutschen Geschichte in Filmen seit den sechziger Jahren. Stuttgart/Weimar 2000.
- Weidenfeld**, Werner (Hg.): Deutschland. Eine Nation – doppelte Geschichte. Materialien zum deutschen Selbstverständnis. (Arbeitsergebnisse der Studiengr. Deutschlandforschung, Bd.5) Köln 1993.
- Weidenfeld**, Werner/Karl-Rudolf Korte (Hg.): Handbuch zur deutschen Einheit 1949 – 1989 – 1999. (Schriftenreihe bpb, Bd.363) Bonn 1999.
- Weimann**, Robert: Realität und Realismus. Über Kunst und Theorie in dieser Zeit. In: Sinn und Form, 11/1984, S. 924-951.
- Wiedemann**, Dieter: Westprodukte auf Ostkanälen. In: Unsere Medien, H.7, Okt. 1993, S. 37-39.
- White**, Hayden: Die Bedeutung der Form. Erzählstrukturen in der Geschichtsschreibung. Frankfurt a.M. 1990 [zuerst 1980].
- White**, Hayden: Metahistory. Die historische Einbildungskraft im 19. Jahrhundert in Europa. Frankfurt a.M. 1994 [zuerst 1973].
- Wiedemann**, Dieter: »Aber das Publikum wollte sich unterhalten« – Zur Rezeption von Arbeiterfilmen in der DDR. In: Moldenhauer/Zimmermann 2000, S. 267-280.
- Wierlacher**, Alois (Hg.): Kulturthema Fremdheit. Leitbegriffe und Problemfelder kulturwissenschaftlicher Fremdeitsforschung. München 1993.
- Wierling**, Dorothee: Beat heißt schlagen. Die Leipziger Beatdemonstration im Oktober 1965 und die Jugendpolitik der SED. In: Unsere Medien, H.4, Jan. 1993, S. 41-43.
- Wierling**, Dorothee: Erzieher und Erzogene. Zu Generationenprofilen in der DDR der 60er Jahre. In: Schildt u.a. 2000, S. 624-641.

- Wilharm**, Irmgard: Suche nach kollektiven Erfahrungen. Deutsche Selbst- und Fremdbilder als historischer Gegenstand. In: *Unsere Medien*, H.I, März 1994, S. 6-9.
- Wilharm**, Ingrid (Hg.): *Geschichte in Bildern: von der Miniatur bis zum Film als historische Quelle.* (Geschichtsdidaktik, Bd.10) Pfaffenweiler 1995.
- Wilhelm**, Klaus: »Kennzeichen D« – die Sendung des Tages und die vorbereitende Disposition zur Sendung. In: Reimers u.a. 1983, S. 315-351.
- Wilke**, Manfred: Die SED und Konrad Adenauer. In: Hockerts 1996, S. 13-28.
- Winters**, Peter Jochen: Innerdeutsche Beziehungen. In: Weidenfeld/Korte 1999, S. 442-453.
- Winters**, Peter Jochen/Peter Nöldechen: Eberhard Grashoff – Journalist in diplomatischer Mission. In: Grashoff/Muth 2000, S. 26-38.
- Wolf**, Steffen: Filmförderung der Länder – Filmbewertungsstelle Wiesbaden (FBW). In: Kurt Hentschel/Karl Friedrich Reimers (Hg.) *Filmförderung. Entwicklungen, Modelle, Materialien.* (Kommunikation audiovisuell, Beiträge an der HFF-München, Bd.7) München 1985, S. 61-70.
- Wolfrum**, Edgar: Geschichtspolitik in der Bundesrepublik Deutschland 1949-1989. Phasen und Kontroversen, in: APuZ, B45/98, S. 3-15.
- Wolle**, Stefan: *Die heile Welt der Diktatur. Alltag und Herrschaft in der DDR 1971-1989.* (Schriftenreihe bpb, Bd.349) Bonn ²1999.
- Zahlmann**, Stefan: *Körper und Konflikt. Filmische Gedächtniskultur in BRD und DDR seit den sechziger Jahren.* Berlin 2002.
- Zander**, Helmut: Zur Situation der katholischen Kirche in der DDR. In: APuZ, B4-5/88, S. 29-38.
- Zimmermann**, Peter (Hg.): »Interkulturelle Germanistik« *Dialog der Kulturen auf Deutsch?* Frankfurt a.M./u.a. 1989.
- Zimmermann**, Peter: »Vom Kulturfilm zum Fernsehdokumentarismus. Zur Periodisierung der Geschichte des dokumentarischen Films«. In: Helmut Kreuzer/Helmut Schanze (Hg.): »Bausteine II«. *Neue Beiträge zur Ästhetik, Pragmatik und Geschichte der Bildschirmmedien.* (Arbeitshefte Bildschirmmedien, Bd.30) Siegen 1991, S. 33-38.
- Zimmermann**, Peter: *Geschichte von Dokumentarfilm und Reportage von der Adenauer-Ära bis in die Gegenwart.* In: Ludes u.a. 1994, S. 213-319.
- Zimmermann**, Peter (Hg.): *Deutschlandbilder Ost. Dokumentarfilme der DEFA von der Nachkriegszeit bis zur Wiedervereinigung.* (CLOSE UP, Bd.2) Konstanz 1995.
- Zimmermann**, Peter: *Auslandsberichterstattung zwischen Projektion und dokumentarischer Recherche.* In: Ertel/Zimmermann 1996, S. 149-175.
- Zimmermann**, Peter: *Frères et sœurs ennemis dans la guerre froide des médias. Le film documentaire et la télévision des deux Allemagnes pendant les années 50.*

In: Roger Odin (Hg.): L'âge d'or du documentaire. Europe: Années cinquantes. Bd.1, Paris 1998, S. 101-123.

Zimmermann, Peter: »Vergangenheitsbewältigung«. Das »Dritte Reich« in Dokumentarfilmen und Fernsehdokumentationen der BRD. In: Moldenhauer/Zimmermann 2000, S. 57-75.

Zimmermann, Peter: Stereotype: dominant. Deutsche Zeitgeschichte in dokumentarischen Programmen. In: epd medien, Nr.97 (»In geteilter Sicht« – Eine Tagung), 11.12.2002, S. 21-27.

Zimmermann, Peter/Kay Hoffmann (Hg.): Triumph der Bilder. Kultur- und Dokumentarfilme vor 1945 im internationalen Vergleich. (CLOSE UP Bd. 16) Konstanz 2003.

Žižek, Slavoy (Hg.): Inklusion: Exklusion. Probleme des Postkolonialismus und der globalen Migration. Wien 1997.

zur Mühlen, Irmgard und Bengt von: Geheimarchive – Sperrgebiete. Mit der Kamera auf den Spuren der Geschichte. Berlin-Kleinmachnow 1995.

2.2 Filmografien

Albrecht, Juliane: Filmographie/Videographie. In: Unsere Medien, H.I, März 1994, S. 46-55.

Bayerischer Rundfunk (Hg.): Fernsehproduktionen 1954-1986. (Bd.3 Information) München 1991.

Berlin-Filme. Katalog der Filme der Landesbildstelle. Senat von Berlin (Hg.), Berlin 1991.

– Nachtrag I und II zum Katalog von 1991, Berlin 1997.

Berlin-Filme in der Berlin-Information und dem Filmarchiv der Landesbildstelle Berlin. (Veröffentlichung aus dem Archiv der LB Berlin 6) Berlin 1994.

Berlin im Film. Programm einer Filmreihe in der Landesbildstelle Berlin 28.2.95-6.2.96. Wilhelm von Kampen (Red.), Berlin 1995.

bpb [= Bundeszentrale für politische Bildung] (Hg.): AV-Medienkatalog 1996. Bonn 1996.

bpb 1997 a, Bestandsnachweis S. 101-114.

bpb 1997 c, Bestandsnachweis S. 177-186.

bpb: www.chronik-der-mauer.de [17.4.2003].

Bundesarchiv: Wochenschauen und Dokumentarfilme 1895-1950 im Bundesarchiv-Filmarchiv (16mm-Verleihkopien). Neubearb. von Peter Bucher, (Findbücher zu Beständen des Bundesarchivs, Bd.8) Koblenz ³1984.

- Bundesarchiv – Filmarchiv** (Hg.): DEFA 1946-1964. Studio für populärwissenschaftliche Filme (und Vorläufer). Filmographie. (Filmwissenschaftliche Bibliothek) Berlin 1997.
- DIF** [=Deutsches Institut für Filmkunde] (Hg.): Kataloge der Kultur- und Dokumentarfilme, 1951 - 1960.
- Katalog der deutschen Kultur- und Dokumentarfilme 1945-1951. (Mitteilungen des DIF 3/4) Wiesbaden-Biebrich 1951.
 - Gesamtverzeichnis aller Kultur- und Dokumentarfilme, die von der FSK in der Zeit vom 18. Juli 1949 bis 31. Dezember 1951 geprüft und freigegeben wurden. (Mitteilungen des DIF, 9) Wiesbaden-Biebrich 1952.
 - Katalog der deutschen Kultur- und Dokumentarfilme 1945-1952 (nach dem Stand vom 31.12.1952). (Schriftenreihe des DIF, Nr.1) Wiesbaden-Biebrich 1953.
 - Katalog der deutschen Kultur- und Dokumentarfilme 1953. Nachtrag I zum Hauptkatalog 1945-1952 (nach dem Stand vom 31.12.1951). Wiesbaden-Biebrich 1954.
 - Katalog der Kultur- und Dokumentarfilme aus der Bundesrepublik Deutschland 1954-1959. Wiesbaden-Dotzheim 1960.
- DIF**: Festival Weltstadt im Film. Berlin-Filme aus vier Jahrzehnten. [Wiesbaden] 1962.
- Filmbewertungsstelle Wiesbaden** (Hg.): Jahresliste der von der Filmbewertungsstelle Wiesbaden in der Zeit vom ... bis ... mit einem Prädikat ausgezeichneten Filme. Wiesbaden-Biebrich: 5.1955/56 - 12.1962/63 [damit Erscheinen eingestellt].
- Fritz Bauer Institut**: Cinematografie des Holocaust. www.cine-holocaust.de [17.4.2003].
- FWU** – Institut für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht: Gesamtkatalog 1995/96. Grünwald 1995.
- GI-BfgA** [= Gesamtdeutsches Institut – Bundesanstalt für gesamtdeutsche Aufgaben]: Filme zur deutschen Frage, 1974-1990 Bonn.
 Filmkatalog: 1974; 1976; 1978; 1981; 1985; Ergänzungsheft zum Filmkatalog 1985; Filme im Verleihprogramm. Zusammengefasster Nachtrag zum Filmkatalog 1985, erweiterte Auflage der Neuzugänge 1986-90.
- Geteiltes Deutschland**. Filme über die SBZ und Berlin im Verleih der Landesfilmdienste für Jugend- und Volksbildung e.V. Hg. von der Konferenz der Landesfilmdienste für Jugend- und Volksbildung in der Bundesrepublik Deutschland und West-Berlin mit Unterstützung des BMG, Landau 1964.
- HFF** [= Hochschule für Film und Fernsehen] »Konrad Wolf« Potsdam-Babelsberg (Hg.): DEFA-Dokumentarfilm 1946-1992. Bestandsnachweis Zeitungsausschnittarchiv. Hannelore Grusser (Red.), Potsdam 1996.

- Katholisches Institut für Medieninformation/Katholische Filmkommission für Deutschland** (Hg.): Filme in der DDR 1945-86. Kritische Notizen aus 42 Kinojahren. Dülmen 1987.
- Katholisches Institut für Medieninformation/Katholische Filmkommission für Deutschland** (Hg.): Filme in der DDR 1987-90. Kritische Notizen aus 4 Kinojahren. Verfasser: Hans Donat/Helmut Morsbach, Berlin 1991.
- Kreutz, Anja/Uta Löcher/Doris Rosenstein**: Von »AHA« bis »VISITE«. Ein Lexikon der Magazinreihen im DDR-Fernsehen (1952 - 1990/91). (Veröffentlichungen des DRA, Bd.13) Berlin 1998.
- Opgenoorth** 1984, Filmographie S. 246-277.
- Presse- und Informationsamt der Bundesregierung/Inter Nacionales/Deutsche Reportagefilmgesellschaft** (Hg.): Filme aus der Bundesrepublik Deutschland. Katalog 1974-75; Katalog 1977; Bd. 1: Dokumentarfilme 1984; Bd. 1: Dokumentarfilme 1986.
- Presse- und Informationsdienst der Bundesregierung**: Dokumentarfilme (Katalog, Stand Januar 1996), Bonn 1996.
- Presse- und Informationsdienst der Bundesregierung**: Unvollständige Filmliste älterer Produktionen. Bonn 1997.
- Schulz, Günter** (Zusammenstellung mit wechselnden Mitarbeitern): Filmobibliografischer Jahresbericht 1965-1990, Berlin.
 – 1966-1967: hg. vom Institut für Filmwissenschaft an der Deutschen Hochschule für Filmkunst;
 – ab 1968: (Filmwissenschaftliche Bibliothek) Henschelverlag;
 – 1992-1994: hg. vom Bundesarchiv-Filmarchiv Berlin (Filmwissenschaftliche Bibliothek).
- Staatliches Filmarchiv der DDR** (Hg.): DEFA 1946 - 64. Studio für Wochenschau und Dokumentarfilme. Filmografie. (Filmwissenschaftliche Bibliothek) Berlin 1969.
- Staatliches Filmarchiv der DDR** (Hg.): Karl Gass. [= Hampicke u.a. 1989] »Seine Filme« S. 55-161.
- Streitkräfteamt Informations- und Medienzentrale der Bundeswehr** (Hg.): Findbücher zu Beständen des Medienzentralarchivs. Bd.1: Ausbildungs- und Informationsfilme der Bundeswehr (1955-1993); Bd.2: Ausbildungs- und Dokumentationsfilme, Armeefilmschau der Nationalen Volksarmee (1955-1991), [o.O, o.J.].
- Studio H&S**: Die Filme 1965 - 1978. Berlin [o.J.].
- UNIDOC-Verleihkataloge**. Film für den Fortschritt. München.
 – 1971 bis 1980 als Lose-Blatt-Sammlung;
 – ab 1981 als Paperback mit »Ergänzungsbänden zum Katalog«.
- Unidoc-Film** (Hg.): Retrospektive H&S. München 1976.

VDF [= Verband Deutscher Filmproduzenten] (Hg.): Deutscher Kultur- und Dokumentarfilm-Katalog. (Fachgruppe Kultur- und Dokumentarfilm, Fachgruppe Industriefilm), 1960 - 1965, 6 Bde., [Frankfurt a.M. 1960-1965].

Zentrale Filmographie Politische Bildung. Hg. vom Institut Jugend Film Fernsehen i.A. bpb, 8 Bde., Opladen 1981 - 1994.

Bd. I: 1980 (A: Katalog, B: Register); Bd. II: 1982 (A: Katalog, B: Register); Bd. III: 1986/87 (A: Katalog, B: Register); Bd. IV: 1987 (Katalog); Bd. V: 1990 (Katalog); Bd. VI: 1990 (A: Katalog, B: Register zu Bd. I-VI: 1990); Bd. VII: 1993 (Katalog und Register); Bd. VIII: 1994 (Katalog und Register).

3. Filmografische Angaben

A	Autor
AC	VHS-Ansichtskassette
Ad	Anlaufdatum (Kino)
B	Buch
f	Farbe
K	Kamera
Kf	Kurzfassung
Kom	Kommentar
Lf	Langfassung
m	Meter
Min	Minuten
Mu	Musik
P	Produktion
R	Regisseur
Red	Redaktion
S	Schnitt
Spr	Sprecher
Sd	Sendedatum (TV)
sw	Schwarzweiß
T	Ton
TC	Time code

Der in eckiger Klammer zuerst genannte Ort weist die Herkunft der für die Arbeit herangezogenen Kopie aus. Die meisten stammen aus dem Archiv des BMG/BMB, dessen Bestand nach der Auflösung vom Deutschen Rundfunkarchiv-Babelsberg (DRA) in die eigene Sammlung eingegliedert wurde sowie den Produzenten entsprechend auf das Bundesarchiv-Filmarchiv (BA-FA) und die Fernsehanstalten verteilt wurde. Daneben wurden Filme der Mediothek der Universität Oldenburg (OL) sowie des Haus des Dokumentarfilms in Stuttgart (HDF) gesichtet. Die filmografischen Angaben entstammen den Katalogen der Archive, der Literatur und wurden z. T. durch Informationen aus den Abspännern ergänzt. Auf Grund differierender Angaben und Ungenauigkeiten bedingt durch Zeitunterschiede zwischen Film und Video sind die Meter- und Minuten-Angaben ›mit Vorsicht zu genießen‹.

- Agenten im Schatten einer Partei** R u. B: Joachim Hadaschik, B: Harry Hornig, P: DEFA sw, 1957 (Ad: 22.11.57), 444 m/16'19" [HDF-Archivnr. 0000047 AC, BA-FA].
- Alltag in Weimar. Bericht aus einer tausendjährigen Stadt** A: Dirk Sager, K: Klaus Kuschke, S: Marianne Weber, T: Werner Böttger/Herbert Grube/Wolfgang Krüger, P: ZDF, f, 1975 (Sd: 19.5.75), 44'33" [OL: AC, ZDF-Archivnr.: 0010929001].
- Bilder aus der Sowjetzone 1955/56** P: Filmstelle VFWD i.A. BMG, sw, 1956, 360 m/33'00" [BMG/BMB: 16mm-Kopie, BA-FA].
- Brüder und Schwestern** R u. B: Walter Heynowski, K: Christian Lehmann/Hans Leupold/Gerhard Münch, Spezialaufn.: Horst Donth, S: Inge Dochow/Bärbel Lehmann, Mu: Jean Kurt Forest, Spr: Herwart Grosse/Gisela May, Fototechnik: Günter Maetze, T: Hans-Jürgen Mittag, Aufnahmeleitung: Joachim Stoff, P.leitung: Gerhard Abraham, P: DFF, sw, 1963 (Sd: 15.10.63), 1089 m./39'58" [HDF: 0000011 AC, DRA, Icestorm-Kaufkassette].
- Das Ganze halt!** B u. R: Dieter Mendelsohn, K: Kollektiv Augenzeuge, P: DEFA, sw, 1961 (Ad: 23.2.62), 415 m/15'23" [Progress AC, BA-FA].
- Das Gesicht an der Grenze** R u. B: Manfred Purzer, P: Ufa Film-Hansa, sw, 1961, 429 m/15'46" [BMG/BMB: 16mm-Kopie].
- Das Weltbild der Formierten** A: Paul Rummel, R: Horst Schubert, P: DFF, sw, 1967 (Ad: 21.7.67), 52'15" [DRA: 16mm-Kopie].
- Der 1. Mai 1960 in Berlin** P: Filmstelle VFWD, sw, 1960, 181 m/16'35" [BMG/BMB: 16mm-Kopie].
- Der 1. Mai in Berlin 1962. Dokumentaraufnahmen diesseits und jenseits der Mauer** P: GTN i.A. Filmstelle VFWD, sw, 1962, 280 m/25'40" [BMG/BMB: 16mm-Kopie, BA-FA].
- Der lachende Mann. Bekenntnisse eines Mörders** A: H&S, K: Peter Hellmich, S: Traute Wischnewski, Spezialaufn.: Horst Donth, Mitarb.: Peter Voigt, Assistent: Peter Petersen, P.leitung: Jochen Stoff. P: KAG III-Heynowski/DEFA i.A. DFF, sw, 1965 (Sd: 9.2.66), 62'45" [DRA-Archiv-Nr.: 0000006473, AC 2041].
- Der Mann ohne Vergangenheit** R: H&S, P: Studio H&S, sw, 1970 (Sd: 26.4.70), 1980 m/72'36". [DRA AC].
- Der Weg nach oben** R: Andrew Thorndike/Karl Gass, B: A. Thorndike, K: Werner Bergmann/Walter Fehdmer/Kurt Stanke, Te: Karl-Eduard von Schnitzler/Feodor Pappé, P: DEFA, sw, 1950 (Ad: 6.10.50), 2.200 m/80'40" [Progress AC, BA-FA].
- Der Präsident im Exil** A: H&S, P: DFF/Ceskoslovenská Televize, sw, 1969 (Sd: 21.8.69), 90'41" [DRA: 104881, AC].
- Deutscher Katholikentag 1952 Berlin** R: Roger v. Norman; Idee: Bert Roth, P: Demo-Film Dr. Hanno Jahn, sw, 1952, 200 m/18'20" [BMG/BMB: 16mm-Kopie].

- Deutschland – Endstation Ost. Die DDR mit westlichen Augen gesehen** R: Franz Buyens, P: Iris-Film Antwerpen, Vermittler: Linda-Film-Produktion (München), sw, 1964, ca. 84 Min. [BMG/BMB: lückenhafte 16mm-Kopie].
- Deutschland vor der Wahl – Die SED und der Wahlkampf** A: Hans-Ullrich Barth/Klaus Ellrodt, Mitarbeit: Ingeborg Martins, S: Renate Witt, StudioR: Martin Betty, P: Leitung: Wolfgang Mann, Red: H.-U. Barth, P: NDR, sw, 1969 (Sd: 17.9.69, Reihe: *Ost und West*), 47'50" [BMG/BMB: 16mm-Kopie].
- Die 1. Sommerspartakiade 1958** P: Filmstelle VFWD, sw, 1959, 136 m/12'28" [BMG/BMB: 16mm-Kopie, BA-FA].
- Die andere Hauptstadt** R u. B: Fritz Illing/Werner Klett, P: Fritz Illing/Werner Klett Filmproduktion – Berlin, sw, 1966, 1.176 m/40'33" [BMG/BMB: 16mm-Kopie, BA-FA].
- Die Armee der SED** P: Hans Cyranek i.A. BMG, sw, 1957, 417 m/40'20" [BMG/BMB: 16mm-Kopie, BA-FA].
- Die chloro-formierte Gesellschaft** A: Gerhard Macket, R: Bernhard Thieme, P: DFF, sw, 1965 (Sd: 8.9.65), ca. 40 Min. [BMG/BMB: 16mm-Kopie].
- Die Erben der Barone. Porträt einer Landwirtschaftlichen Produktionsgenossenschaft in der DDR** A: Wolfgang Venohr, P: stern-tv, f, 1970 (ARD: 15.1.71), ca. 46 Min. [BMG/BMB: 16mm-Kopie, BA-FA].
- Die Grenze** R: Eberhard Halamoda, B u. Kom: K.-E. v. Schnitzler, Grafik: Heinz Weber, S: Bärbel Fischer, Red: Gisela Zahlbaum, P: DFF, sw, 1966 (Sd: 17.12.66), 34'58" [DRA: AC 1309].
- Die Hausherren von morgen – Sorgenkinder der SED** B: Hertha Kludas i.A. BMG, P u. R u. S: Norbert Schultze, sw, 1968, 275 m/25'18" [BA-FA: 16mm-Kopie].
- Die Mauer** A: Matthias Walden, K: Gunter Hahn, T: Harry Utical, S: Rosemarie Weber, P: Lothar Kopatzki, sw, 1961 (ARD: 27.8.61), 49'57" [Kaufkassette SFB, 1996].
- Die Sieben vom Rhein** B u. R: A&A Thorndike, Kom: K.-E. v. Schnitzler, P: DEFA, sw, 1954 (Ad: 10.9.54), 2.118 m/77'54" [BA-FA: AC].
- Die unmenschliche Mauer. Dokument eines Rechtsbruchs** R u. B: Hans-Joachim Peters, P: Deutsche Wochenschau, sw, 1961, 22'57" [BMG/BMB: 16mm-Kopie].
- Diesseits und jenseits der Zonengrenze (6. SED-Parteitag)** A: Hans Ullrich Barth/Fritz Schenk/Ilse Spittmann, R: Brigitte Hermann, P: NDR, 1962 (Sd: 10.12.62), ca. 45 Min. [BMG/BMB: 16mm-Kopie].
- Dorf hinter Stacheldraht** A u. P: F.J. Schreiber, K: Franz Rath, sw, 1961, 115 m/10'38" [BMG/BMB: 16mm-Kopie, BA-FA].
- Du und mancher Kamerad** R u. B: A&A Thorndike, B u. Kom: K.-E. von Schnitzler, Mu: Paul Dessau, sw, 1956 (Drehbeginn: 1954, Ad: 31.8.56, Sd: 7.9.56), 2.848 m/104'30" [Progress AC, HDF-Archivnr 0000008, BA-FA, Icestorm-Kaufkassette].

- Ein Tagebuch für Anne Frank** R u. B: Joachim Hellwig, B: Günther Deicke, P.leitung: Paul Ickler, Dramaturgie: Hans Möhring, Text: Wilhelm Diegelmann, K: Waldemar Ruge, S: Sigrid Gebauer, T: Hans-Jürgen Mittag, Mu: Wolfgang Hohensee, Spr: Wolfgang Heinz (dt. Version), Darstellerin: Kati Székely, P: DEFA, sw, 1958 (Ad: 13.3.59), 544 m/19'53" [BMB/BMG: 16mm-Kopie, BA-FA].
- Ein Teil Deutschlands – Beiträge zum Thema »20 Jahre DDR«** A: Hans Ullrich Barth/Helmut Reinhardt, P: NDR, sw, 1969 (Sd: 8.10.69, Reihe *Ost und West*), 47'03" [BMG/BMB: 16mm-Kopie].
- Eva und die SED – Frauen in Mitteldeutschland** A: Hertha Kludas, R u. S: Jürgen Rühle, P: WDR, (Sd: 23.11.65), 38'40" [WDR-Archiv: B 0003460/04, AC].
- Fanal** R: Franz Baake, B: Jost von Morr, P: Chronos Film i.A. BMG u. NRW, sw, 1963, 886 m/32'28" [BA-FA: 16mm-Kopie].
- Frauenbildnisse 1967** Red: Sabine Katins, S: Gisela Schulz, K: Hans Anderssohn, Trick: Thomas Rosié, Aufnahmeleitung: Günter Kriebel, (Sd: 24.2.67), 38'38" [DRA: Ostaufzeichnung mit Programmansage, AC].
- Fremd auf unseren Straßen** P: NLF-Norbert Lucius Film i.A. BfgA, sw, 1969, ca. 45 Min. (Kurzfassung 1970, 404 m/37'02") [BMG/BMB: 16mm-Kopie].
- Geschäft mit dem Tod** A: Herbert Kern/Lothar Dutombé, P: DFF, sw (Sd: 16.12.65), ca. 25 Min. [DRA: K 17613, 16mm-Kopie].
- Hüter und Ulbricht: Fehlanzeige. Die grosse Lücke im Wissen unserer Schüler** A: Jürgen Neven-du Mont, P: HR, sw, 1959 (Sd: 29.4.59), ca. 42 Min. [HR-Prod.-Nr.: 9320-3851].
- Ich bin ein Bürger der DDR** A: Erika Runge, K: Michael Ballhaus/Klaus Jähnel, R.assistenz u. S: Ingrid Fischer, T: Gunter Kortwich/Martin Müller/Harry Rausch, Technik: Wolfram Kratz/Jaime Pacheco, DDR-Aufnahmeberatung: Jenny u. Günther Kuhl, P.leitung: Peter Genée, Red: Peter Märthesheimer, P: PIFDA i.A. WDR, 1973 (Sd: 5.4.73), ca. 86 Min. [WDR-Archiv: B 0012330/05, AC].
- Impressionen von einer Jubelfeier (7. Oktober 1969)** B u. R: Wolfgang Venohr, P: stern-tv i.A. WDR, 1969, ca. 48 Min. [Stadtbildstelle Wiesbaden: 32 02193, 16mm-Kopie].
- Karl-Marx-Stadt an der Chemnitz. Alltag in einer deutschen Industriestadt** A: Peter Buschbom/Wolfgang Venohr, P: stern-tv i.A. WDR, f, 1973, (ARD: 28.1.74), ca. 47 Min. [BMG/BMB: 16mm-Kopie, WDR-Archiv: 16mm-Kopie].
- KgU-Kampfgruppe der Unmenschlichkeit** A u. R: Joachim Hadaschik, K: Hans-Ulrich Männling/Wolfgang Randel, P: DEFA, sw, 1955 (Ad: 3.2.56), 612 m/22'25" [Progress AC, BA-FA].
- Kinder, Kader, Kombinate (Jugend in Mitteldeutschland, Teil 2)** R: Jost von Morr, P: Chronos-Film, sw, (ZDF: 18.8.67), 402 m/36'51" [BMG/BMB: 16mm-Kopie, ZDF Arch.Nr.: 0014904800, BA-FA].

- Kleinkind im Kollektiv*** (*Jugend in Mitteldeutschland*, Teil 1) R: Jost von Morr, P: Chronos-Film, sw, (ZDF: 8.8.67), 389 m/29'38" [BMG/BMB: 16mm-Kopie, ZDF Arch.Nr.: 0014904900, BA-FA].
- Kommando 52*** A u. R: Walter Heynowski, Dokumentation: Peter Hellmich, S: Traute Wischniewski, Spezialaufn.: Horst Donth, Mitarb.: Peter Voigt/Peter Nölle/Hans Goldschmidt/Jochen Stoff; P: DEFA, sw, 1965, 944 m/34'39" [BMG/BMB: 16mm-Kopie].
- Luther-Erinnerungsstätten*** A: Günter Lincke, P: SFB/Filmstelle VFWD, sw, 1957 (Sd: 31.10.56, Reihe: *Mitteldeutsches Tagebuch*), 130 m/11'55" [BMG/BMB: 16mm-Kopie, BA-FA].
- Machtergreifung der Gehängten*** R: Bernhard Thieme, B: Gerhard Mackat, P: DFF, sw, 1966, (Sd: 30.1.66), 845 m/30'59". [DRA: 102381, 16mm-Kopie]
- Menschen an der Grenze*** A: Thilo Koch, R: Peter Otto, K: Frohwalt Strickert, T: Christian Schmidt, P.leitung: Dirk Reimer Düwel, Gesamtleitung: Gyula Trebitsch, P: Studio Hamburg i.A. NDR, sw, (ARD: 2.4.69, Reihe: *Ost und West*), 44'29" [BMG/BMB: 16mm-Kopie].
- Menschen in der DDR. Porträts aus dem anderen Deutschland*** A: Lothar Loewe, K: Volker Mach, T: Erich Schernus, S: Anja Schwerk, P.leitung: Herbert E. Philipps, Red: Ludwig Schubert, P: NDR, (19.11.75), ca. 45 Min. [OL: AC].
- Nochmal und immer wieder*** A u. P: Eberhard Riske, sw, 1966, 318 m/11'40" [BMG/BMB: 16mm-Kopie, BA-FA].
- Ohne Arbeit*** R: Peter Voigt, der Abspann nennt als »Beteiligte«: Manfred Berger/Peter Hellmich/Jürgen Holtz/Dieter Klein/Wolfgang v. Polenz/Ilse Radtke/Matthias Remmert/Eberhard Schwarz, P: Studio H&S, (28.10.75), 440 m/40'26" [DRA: AC 8414].
- Polytechnik, Teenager und Politik*** (*Jugend in Mitteldeutschland*, Teil 3), R: Jost von Morr, P: Chronos-Film, sw, 1967 (ZDF: 23.8.67), 363 m/33'11" [BMG/BMB: 16mm-Kopie, ZDF-Arch.Nr.: 0014907400, BA-FA].
- Potsdam = Alter Fritz + Sozialismus*** A: Wolfgang Venohr, P: stern-tv i.A. BR, f, 1974 (Sd: 4.3.74), ca. 45 Min. [LBS-Berlin: 3251356].
- Potsdam heute. Vom Yorckschen Marsch zum Beat*** A: Joachim Jauer, R: Peter Boulwood/J. Jauer, K: P. Boulwood/Wolfgang Kruse, T: Gerhard Biroth/Dieter Miekley, S: Rosemarie Weber, 1968 (ZDF: 28.1.69), 44'27" [Ausstrahlung auf 3sat am 4.7.93 unter dem Titel *Potsdam 1968. Ein farbiges Dokument*].
- Protokoll Westberlin*** B u. R: Helmut Schneider, P: DEFA, sw, 1959 (Ad: 8.5.59), 435 m/15'57" [Progress AC, BA-FA].
- PS zum lachenden Mann*** R: Walter Heynowski/Peter Voigt, P: KAG III – Heynowski/DEFA i.A. DFF, sw, 1966 (Sd: 13.9.66), 1.529 m/55'20" [BMG/BMB: 16mm-Kopie].

- Schaut auf diese Stadt** R u. B u. T: Karl Gass, T: K.-E.von Schnitzler, Red: Rolf Schnabel, K: Hans Dumke/Hans Leupold, u.a., S: Christel Hemmerling, T: Rolf Rolke, Mu: Jean Kurt Forest, Spr: Eberhard Mellies/Werner Höhne/Georg Thies/K. Gass, P.leitung: Gerhard Abraham, Aufnahmeleitung: Gerhard Radam/Joachim Stoff; R.assistenz: Werner Wüste/Moni Lies/Ursula Abrecht/Winfried Junge, sw, 1962 (Ad: 13.8.62), 2.327m/84'15" [OL, BA-FA, Icestorm-Kaufkassette].
- Schaut auf diese Stadt** A u. Spr: Robert Röntgen, S: Ellen Schumann, T: Werner Stein P: NDR/SFB/WDR, sw, (Sd: 12.11.62, Reihe: *Diesseits und jenseits der Zonengrenze*), ca. 42 Min. [BMG/BMB: 16mm-Kopie].
- Sowjetzone ohne Zensur** A: Erhard Fitze, R: Johannes Pfeiffer P: Filmstelle VFWD (BfG), sw, 1954, 836 m/31'41" [BMB/BMG: 16mm-Kopie, BA-FA: 16mm-Kopie, 1999 noch nicht benutzbar].
- Sparnberg an der Saale – Beobachtungen eines Zaungastes** P: F.-J. Schreiber Filmproduktion i.A. BfG, f, (ZDF: 20.10.68), 31'02" [BMB/BMG: 16mm-Kopie].
- Stacheldraht** A: Matthias Walden, K: Gunter Hahn, T: Harry Utikul, S: Rosemarie Weber, P: Lothar Kopatzki i.A. SFB, sw, 1961 (Sd: 17.12.61), 61'44" [Kaufkassette SFB, 1996].
- »**Stärker als die Macht**« – **Die Familie in Mitteldeutschland: Soziologie der Ehe in Mitteldeutschland** A: Hertha Kludas. S: Chris Plesker, T: Paul Kretschmer, BildR: Joachim G. Wensch, P: SFB, sw, 1966 (Sd: 4.1.67, Reihe: *Ost und West*), 41'47" [BA-FA: 16mm-Kopie].
- Steine im Weg** R u. B u. P: Eberhard Riske, f, 1967, 289 m/10'34" [BMG/BMB: 16mm-Kopie].
- Student in Jena – Student in Heidelberg** A: Eva Müthel, K: Wolfgang Heine, S: Jens Jensen, Red: Jürgen Rühle, P: WDR, 1964 (Sd: 1.4.64, Reihe: *Diesseits und jenseits der Zonengrenze*) ca. 45 Min. [WDR-Archiv: B 0002828/07 AC].
- Todesursache Rauschgift. Reportage aus der BRD** Red: Sabine Katins, S: Heidi Lahl, 1973 (Sd: 7.3.73), 35'14" [DRA: Archiv-Nr. 0000003878, AC 2006].
- Une Française à Berlin / Eine Französin in Berlin** A: Charles Ford, R: Serge Griboff, in der Rolle der Denise Vignal: Danièle Saintoin, P: Les Films Robert MURZARD, sw, 1962, ca. 12 (Kf) und 23 (Lf) Min. [BMG/BMB: 35mm-Kopie].
- Unternehmen Teutonenschwert** R u. B: Annelie u. Andrew Thorndike, R.assistenz: Klaus Alde/Rolf Gleitsmann, Text: Günther Rücker, K: Vera Kunstmann/Gustl Perin/Walter Fuchs (Restaurierung), T: Georg Gutschmidt/Günther Lambert/Hubert Kübler, Mu: Paul Dessau, Spr: Norbert Christian/Martin Flörchinger/Eckart Friedrichson/Herwart Grosse, Histor. Beratung: Karl Raddatz, P: DEFA, 1958 sw, (Drehbeginn: 1957, Ad: 6.6.58), 1.337 m/48'52" [HDF-Archivnr: 0000017 AC, BA-FA].

- Urlaub auf Sylt** R u. B: A. & A. Thorndike, Text: Günther Rücker, P.leitung: Hans Wegner, Aufnahmeleitung: Jochen Lange, R.assistenz: Klaus Alde, K: Walter Fuchs, M: Ella Ulrich, T: Hans-Jürgen Mittag, Mu: Paul Dessau, Musikal. Bearbeitung: Karl Raddatz, Spr: Irmgard Düren/Gerry Wolff/Raimund Schelcher, sw, 1957 (Ad: 1.10.57), 504 m/18'30" [HDF: AC, BA-FA].
- Viel Neues für Frau Wenig. DDR zwischen Kommunismus und Konsum** A: Ernst-Ludwig Freisewinkel, P: Agence Française d'Images – WDR, (Sd: 25.5.71), 43'30" [WDR-Archiv: B 0009557/07 AC].
- Was denkt der Bundesbürger über die DDR?** A: Sabine Katins, S: Gisela Klüver, P: DFF, f, 1974 (Sd: 2.10.74), 40'08" [DRA: AC 5964].
- Wege ohne Ziel** A u. P: Franz-Joseph Schreiber, sw, 1960, 305 m/11'11" [BMG/BMB: 16mm-Kopie, BA-FA].
- Wie wird die DDR regiert? Eine Darstellung des Staats- und Verwaltungsaufbaus** A: Werner Molsberger, Mitarb.: Ingeborg Martins, Fachberatung: Siegfried Mampel, K: Erich Ringelband, TrickK: Erich Rosenthal, S: Renate Witt, T: Hans Wilhelm Karp/Wolfgang Schröter, Spr: Werner Veigel, P.leitung: Helmut Beck, Red: Hans-Ulrich Barth, P: NDR, sw, 1969 (Sd: 17.6.69, Reihe: *Ost und West*), 47'43" [BMG/BMB: 16mm-Kopie].
- Wink vom Nachbarn – Bemerkungen zum Festival Oberhausen 1966** R: Harry Hornig, B: H&S, P: DEFA i.A. DFF, sw, 1966 (Sd: 29.3.66), 43'26" [DRA: AC].
- Wir sahen Berlin** A: Servas Giesen, sw, 1955, 260 m/23'50" [BMG/BMB: 16mm-Kopie].
- Zonengrenze** R: Kurt Stefan, P: Kultur- u. Lehrfilminstitut Klemens Lindenau i.A. BMG, sw, 1959 (Sd: März 1961), 799 m/29'20" [BMG/BMB: 16mm-Kopie].
- Zwei Städte / Two cities** R: Stuart Schulberg, K: Peter Zeller, P: D.F.U. – Zeit im Film, 1949 (Ad: 5.8.49), 258 m/9'32" [BA-FA: AC].

4. Abkürzungsverzeichnis

ABC-	
Berichterstattung	Arbeitslosigkeit, Berufsverbote, Crisis/Chaos (DDR-typischer Themenkanon in der BRD-Darstellung)
AK	<i>Aktuelle Kamera</i> (DDR-Nachrichtensendung)
APuZ	Aus Politik und Zeitgeschichte
ARD	Arbeitsgemeinschaft der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten der Bundesrepublik Deutschland
AZ	<i>Der Augenzeuge</i> (Wochenschau der DEFA)
BBC	British Broadcasting Corporation
bpb	Bundeszentrale für politische Bildung (Bonn)
BKF	Bund kinderreicher Familien
BMG/BMB	Bundesministerium für gesamtdeutsche Fragen/(ab 1969) Bundesministerium für innerdeutsche Beziehungen
BMI	Bundesministerium des Innern
BR	Bayerischer Rundfunk
DEFA	Deutsche Film Aktien Gesellschaft
DFP	Deutscher Fernseh-Funk (ab 1972 Fernsehen der DDR)
DGB	Deutscher Gewerkschaftsbund
DKP	Deutsche Kommunistische Partei
DRA	Deutsches Rundfunkarchiv (Frankfurt a.M., Potsdam-Babelsberg)
epd	Evangelischer Pressedienst (Frankfurt a.M.)
F	Frankreich
FAZ	Frankfurter Allgemeine Zeitung
FBW	Filmbewertungsstelle Wiesbaden
FDGB	Freier Deutscher Gewerkschaftsbund
FDJ	Freie deutsche Jugend
FR	Frankfurter Rundschau
FSK	Filmselbstkontrolle (Wiesbaden)
FWU	Institut für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht (Grünwald)
GB	Großbritannien
GI-BfgA	Gesamtdeutsches Institut – Bundesanstalt für gesamtdeutsche Aufgaben (BMB untergeordnet)
GTN	German Television News (Berlin)
GWU	Geschichte in Wissenschaft und Unterricht
HFF	Hochschule für Film und Fernsehen

HIAG	Hilfsgemeinschaft auf Gegenseitigkeit
HICOG	Office of the High Commissioner for Germany (bis 1953 amtierend)
HJ	Hitlerjugend
HO	Handelsorganisation
H&S	Walter Heynowski und Gerhard Scheumann
INFAS	Institut für angewandte Sozialwissenschaften (Bad Godesberg)
IWF	Institut für den Wissenschaftlichen Film (Göttingen)
KAG	Künstlerische Arbeitsgruppe (Produktionseinheiten bei der DEFA)
KgU	Kampfgruppe gegen Unmenschlichkeit
KPD	Kommunistische Partei Deutschlands
LBS	Landesbildstelle
LFD	Landesfilmdienste
LPG	Landwirtschaftliche Produktionsgenossenschaft
NATO	North Atlantic Treaty Organization
NDR	Norddeutscher Rundfunk
NS	Nationalsozialismus
NVA	Nationale Volksarmee
NWDR	Nordwestdeutscher Rundfunk
NZ	Neue Zeit (Berlin)
OMGUS	Office of Military Government, U.S. (1949 aufgelöst)
ORF	Österreichischer Rundfunk
RB	Radio Bremen
SBZ	Sowjetische Besatzungszone
SDR	Süddeutscher Rundfunk
SDS	Sozialistischer Deutscher Studentenbund
SED	Sozialistische Einheitspartei Deutschlands
SFB	Sender Freies Berlin
SR	Saarländischer Rundfunk
RuG	Rundfunk und Geschichte, Mittlungen des Studienkreises Rundfunk und Geschichte – Informationen aus dem DRA (Frankfurt a.M.)
SDR	Süddeutscher Rundfunk
SWF	Südwestfunk
SZ	Süddeutsche Zeitung (Stuttgart)
taz	die tageszeitung (Berlin)
TC	Time Code
UFA	Universum-Film AG
VfZg	Vierteljahreszeitschrift für Zeitgeschichte

VFWD	Verein zur Förderung der Wiedervereinigung in Deutschland
WDR	Westdeutscher Rundfunk
WiF	<i>Welt im Film</i> (britisch-amerikanische Wochenschau)
ZDF	Zweites Deutsches Fernsehen
ZK	Zentralkomitee der SED

5. Bildnachweis

Bei den nicht nummerierten Abbildungen handelt es sich um Videostills aus den besprochenen Filmen.

BA-FA, Berlin: *Der Weg nach oben* Sign. 18888 (Bild 1, 2); *Du und mancher Kamerad* Sign. 3242 (Bild 5); *Unternehmen Teutonenschwert* Sign. 18087 (Bild 6); *Schaut auf diese Stadt* Sign. 14211 (Bild 7, 8, 9); *Zwei Deutsche* Sign. 36121 (Bild 25, 26).

BA Kblz: ADN-Zentralbildstelle/Stöhr, Bild 183/F 0622/26/1N (Bild 13).

DEFA-Studio für Dokumentarfilme: *Die sieben vom Rhein* (Bild 3, 4); *Brüder und Schwestern* (Bild 10, 11, 12), *Kommando 52* (Bild 14); *Der lachende Mann* (Bild 15, 16, 17); *PS zum lachenden Mann* (Bild 18); *Der Mann ohne Vergangenheit* (Bild 19, 20).

Stiftung Deutsches Rundfunkarchiv Frankfurt am Main – Potsdam Babelsberg: Günter Herlt, 22.12.1980 (Bild 25); Karl-Eduard von Schnitzler, 28.4.1988 (Bild 26).

WDR: Bildarchiv, *Ich bin ein Bürger der DDR* (Bild 21, 22, 23, 24).

6. Personenregister

6.2 Personenregister

A

Abelein, Manfred 334
Abs, Hermann 229, 266, 267, 295
Ackermann, Anton 30, 73, 114
Adamek, Heinz 225
Adenauer, Konrad 53, 55, 69, 70, 81, 82, 91, 94, 121, 123, 124, 125, 128, 140, 141, 144, 148, 149, 155, 156, 167, 173, 177, 181, 192, 195, 227, 229, 230, 233, 266, 428
Alexander, E. 109
Alexander, König von Jugoslawien 140
Ambros, Otto 144, 147
Anton, Karl 108
Auerbach, Ludwig 259

B

Baake, Franz 208, 209, 211
Bahr, Egon 20, 33, 173, 243, 317, 318
Ballhaus, Michael 338, 339
Barth, Hans-Ullrich 217, 218, 254, 257, 258, 259, 261, 436
Barth, Hans-Ulrich 259
Barzel, Rainer 209, 210
Baust, Max 147
Biermann, Wolf 212, 402, 406
Bismarck, Klaus von 215, 216, 222
Bitterlich, Martin 104
Boas, Jasper G. 266
Bohm, Karl-Heinz 73, 75, 99
Böhmer, Lucas Maria 427
Börner, Hans-Jürgen 431, 432
Boulwood, Peter 324, 325, 326, 329
Brandt, Willy 10, 31, 106, 133, 156, 177, 180, 181, 192, 201, 207, 225, 237, 260, 297, 317, 319, 322, 369, 401
Breckoff, Olrik 253
Bries, Holger 288

Brüssau, Werner 432
Buchwitz, Otto 78, 82, 83
Buschbom, Peter 355, 361
Büscher, M. E. 427
Buyens, Franz 213, 214, 444

C

Carpentier, Karlheinz 400
Churchill, Winston 53
Clay, Lucius D. 39, 201, 202
Conradt, Gerd 427
Conring, Hermann 144
Cutforth, René 323
Cuthforth, René 324

D

Defregger, Matthias 158, 347
Dietze, Otto 368
Dötterl, Franz 364
Dulles, John Foster 103, 106, 204
Durniok, Manfred 241, 323
Dutombé, Lothar 266

E

Ehrhard, Ludwig 262
Eisler, Hans 156
Ellrodt, Klaus 257, 258
Engels, Friedrich 131, 349, 350, 352, 432
Ensink, Ella 69, 143, 434
Erhard, Ludwig 173, 262, 263, 264, 266, 354

F

Faust, Siegmar 427
Fellmann, Wolfgang 134, 422
Ferro, Marc 5, 12, 18, 21, 22
Filmer, Werner 392, 393, 394, 395, 399, 425, 440
Fisch, Mascha M. 426
Fischer, Heinz 99, 106
Fischer, Klaus 401
Fitze, Erhard 87

Flatow, Rudi 108
Fleischhacker, Alfred 291, 369
Flick, Friedrich 83, 122, 450
Forest, Jean Kurt 226
Frank, Anne 5, 41, 57, 144, 145, 146, 147,
148, 151, 229, 325, 450
Freisewinkel, Ernst-Ludwig 331
Fricke, Karl-Wilhelm 254
Friedrich Wilhelm_II. 123
Fuchs, Jürgen 407
Fuchs, Klaus 266
Fuchs, Peter 426
Funk, Brigitte 387, 391, 401
G
Gass, Karl 38, 49, 69, 71, 84, 112, 141, 195,
196, 197, 200, 204, 205, 206, 226, 242,
294, 348, 414, 417, 428, 434, 435, 449
Gauss, Günter 429
Gehlen, Reinhard 121, 123
Geick, Eberhard 427
Geick, Juliane 427
Geist-Reithmeier, Ruth 400
Gemmecker, Albert Konrad 147, 148
Gerstenmaier, Egon 133, 192
Geyer, Antje 391
Giesen, Servas 107
Gille, Herbert 139, 143
Giordano, Ralph 406
Globke, Hans 144, 148, 150, 156, 157, 158,
198, 225, 450
Goebbels, Joseph 53, 220, 238
Goercke, Günther (alias Martin Morlock)
164
Goethe, Johann Wolfgang von 77, 81, 297,
302, 368, 371, 372
Gorbatschow, Michail 409, 417
Göring, Bernhard 43
Göring, Gerd 322
Göring, Hermann 52, 122, 348, 349
Göring, Peter 243
Grabe, Hans-Dieter 190
Groll, Helmut 62
Grote, Christa 368

Grote, Heinrich 368
Grote, Heinz 368
Grothwohl, Otto 82, 119, 130
Guardini, Romano 68
H
Hadaschik, Joachim 102, 104, 130, 213, 225,
435
Haese, Jürgen 72, 322, 407
Hagen, Nina 427
Halamoda, Eberhard 241
Hansen, J. 134
Hartmann, Jürgen 17, 192
Hartmann, Lothar 315
Häußler, Johannes 62
Hayer, Nicolas 109
Hein, Christoph 421
Heinz, Walter 387, 405
Hellmich, Peter 291, 301, 311
Hellwig, Joachim 140, 144, 145, 146, 148,
149, 151, 158, 348, 401, 435
Hennig, Günter 244
Herlt, Günter 18, 341, 368, 369, 383, 384,
391, 392, 401, 410, 411, 412, 413, 435,
448
Herrmann, Joachim 391
Heusinger, Adolf 121, 123, 140, 143, 149,
150, 155, 194, 198, 450
Heydn, Christel 158, 347, 348
Heydn, Werner 158, 347, 348
Heye, Helmuth 139, 143
Heynowski, Walter 5, 6, 16, 112, 155, 156,
157, 158, 225, 226, 227, 229, 230, 231,
233, 236, 261, 263, 290, 291, 292, 293,
294, 295, 296, 299, 300, 301, 302, 304,
306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313,
315, 348, 349, 364, 416, 435, 449, 451
Hilgert, Jürgen 221
Hitler, Adolf 5, 51, 52, 53, 65, 66, 70, 117,
121, 123, 124, 139, 140, 141, 142, 144,
149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 168,
181, 193, 238, 242, 266, 278, 296, 302,
313, 395, 415, 418, 428
Hockerts-Werner, Elke 393, 394, 395, 399,

440

Hoffmann, Heinz 133

Hoffmann, Rainer 400

Hoffmann, Sophia 432

Honecker, Erich 31, 134, 176, 317, 332, 340,
354, 363, 364, 385, 386, 391, 401, 409,
415

Hornig, Harry 233, 234, 308, 309, 394, 435

Huber, Heinz 125

I

Illing, Fritz 238, 239

Ivens, Joris 72

J

Jaap, Max 106

Jahn, Hanno 61, 62, 63

Jaspers, Karl 136, 249

Jauer, Joachim 325, 326, 328, 329, 330, 331,
378, 387, 399, 444

Jochimsen, Luc 417, 420, 427

Johnson, Lyndon B. 180, 192

Jordan, Günter 12, 19, 35, 36, 47, 48, 49, 51,
52, 69, 81, 341, 410

Junge, Winfried 195, 213, 348, 410, 420

K

Kaiser, Wolfgang 105

Kalbfuss, Heinrich 253

Kammhuber, Josef 143

Kantorowicz, Alfred 259

Kappler, Herbert 403, 404, 405, 451

Karalus, Paul 394

Kaskeline, Wolfgang 61

Kästner, Erich 139

Katins, Sabine 7, 283, 285, 286, 290, 315,
342, 343, 344, 346, 347, 363, 365, 366,
367, 369, 387, 388, 389, 390, 391, 392,
393, 403, 404, 405, 406, 410, 435, 440,
451, 453

Kaul, Johannes 394, 395

Käutner, Helmut 11, 166

Kennedy, John F. 176, 180

Kern, Herbert 143, 266

Kersten, Heinz 14, 15, 21, 35, 100, 115, 140,
141, 142, 227

Kesselring, Albert 121, 123, 139, 143

Kiepenheuer, Wolfgang 108, 321

Kleberg, Bruno 36, 50, 69, 70, 73, 101, 129,
434

Klein, Dieter 73, 349, 384, 430, 431

Klein, Günter 72, 114, 131

Kleßmann, Christoph 14, 17, 31, 56, 68, 125,
273

Klett, Werner 238, 239

Kludas, Gottfried 217, 223, 224, 254, 271,
436

Kludas, Hertha 6, 254, 260, 271, 272, 273,
274, 275, 276, 282, 283, 288, 328, 437

Kluge, Alexander 22, 23

Klüh, Gerhard 73, 107

Kneib, Heiner 254

Koch, Thilo 85, 165, 166, 206, 216, 235,
248, 249, 250, 251, 254, 328, 436, 439,
444

Koepp, Volker 348, 394, 409, 410

Kohl, Helmut 348, 385, 386, 408, 409

Kohl, Michael 366, 367

Köllner, H. F. 61

Korruhn, Wolfgang 395

Kreimeier, Klaus 16, 23, 38, 41, 113, 446

Kreitmeyer, Reinhold 236

Kreyssig, Dieter 326

Krug, Manfred 323

Krupp von Bohlen und Halbach, Alfried 122,
123, 143

Krupp, Friedrich Alfred 22, 123, 450

Kubina, Günter 413

Kunert, Joachim 73

Kunze, Reiner 427

L

Laforgue, Leo de 207, 208

Lages, Willi 148

Lamberz, Werner 315, 342, 391

Landgraeber, Wolfgang 426

Landvogt, Wolfgang 146, 225

Lanzmann, Claude 147

Lehmann, Lutz 216, 254, 322, 382, 383

Leiser, Erwin 112, 151

- Lemmer, Ernst 106, 203, 207
 Lenin, Wladimir I. 15, 161, 308
 Lenski, Arno von 152
 Leopold, Peter F. 427
 Liebe, Klaus 253, 355
 Lincke, Günter 159, 160, 161, 162, 164, 165, 203, 436
 Lindenau, Klemens 167, 169
 Lindner, Rolf 424
 Lindner, Wolf 423
 Linke, Dietmar 427
 Loewe, Lothar 7, 211, 368, 369, 370, 378, 379, 380, 382, 383, 384, 398, 402, 440
 Loewenberg, Dagobert 83, 212
 Lovestone, Jay 134
 Löwenthal, Gerhard 269, 270
 Lübke, Heinrich 158, 242, 297, 302, 303, 309, 310, 450
 Luther, Martin 160, 161, 162, 163, 164, 167, 168, 444
- M**
- Mackensen, August von 123
 Maetzig, Kurt 35, 45, 71, 319
 Mai, Norbert 108
 Maizière, Ulrich de 266, 267
 Mann, Thomas 260
 Mansee, Sabine 400
 Manstein, Erich von 121, 143
 Manteuffel, Hasso von 121, 139
 Marten, Walter 99, 101, 102
 Martin, Ernst 321
 Marx, Karl 92, 131, 161, 204, 290, 326, 349, 350, 352, 355, 360, 361, 399, 411, 431, 432
 Menck, Bodo 109
 Mende, Erich 207, 208, 298
 Mendelsohn, Dieter 193
 Merten, Walter 70
 Messerschmidt 143
 Meyer, Kurt 139
 Meyer, Peter 355
 Molinari, Karl Theodor 158, 347, 348
 Molsberger, Werner 254, 255, 256
- Morlock, Martin (alias Günther Goercke) 164
 Morr, Jost von 276
 Mueller-Stahl, Armin 213
 Müller, Heinz 158, 212, 347
 Müller, Siegfried 295, 296, 297, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 309, 311, 312, 404
 Müller, Vincenz 152
 Mundzeck, Heike 425
 Muth, Rolf 353
 Mützel, Eva 222
 Mützel, Jochen 220, 245
 Muzard, Robert 207
- N**
- Nerger, Gerhard 413
 Neven-du Mont, Jürgen 153, 154
 Nickel, Gitta 7, 348, 394, 416, 417, 418, 453
 Norden, Albert 157, 219, 220, 391
 Norman, Roger von 63, 85
- O**
- Oberländer, Theodor 155, 156, 225, 231, 450
 Odin, Roger 24
 Oeckl, Dieter 35, 37
 Opgenoorth, Ernst 14, 15, 22, 36, 49, 58, 59, 69, 73, 76, 80, 82, 99, 102, 113, 119, 124
 Osterloh, Edo 154
- P**
- Pappe, Feodor 71
 Paris, Ernst Günter 107
 Paul, Heinz 319
 Peer, Peter 69
 Peters, Hans-Joachim 186
 Pferdenges, Robert 123, 229
 Pieck, Wilhelm 82, 113, 119, 124, 130, 322
 Plat, Wolfgang 274, 322
 Pleitgen, Fritz 369, 370, 382, 383, 394, 395, 398
 Ponn, C. Friedrich 355
 Priemel, Gero 110
 Purzer, Manfred 187

R

Reagan, Ronald 409
Rehahn, Rosemarie 54, 58
Reimann, Max 59, 82
Reinhardt, Helmut 216, 218, 254, 258, 353
Renner, Lutz 368
Resnais, Alain 156
Reuter, Ernst 20, 189, 192, 195, 198, 203, 204, 206, 333
Riske, Eberhard 134, 237, 239, 240, 247, 319, 321
Rocha, Peter 348
Röntgen, Robert 176, 191, 203, 204, 205, 206, 218, 449
Rotha, Paul 112
Röttiger, Hans 143
Rudenkow 52
Ruge, Friedrich 143
Rühle, Jürgen 217, 254, 260, 261, 436
Ruhner, Axel 413
Runge, Erika 333, 334, 335, 337, 338, 341, 356, 372, 387, 430, 440, 445

S

Sager, Dirk 7, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 382, 383, 440, 445
Schacht, Hjalmar 53, 295, 450
Schacht, Jürgen 407
Schacht, Ulrich 427
Schädlich, Hans Joachim 427
Schenk, Fritz 218, 254, 322
Schenk, Richard von 113
Scheumann, Gerhard 6, 16, 112, 223, 233, 236, 261, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 315, 348, 349, 364, 414, 416, 435
Schmidt, Gerhard 221
Schmitz, Michael 432
Schmitz, Wolfgang 426
Schmuckler, Arno 396
Schnabel, Rolf 146, 213, 414, 435
Schneider, Helmut 101, 105, 143

Schneider, Peter 397
Schneider, Rolf 428, 450
Schnitzler, Karl-Eduard von 18, 74, 82, 84, 85, 112, 141, 159, 165, 166, 180, 195, 201, 203, 224, 241, 242, 243, 244, 255, 257, 265, 267, 281, 291, 391, 411, 412, 413, 435, 437, 446
Schönemann, Hannes 427
Schönemann, Sybille 427
Schreiber, Eduard 348
Schreiber, Franz-Joseph 6, 170, 172, 190, 220, 245, 246, 247, 251, 268, 307, 321, 348, 407, 408, 436
Schröder, Gerhard 173, 235, 333
Schubert, Horst 18, 264
Schulberg, Stuart 38, 39, 40, 113
Schultze, Christa 378
Schultze, Norbert 282
Schultze, Peter 18, 120, 165, 176, 241, 322, 383
Schulz, Rainer 243, 416
Schulze, Peter 240, 259
Schumacher, Kurt 53, 54, 59, 104, 139, 266, 450
Schwab, Sepp 36, 73
Schwarze, Hans Werner 268, 269, 425, 429, 430
Schwarze, Wolfgang 394
Sello, Gottfried 399
Simon, Klaus 395
Sindermann, Horst 192
Sontag, Helmut W. 131, 132, 133, 135, 181, 187, 321, 436
Speidel, Hans 121, 123, 139, 140, 141, 142, 144, 149, 150, 155, 198, 231, 295, 450
Spittmann, Ilse 216, 218, 253, 254, 269, 322
Springer, Axel 177, 225, 228, 266, 430
Stalin, Josef 77, 81, 88, 89, 92, 117, 161, 186, 204, 238, 328, 331
Stanke, Kurt 51, 73, 100, 102
Stauffenberg, Claus Schenk Graf von 140, 141, 149, 154
Stefan, Kurt 167

Steiner, Roland 7, 410, 416, 417, 420, 453
Steinhoff, Karl 325, 326
Storp, Dieter 395
Strauß, Franz Josef 195
Strauß, Franz-Josef 97, 125, 149, 231, 242,
257, 266, 267, 295, 302, 386

T

Telemann 153, 164, 165, 186
Thedieck, Franz 85, 215, 216
Thieme, Bernhard 262, 266
Thieme, Hans 138
Thiimt, Hans Georg 108
Thorndike, Andrew 48, 49, 50, 51, 59, 60,
64, 66, 68, 70, 74, 75, 76, 81, 82, 83, 84,
89, 105, 112, 113, 114, 117, 136, 137,
140, 144, 150, 155, 158, 193, 214, 225,
302, 428, 434, 438
Thorndike, Annelie 74, 75, 76, 81, 84, 112,
113, 136, 137, 140, 150, 155, 428
Thyssen, Fritz 123, 227, 229
Truman, Harry S. 53, 68, 328

U

Uexküll, Gösta von 355
Uhlig, A. W. 110, 191
Ulbrich, Peter 158, 309
Ulbricht, Walter 5, 31, 82, 97, 130, 135, 144,
152, 153, 154, 155, 173, 178, 181, 182,
198, 218, 226, 227, 233, 235, 237, 297,

317, 331, 353, 354

V

Venohr, Wolfgang 353, 354, 355, 356, 357,
358, 359, 361, 362, 436
Voigt, Peter 304, 349, 353, 435

W

Walden, Matthias 6, 120, 174, 177, 178, 179,
180, 181, 183, 184, 185, 186, 188, 213,
216, 218, 432, 438, 441, 443
Wappler, Anke 336, 337, 339, 340
Wappler, Peter 335, 336, 337
Wehner, Herbert 20, 257
Wiers, Heinz 63
Wiesner, Hans-Jürgen 368
Wildenhahn, Klaus 23, 421
Wilder, Billy 98, 181
Wilhelm, Klaus 12, 217, 254, 255, 322
Windelen, Heinrich 398
Winning, Karin 424
Winzer, Otto 317
Wirth, Josef 82
Wolf, Karl 147
Wolf, Konrad 21, 421

Z

Zaluskowski 210, 240, 271
zur Mühlen, Bengt von 17, 208, 209, 211,
275, 276
zur Mühlen, Irmgard von 211, 401

6.2 Filmregister

20 Schritte, 3 Häuser und 8 Meter DDR

30 Jahre DDR. Die Partei hat noch immer recht

40 Jahre Bundesrepublik Deutschland

40 Jahre und kein bißchen Hoffnung?: Eine Reise durch die DDR

521

1346 km

1381 Kilometer

365 Meter über Berlin. Rund um den Ost-Berliner Fernsehturm

X. Weltfestspiele der Jugend und Studenten 1973 Berlin – Liberalisierung in der DDR?

Abgrenzung von Deutschland? Bericht über die DDR

Absolution

Acht Groschen (West)

Agenten im Schatten einer Partei

Agenten in Deutschland

Aktion J

Aktuelle Kamera

alias Günter Walraff

Alltag im Westen

Alltag in der DDR

Alltag in Weimar. Bericht aus einer tausendjährigen Stadt

Am anderen Ufer

Ami go home

Angst vor roten Fahnen

An der Saale

An der Saale hellem Strande

Ansichtssache. Eine Klassenreise in die DDR

Archive sagen aus

Attentat auf die Freiheit – Berliner Dokumente

Attentat auf unsere Kinder

Auf dem Schachbrett der Sowjetunion

Auch dies ist mein Land

Auf einer LPG in Mecklenburg

Auferstanden aus Ruinen?

Auf Urlaub beim Klassenfeind. Jugendaustausch mit der DDR

Aus dem Alltag der DDR – Versuch einer Rekonstruktion

Aus dem sozialistischen Leben des Georg Wenzel

Ausgangssperre – Leben im Grenzgebiet der DDR

Aussperrung der Drucker

Bauer – aufstehen!

Bauern unter rotem Terror
Begrenztes Wochenende
Beiderseits der Rollbahn
Beispiele praktischer Auswirkungen der Deutschlandpolitik
Berlin 1945 – 1970
Berlin, Aufstand 17. Juni 1953
Berlin – Bernauer Straße
Berlin – die Stadt, die jeder liebt
Berlin – Hauptstadt Deutschlands
Berlin, Insel der Hoffnung
Berlin kommt wieder
Berlin – Mitteilungen über eine Stadt
Berlin nach dem 13. August 1961
Berlin produziert
Berlin, Schicksal einer Stadt
Berlin – Stadt der Freiheit
Berlin, Tor zur Freiheit
Berlin – zwischen Stacheldraht und Mauer
Bernauer Straße 1 – 50. Zwanzig Jahre Berliner Mauer
Berufsverbot
Beschreibungen
Betriebsfamilien
Bilder aus der Sowjetzone 1955/56
Bilder deutscher Städte
Bilder von drüben. Ein Ausländer sieht die DDR
Bis fünf Minuten nach zwölf
Blick hinter den Eisernen Vorhang
Bonn und die Nato – Wie die westdeutsche Wiederaufrüstung gemanagt wurde
Brennpunkt Berlin
Brüder und Schwestern
Brüder unter dem Kreuz, BRDDR – ein anderer Blick. DDR-Dokumentarfilmer sehen unsere Welt
Bürger gegen Banken

Chronique d'un été / Chronik eines Sommers

Damals und heute
Das andere Land
»Das blaue Halstuch« – Kinder in der DDR
Das doppelte Vorbild. Die Traditionsfrage der beiden deutschen Armeen
Das Ganze halt!
Das Gesicht an der Grenze
Das ist die Berliner Luft

Das Mitteldeutsche Tagebuch
Das neue Kapitel
Das Pseudoreligiöse im Kommunismus
Das Tagebuch des Anton X. Aus einem Dorf hinter der Zonengrenze
Das Weltbild der Formierten
Davon kann ein Mensch nicht leben
DDR vor Ort
Dem Berliner ins Gesicht gesehen
Den blodiga Tiden / Mein Kampf
Der 1. Mai 1960 in Berlin
Der 1. Mai 1961 in Berlin. Ein Dokumentarbericht aus Ost- und West-Berlin
Der 1. Mai in Berlin 1962. Dokumentaraufnahmen diesseits und jenseits der Mauer
Der 1. Mai 1963 – Kampftag der Arbeiterklasse?
Der 13. Oktober
Der 17. Juni in Berlin
Der Bericht über einen innerdeutschen Umzug
Der Bürgermeister und seine Stadt. Fritz Ball in Bleicherode
Der Fall Dr. Wagner
Der Fall Heusinger
Der Kinder wegen – Flucht ins Vaterland
Der lachende Mann. Bekenntnisse eines Mörders
Der Mann an der Rampe
Der Mann ohne Vergangenheit
Der Präsident im Exil
Der schwarze Kanal
Der Tunnel
Der Weg nach oben
Der Westen leuchtet – aber es ist ein kaltes Licht
»Deshalb spill mer he«
Deutschland
Deutschland – Endstation Ost. Die DDR mit westlichen Augen gesehen
Deutschland – nur noch ein Hotel in Leipzig? Perspektiven der Spaltung Deutschlands
Deutschlandspiegel
Deutschland vor der Wahl – Die SED und der Wahlkampf
Deutschland – was ist das eigentlich?
Deutscher Alltag
Deutscher Katholikentag 1952 Berlin
Die 1. Sommerspartakiade 1958
Die andere Hauptstadt
Die Arbeitswelt der Krauses. Beobachtungen im VEB Traktorenwerk Schönebeck
Die Armee der SED
Die Aufrechten
Die Ausgestoßenen

Die Aussicht

Die Berliner Philharmoniker unter Herbert von Karajan in Dresden

»Die BRD ist für mich Ausland« – Aus dem Alltag eines DDR-Managers

Die chloro-formierte Gesellschaft

Die deutsche Bundeswehr

Die dritte Haut

Die Dubrow-Krise

Die Elbe – Grenzfluß oder Handelsweg

Die Erben der Barone. Porträt einer Landwirtschaftlichen Produktionsgenossenschaft in der DDR

Die ersten 100 Tage – Übersiedler aus der DDR

Die ganze Welt soll bleiben. Erich Fried ein Porträt

Die Generale

Die Geschäfte des Cäsar Springer

Die Grenze

Die Hausherrn von morgen – Sorgenkinder der SED

Die Hitlerjungen von Frankfurt am Main

Die Illusionen habe ich mir abgeschminkt

Die Jungen

Die Kinder der Herbertzstraße

Die Legende von Paul und Paula

Die Mauer

Die manipulierte Gesellschaft

Die Ostseeküste zwischen Wismar und Wolgast

Die Partei, die Partei. 25 Jahre SED

Die Partei hat immer Recht

Die Partei hielt ihr Wort

Die Praxis der Berlin-Regelung

Die Praxis der Deutschlandpolitik

Die qualvolle Gründung der Bundesrepublik

Die Reportage

Die Rote Optik

Die SED ist pleite

Die Sieben vom Rhein

Diessseits und jenseits der Staatsgrenze

Diessseits und jenseits der Zonengrenze

Diessseits und jenseits der Zonengrenze (6. SED-Parteitag)

Diessseits Verfassungsfeinde – jenseits Märtyrer

Die Unentwegten und die Unberührten

Die un menschliche Mauer. Dokument eines Rechtsbruchs

Die Zone hat das Wort

Dorf hinter Stacheldraht

Drei Tage im Mai

Dresden und Umgebung
Dresden – Torgau – Magdeburg. Stationen an der Elbe
Dresdner Staatsoper und Deutsche Staatsoper Berlin zu Gast in Hamburg
Drüben
Duderstadt im Eichsfeld
Du und mancher Kamerad

Eine Französin in Berlin
Ein Ehrenmann geht
Eine deutsche Geschichte. »Wir haben die Mauer durchbrochen«
Eine Mauer klagt an
Ein Engländer sieht Deutschland. R. Cutforth's Fahrt durch deutsche Lande
Eine Reise nach Rostock
Eine Stadt ist optimistisch
Eine Straße ist Zeuge – Bernauerstraße
Ein Land wie jedes andere? Schüler aus Bielefeld erleben die DDR
Ein Leben als Bücherwurm. Portraits zweier Buchhändlerinnen
Einnischung in die inneren Angelegenheiten?
Ein Mittwoch im Juni – Der 17. Juni 1953
Ein Pfeiler im Strom
Ein Sonntag im August
Ein Strom fließt durch Deutschland
Ein Tagebuch für Anne Frank
Ein Teil Deutschlands – Beiträge zum Thema »20 Jahre DDR«
Ein Tunnel
Ein weiter Weg – Bericht über zwei deutsche Grenzen
Elbe
Elbsandsteingebirge
Entlang der Saale
Erfurt – Kassel
Ernst ist die Stunde
Erziehung in Mitteldeutschland
Es begann in Berlin
Es gibt ein Land in Europa...
Es kämpften 12 Armeen
Es war an einem Sonnabend
»Eulenspiegelereien« – Porträt einer satirischen Zeitschrift
Eva und die SED – Frauen in Mitteldeutschland

Familie Sobottka
Fanal
Feinde des Friedens
Feindeswerkzeuge

Fernsehgrüße von West nach Ost
Floh de Cologne
Frankenberg
Frauenbildnisse 1967
Freie Wirtschaft, freie Menschen
Frei ward der Bauer in unserem Land
Fremd auf unseren Straßen
Freundschaft siegt
Friedliche Heimat

Gebrüder Mainz. Ein deutsches Schicksal
Gefahr aus der Luft
Gefahr für unsere Kinder
Gefahr über Deutschland
Gefangen in der DDR. Ein deutsches Protokoll
»Geehrte Bürger ...«
Generale, Paraden, Manöver
Genosse Gesundheit. Ärzte und Patienten in der DDR
Genosse Grenzsoldat
Genosse Kämpfer
Genosse Offizier
Germany Calling – Swinging the Lambeth Walk
Geschäft mit dem Tod
Gesehen, Gehört, Gedreht: In Bayern
Gigant Berlin – Die erregendste Stadt der Welt
Gleiche Rechte – gleiche Chancen?
Grenzüberschreitungen

Halb Preußen – halb Sachsen. Vergangenheitsbewältigung und Traditionspflege in der DDR
Halle und Dessau
Hamburg ist ein schönes Städtchen
Heimat wir schützen dich
Heinrich Hannover – Rechtsanwalt
Helgoland den Frieden
Herr Schmidt von der Gestapo – filmische Dokumentation einer Beamtenkarriere
Hitler und Ulbricht: Fehlanzeige. Die grosse Lücke im Wissen unserer Schüler
Hoppla, jetzt kommt Willy,
Hüben und drüben

Ich bin ein Bürger der DDR
Ich bin ein Mitglied der DKP
Ich heiße Erwin und bin 17 Jahre
Ich singe für den Frieden

Ich und Mr. Marshall
Ich will ein Fremder bleiben. Ein DDR-Dokumentarist sieht Baden-Württemberg
Im Herzen Mecklenburgs
Im Land der Adler und Kreuze
Immer bereit
Impressionen von einer Jubelfeier (7. Oktober 1969)
Im Zentrum der US-Militärspionage
In Abwesenheit verurteilt
In der Kneipe bin ich kein Genosse – Freizeit in Mitteldeutschland
In Sachen Deutschland
Insel der Freiheit
Interview mit Berlin
Ist Flucht von Deutschland nach Deutschland ein Verbrechen?
Is was?! DDR-Bürger in der Bundesrepublik

Jedem das Seine (Rauschgift)
Jetzt mußt Du handeln
Jugend in Mitteldeutschland
Jugendwerkhof
Jungen. Ein Tag im Leben einer Kinderclique auf dem Kiez

Kamerad Krüger
Karl-Marx-Stadt an der Chemnitz. Alltag in einer deutschen Industriestadt
Kein Viertes Reich
Kennen Sie Berlin?
Kennen Sie Kappler?
Kennen Sie Köpenick?
Kennzeichen D – Deutsches aus Ost und West
Kennziffer 391
KgU-Kampfgruppe der Unmenschlichkeit
Kinder, Kader, Kombinate
Kleinkind im Kollektiv
Kommando 52
Konsequenz
Kontakte
Kopenhagen – Paris
KSG Ludwigshafen – SG Dynamo Lukenwalde; TSV München-Ost – BSG Motor Mitte
Kulturlandschaften in der DDR

Laßt uns auch leben
Leipzig 1964 – Wiedersehen mit einer Stadt in Deutschland
Luther-Erinnerungsstätten

Machtergreifung der Gehängten

Mädchen in Wittstock. Mädchen in Ubach-Palenberg

Magazin international

Magdeburg

Mai Parade

Mahnung für alle Zeiten

Man trifft sich wieder in Berlin

Marx lebt

Mecklenburg in Mecklenburg. Der Ostseebezirk Rostock

Mehr als ein Löschrupp. Porträts von zwei freiwilligen Feuerwehren

Mehr Männer in die Küche?

Meiers Nachlaß

Meine Schlusseinstellung

Mein Kampf / Den blodiga Tiden

Mein Lebenslauf

Mein Ost-Berlin

Menschen an der Grenze

Menschen in der DDR. Porträts aus dem anderen Deutschland

Menschen wie du und ich. Schüler lernen die DDR kennen

Menschlichkeit auf Raten

Merseburger Kontraste

Methode Wahnsinn

Michelin-Arbeiter in Nöten

Mit Herz und Hand (Berlin 1954)

Mitten durch Deutschland – Mitten durch Europa

Mitten in Deutschland – 1967

Monitor

Monty Pythen's Flying Circus

Mord in Darmstadt

Mord in Lwow

Nachdenken über Deutschland

Nacht und Nebel

Neue Intelligenz und Tauwetter

Neuer Kurs auf freiem Land

Nochmal und immer wieder

Nuit et bruillard / Nacht und Nebel

Nürnberg und seine Lehren

Objektiv

Ohne Arbeit

One, two, three / Eins, zwei, drei

Opposition in der DDR

Oskar Kulicke und der Pazifist
Ostberlin und Dresden
Ost und West
Otto Buchwitz – ein Arbeiterleben

Pankoff. Ein gesamtdeutsches Stück
Panorama

Polytechnik, Teenager und Politik
Potsdam 1968. Ein farbiges Dokument
Potsdam = Alter Fritz + Sozialismus
Potsdam heute. Vom Yorckschen Marsch zum Beat
Prisma
Projekt: Mord auf Abruf
Protokoll Westberlin
PS zum lachenden Mann

Racketeers
Reichsstraße 1 – Entdeckungen entlang der ehemaligen Reichsstr. 1
Reisebilder aus der DDR,
Revanchismus in Westberlin
Revolution am Telefon
Rhön – Bilder und Begegnungen
Rikki-Tikki-Tavi
Rostock. Porträt einer deutschen Hafenstadt
Rundfahrt durch Ost-Berlin

Schaffendes Handwerk
Schaut auf diese Stadt (Karl Gass)
Schaut auf diese Stadt (Robert Röntgen)
»Schaut auf diese Stadt« – Berlin im Wechsel der Zeiten
Schlösser und Gärten in der DDR
Schüsse vom Nachbarn
Seiffen – Wildenhein
Seit diesem Tage
Sex im Osten
Shoa
Sie haben den Verstand verloren
Solo Sunny
So macht man Kanzler
Sonderzug nach Pankow. Udo Lindenberg in der DDR
Sonntag an der Grenze
Sowjetzone ohne Zensur
Sparnberg an der Saale – Beobachtungen eines Zaungastes

Spider Murphy Gang. Rock'n Roll-Rendevous in der DDR

Stacheldraht

»Stärker als die Macht« – Die Familie in Mitteldeutschland: Soziologie der Ehe in Mitteldeutschland

Steine am Weg

Steine im Weg

Streiter für den Sozialismus

Student in Jena – Student in Heidelberg

Studenten von heute

Szenen aus einer anderen Hauptstadt

Tele-BZ

Telestudio West

Thema 1

Themen des Tages

Test for the West: Berlin

Teufelszeug: zum Problem des Exorzismus in Europa

Todesursache Rauschgift. Reportage aus der BRD

Tradition auf Kommando

Tunnel: 28

Tunnel 29

»...und Freiheit vor allen Dingen«

Und wo es aufgehört, ist euch bekannt!

Une Française à Berlin / Eine Französin in Berlin

Unsere Heimat

Unter den Linden – Schicksale einer deutschen Straße

Unterhaltung in der DDR

Unternehmen Teutonenschwert

Unterwegs an der Ruhr

Urlaub auf Sylt

Uschi Karmann, 23, Arbeitslos

VEB Mansfeld Kombinat »Wilhelm Pieck«

Verfälschte Demokratie

Verfolgte wieder verfolgt

Verliebt in Berlin

Verloren, vergessen, vorbei? Ein Nachtrag zum 1. September

Viel Neues für Frau Wenig. DDR zwischen Kommunismus und Konsum

Vom Preußentum zum Sozialismus?

Von Bautzen nach Bethel. Aus dem Zuchthaus in die Arbeiterkolonie

Von der Mauer bis Helsinki

Wanderungen durch die DDR
Was denkt der Bundesbürger über die DDR?
»Was sagt die Partei zu der Liebe?« – Liebe und Mode in der DDR
»Warum in die Ferne...« (Schönes Deutschland)
Warum ist Frau B. glücklich?
Weg durch die Mauer
Wege ohne Ziel
Weihnachten 1963 in Berlin
Weißer Wölfe
Weltjugendfestspiele 1973 – Ein Bericht aus Ost-Berlin
Wenn es vor dem Frühstück klingelt
West-östlicher Alltag
Westreise, Junge Leute aus der DDR zu Besuch in der Bundesrepublik
Wer bedroht den Bundesbürger?
Why We Fight
Wiedersehen mit Halle. Meine Geburtsstadt nach 30 Jahren
Wie die BRD entstand
Wie sich die Bilder gleichen
Wie wird die DDR regiert? Eine Darstellung des Staats- und Verwaltungsaufbaus
Willkommen in Berlin
Wink vom Nachbarn – Bemerkungen zum Festival Oberhausen 1966
Wir sahen Berlin
Wir tragen die Gewehre
Wo ein guter Wille ist...
Wohin des Wegs Deutschland?
Wohin treibt die Bundesrepublik?
Wo jeder seine Chance hat
Wovon träumst Du, Isabelle – SED und öffentliche Meinung

ZDF-Magazin
Zehn Jahre zwischen Krieg und Frieden
Zonengrenze
Zu alt, um Unfug zu machen. Das Jahrhundertbild
Zum 1. Mai 1959
Zum Beispiel Regensburg
Zwei Städte / Two cities
Zwei Wege der Jugend
Zwischen Alexanderplatz und Müggelsee – Impressionen aus Ost-Berlin
Zwischen Bonn und Berlin
Zwischen Ostsee und Thüringer Wald
Zwischen Ost und West
Zwischen Rostock und Erzgebirge
Zwei Deutsche

Zwei Rentnerhepaare