

Sammelrezension: Klassenkampf mit Blick nach Westen im DDR-Dokumentarfilm

Rüdiger Steinmetz, Tilo Prase: Dokumentarfilm zwischen Beweis und Pamphlet. Heynowski & Scheumann und Gruppe Katins

Leipzig: Leipziger Universitätsverlag 2002 (MAZ, Bd. 2). 354 S., ISBN 3-936522-46-4, € 32,-

Claudia Böttcher, Judith Kretschmar, Corinna Schier: Heynowski & Scheumann – Dokumentarfilmer im Klassenkampf. Eine kommentierte Filmographie

Leipzig: Leipziger Universitätsverlag 2003 (MAZ, Bd. 3). 123 S., ISBN 3-936522-53-7, € 17,50

Tilo Prase, Judith Kretzschmar: Propagandist und Heimatfilmer. Die Dokumentarfilme des Karl-Eduard von Schnitzler

Leipzig: Leipziger Universitätsverlag 2003 (MAZ, Bd. 10), 233 S., ISBN 3-937209-28-X, € 24,-

Der Dokumentarfilm mit seinem Versprechen, Wirklichkeit unverstellt zu zeigen, drängt sich förmlich auf, um medial auf die soziale und politische Realität einzuwirken. Im Kontext der deutschen Teilung wurden dokumentarische Formen als ‚Waffe‘ in der Systemkonkurrenz von beiden Seiten gezielt eingesetzt. In der DDR hatten sich einige wenige profilierte Journalisten und Dokumentaristen die Auseinandersetzung mit dem Westen im Allgemeinen und mit der BRD im Besonderen auf die Fahne geschrieben: Karl-Eduard von Schnitzler als wohl Bekanntester unter ihnen, der den Kalten Krieg in den Medien vom Anfang der DDR bis zu ihrem Ende prägte, das Duo Walter Heynowski und Gerhard Scheumann (H&S), die ab Mitte der 1960er Jahre neue Methoden in der dokumentarfilmischen Auseinandersetzung entwickelten, Sabine Katins, die in den 1970er Jahren der Reportage im DDR-Fernsehen innovative Impulse gab und ihr Nachfolger Günter Herit, unter dem in den 1980ern Jahre intellektuelle und ästhetische Stagnation herrschte. Schnitzlers *Schwarzer Kanal* ist auch heute noch weithin ein Begriff, bzw. der Inbegriff für parteitreuen DDR-Journalismus (sämtliche Sendeprotokolle hat das Deutsche Rundfunkarchiv ins Netz gestellt: <http://sk.dra.de/>), aber dass der Kalte Krieger auch Heimatfilme und Reisereportagen realisiert hatte, dürfte den meisten nicht in der DDR Aufgewachsenen neu sein. Ausführliche Untersuchungen unter Einbeziehung der Archivgutüberlieferung standen bisher zu allen Genannten aus und so lassen die Publikationen im Rahmen des 2001 begonnen DFG-Forschungsprojektes zur „Programmgeschichte des DDR-Fernsehens – komparativ“ durch das Teilprojekt 6 an der Universität Leipzig wichtige Einblicke erhoffen.

Das Vorwort des zweiten Bandes verspricht „sowohl die institutionellen und programmlichen Entwicklungen, die medienpolitischen und systemischen Einbindungen und Einflüsse, die auktorialen und gruppenspezifischen Aspekte wie auch die werkbezogenen Fragen der Darstellungsinhalte und des Gebrauchs dokumentarischer Mittel“ zu behandeln, mit dem Risiko, „nicht alle Facetten gleichmäßig ausleuchten zu können“ (S.10). Rüdiger Steinmetz beschäftigt sich in seinem Beitrag mit Heynowski und Scheumann, deren Kürzel H&S zu einem Markenzeichen des DDR-Dokumentarfilms wurde, unter dem sie von 1969 bis 1982 ein unabhängiges Studio betrieben. Eingangs werden frühe, noch separat realisierte Arbeiten der beiden „Grenzgänger zwischen Film und Fernsehen“ (S.46) dargestellt: darunter erstmals Heynowskis Fernsehbeiträge, politisch-satirische Filmkarikaturen und sein ‚Archivfilm‘ *Mord in Lwow* (1960). Scheumann hatte sich bereits früh mit medientheoretischen Fragen auseinander gesetzt, bevor er 1962 als DFF-Redakteur begann und ein Jahr später die Reihe *Prisma* ins Leben rief.

Die Widersprüche in seinem Leben und Werk – einerseits intellektuellen und journalistischen Ansprüchen verpflichtet, andererseits der Parteilinie treu ergeben – rekonstruiert Steinmetz aus theoretischen Reflexionen wie z.B. seinem *Prisma*-Testament als „tragische Mischung aus Rechthaben, Selbstgewissheit und politischem Idealismus“ (S.44). Ein eigenes Kapitel befasst sich mit Scheumanns Arbeit für das MfS seit 1957 als IM Gerhard.

Breiten Raum erhält die Darstellung der einzelnen Etappen auf dem Weg zum eigenen unabhängigen Studio von H&S, den die große Resonanz auf ihren Film *Der lachende Mann* (1966) und der Kontakt zu Erich Honecker trotz zahlreicher Widerstände ebnen half. Hier wäre zu ergänzen, dass Heynowski bereits nach dem Erfolg von seinem Film *Brüder und Schwestern* (1963) versuchte hatte, an Walter Ulbricht heranzutreten: In einem ausführlichen Schreiben beschwerte er sich bei diesem über bürokratische Hindernisse im DEFA-Studio und schlug die Gründung eines ‚Sozialistischen Filmkonzerns‘ vor. Die Bitte um ein Gespräch mit Ulbricht hatte keinen Erfolg, aber Heynowskis Brief zirkulierte im ZK. Dass der mit dem Prädikat ‚besonders wertvoll‘ ausgezeichnete Film *Brüder und Schwestern* in Steinmetz‘ Darstellung nicht berücksichtigt wird, überrascht, da in dem Film Heynowskis satirisches Talent ästhetisch verdichtet deutlich wird und dieser über die zeitgenössische Resonanz hinaus insofern wichtig ist, als nach der Wiedervereinigung eintrat, was dieser anprangert: das Aufkommen von Eigentumsansprüche von Westdeutschen auf ehemaligen Besitz in der DDR.

Die ausführliche Auseinandersetzung mit H&S-Filmen beginnt mit *Der lachende Mann* (1966), für den es den DDR-Dokumentaristen gelungen war, den westdeutschen Söldner Siegfried Müller alias ‚Kongo-Müller‘ zu interviewen, ohne dass dieser ahnte, wer vor ihm saß. Neue Einzelheiten zur Vorbereitung des damals zunächst abgelehnten Projektes sind einem Interview von Studierenden mit dem Kameramann Peter Hellmich zu verdanken. Als weiterer Schwerpunkt wird die Quatrologie *Piloten im Pyjama* (1969) über abgeschossene US-Piloten in Vietnam behandelt, zu dem weitgehend die TV-Dokumentation von Hasso Bräuer *Abgeschossen. Die Geschichte von den Piloten im Pyjama* (1996) dementsprechend bekannte Hintergrundinformationen liefert.

Auf einer breiten Dokumentbasis stellt Steinmetz die Auflösung des Studios 1982 in Folge einer missliebigen Rede von Scheumann dar. An Filmen werden im Folgenden noch ausführlich *Die Generale* (1986) und kurz *Die dritte Haut* (1989) behandelt. Die Darstellung institutioneller, organisationstechnischer und medienpolitischer Faktoren dominiert und schließt zahlreiche Forschungslücken. Dagegen bleiben die Filme, gerade was die spezifische Ästhetik betrifft, relativ konturlos. Darüber hinaus geraten zahlreiche wichtige Werke überhaupt nicht in den Blick, wie z.B. die Chile-Filme. Auch der Erfolg, den das Duo gerade im Westen hatte, ist somit nicht nachvollziehbar. So bleiben viele Fragen unbeantwortet bzw. werden nicht gestellt, etwa warum eine so aufwändige, zweiteilige

Produktion wie *Immer wenn der Steiner kam* (1976) – erneut ein Interview mit einem westdeutschen Söldner – nie gezeigt wurde und im DRA dazu keine Unterlagen existieren.

Dass es den Film gab, erfährt man aus dem dritten MAZ-Band von Claudia Böttcher, Judith Kretzschmar und Corinna Schier, der erstmals die vollständige Filmografie von H&S sowie anderen Regisseuren unter ihrem Studiodach erfasst und auf den hier vorausgreifend eingegangen werden soll: Die H&S-Filmografie erfasst 71 gemeinsame Filme und damit mehr, als bisher in der Literatur genannt wurden, da auch nicht aufgeführte und nach 1989 produzierte Streifen mitgezählt wurden. Die detaillierten Angaben zu Anlauf-/Sendedatum, Crew etc. bieten wertvolle Daten. Das Versprechen einer kommentierten Filmografie ist insofern missverständlich, da nicht die einzelnen Filme kommentiert werden, sondern einleitend ein 55-seitiger Überblick das Gesamtwerk präsentiert. Dieser orientiert sich weitgehend am Beitrag von Steinmetz, vor allem, was die Institutionengeschichte betrifft. Durch die Aufschlüsselung in verschiedene Epochen und die quantitative Untersuchung der Schwerpunkte gerät hier mit den Filmen über Vietnam, Kampuchea (Kambodscha) und Chile auch das zentrale Thema ‚Anti-imperialismus‘ in den Blick. Dabei zeigen sich die Grenzen eines quantitativen inhaltsanalytischen Zugriffs, wenn etwa die Produktivität des Duos in Balkendialogen aufgeschlüsselt wird, in denen Filme von 3 bis 100 Minuten jeweils als ein Film gezählt werden. Auch der historische Überblick, der in der Kürze zwingend oberflächlich bleiben muss – vor allem, wenn der *dtv-Atlas zur Weltgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart* die primäre Referenzliteratur darstellt –, hätte durch qualitative Darstellungen eine sinnvolle Ergänzung erfahren, da der inhaltliche Bezug zwischen Ereignis und Film vage bleibt.

Zurück zum zweiten Band, mit seinem interessanten Exkurs über Westdeutsche, die offen als Kameramänner akkreditiert oder konspirativ für DEFA, DDR-Fernsehen und MFS in der Bundesrepublik tätig waren. Steinmetz stellt Peter Hellmich vor, dessen Rolle als langjähriger Kameramann von H&S oft zu kurz kommt. Tilo Prase porträtiert Franz Dötterl, der seit Mitte der 1950er Jahre in der BRD akkreditiert war und zu einer „Schlüsselfigur der Westbindung des DDR-Fernsehens“ (S.166) wurde, da er ein Korrespondenten-Netz aufbaute und technisches Material in die DDR schleuste. Daneben werden weitere Westdeutsche bzw. Westeuropäer vorgestellt, deren konspirative Filmarbeit vor allem für die Produktionen der Gruppe Katins eine tragende Rolle spielten.

Diese stellt Prase erstmals ausführlich in seinem Teil „Der Westen des Ostens. Die Gruppe Katins und die Redaktion ‚Alltag im Westen‘“ dar. Sabine Katins als Initiatorin der nach ihr benannten Redaktion hatte mit einer Arbeit über *Fernsehjournalistische Formen der Menschendarstellung* (1971) promoviert. Versiert schildert Prase im Rekurs auf die damalige genretheoretische Diskussion den theoretischen Unterbau von Katins innovativem Konzept. Dabei stützt er sich

neben der systematisch ausgewerteten Literatur auch auf Interviews mit Katins und Herlt sowie deren Mitarbeitern. Zur Entwicklung der Reportage als „fernsehjournalistische Kampfform“ (S.194), bei der Menschen im Mittelpunkt stehen, wandte Katins sich „gegen plump-didaktische, allwissende oder textlastige Erklärstücke“ (S.198). Mit Übernahme der Redaktion durch Herlt wandelte sich die Praxis hin zum Verlautbarungsjournalismus.

Prase beginnt seine inhaltliche Auseinandersetzung mit der Reihe *West-östlicher Alltag* (ab 1967) und untersucht als wegweisenden Beitrag für den Katinstypischen Stil den Film *Todesursache Rauschgift* (1974) als Fallstudie. Pro Jahr produzierte die Gruppe-Katins vier bis fünf Beiträge, von 1972 bis 1979 insgesamt 37. Internationales Aufsehen erregte sie vor allem mit Afrika- und Portugal-Reportagen, die Prase kurz beschreibt, bevor er ausführlich die Entstehung und Entwicklung der Reihe *Alltag im Westen* darstellt. Diese ging im Januar 1977 im Zwei-Wochen-Rhythmus auf Sendung und war ein Kind der verschärften Blockkonfrontation Ende der 1970er Jahre sowie der angefallenen Materialmengen der westlichen Kamerateams. Der *Alltag im Westen* sollte das rosige BRD-Bild der DDR-Bürger entzaubern, mittels Themen, die den Westen als Hort von Arbeitslosigkeit, Berufsverboten und Crisis (die sog. „ABC-Berichterstattung“) vorführten. Ausführlich beschreibt Prase die Situation nach der Entmachtung von Katins im Jahr 1979. Hierdurch geraten Filme in den Blickpunkt, in denen sich die zunehmende „Diplomatisierung“ (S.231) der Auslandsreportagen zeigt und die nicht zuletzt deswegen bisher kaum wahrgenommen wurden. Deren Analyse belegt, dass der Lebensalltag im Westen ab 1983 kaum noch aufgegriffen wurde und die anfänglich praktizierte Themenvielfalt abnahm. Auch schwand in den 1980er Jahren die konspirative Arbeitsweise der westlichen Kamerateams.

Nach diskursiven Feldern geordnet, bietet Prase einen anschaulichen Überblick über das reduzierte Themenspektrum der Reihe, wie bereits der Vorspann mit clipartig vereinten Schlüsselbildern zeigt. Aus einem breiten Materialfundus schöpfend, untersucht er mit großem Gewinn die auf einer reduzierten Ästhetik basierende mediale Rhetorik und geht auch auf Authentisierungsstrategien und Inszenierungsformen ein. Und obwohl das Ende der Gruppe Katins nach wie vor nicht eindeutig geklärt ist, gelingt es Prase, dies so genau zu skizzieren, dass sich zahlreiche Gerüchte diesbezüglich erübrigen. Zu erwähnen ist auch die sorgfältig rekonstruierte Filmliste im Anhang.

Die faktenreiche Darstellung von Steinmetz Prase bietet viele wertvolle Informationen und zeigt die Rolle dokumentarischen Arbeitens in der Systemkonkurrenz, weist aber gerade in dieser Hinsicht eine deutsch-deutsche Leerstelle auf: Mit den beiden Autoren setzen sich ein west- und ein ostdeutscher mit der geteilten und doch gemeinsamen Geschichte auseinander, ohne dass deren unterschiedlich sozialisierter Blick thematisiert oder fruchtbar gemacht wird.

Der zehnte MAZ-Band beschäftigt sich mit Schnitzlers längeren Dokumentationen, die einleitend „als Musterbeispiele für Film gewordene Ideologie“ (S.11) definiert werden. Mit den Dokumentarfilmen wird endlich ein weitgehend unbekannter Aspekt im Werk des ‚Kanalarbeiters‘ beleuchtet. Dazu verfügen die Autoren über Hintergrundinformationen dank eines Gesprächs mit Schnitzlers Produktionsleiter Manfred Marotzke.

Prase untersucht „Die nationalen Fragen in Schnitzlers Propagandawerkstatt“ am Beispiel zeitgeschichtsbezogener Dokumentarfilme, für die Schnitzler zunächst als Texter, später dann auch als Autor verantwortlich war. In der Analyse wendet sich Prase dem Umgang mit Schlüsselbildern zu, wobei die Überschrift diese unter die Vorzeichen „inszeniert, manipuliert und gefälscht“ (S.40) stellt. Da Schnitzlers Filme sich durch argumentative Eindeutigkeit und leichte Verständlichkeit auszeichnen, konzentriert sich Prase darauf, die Rhetorik und den Umgang mit dem Material zu analysieren. Dabei versteht er „die Schnitzlerschen Werke als Bau- und Brutstätten sozialistischer ‚Ikonographie‘“ (S.40f.) und greift zur Beschreibung der kanonisierten Bildwerke auf Uwe Pörksens Visiotype-Konzept zurück, womit Bilder gemeint sind, die absichtsvoll aus propagandistischen Motiven produziert wurden und im kollektiven Gedächtnis haften geblieben sind. Dank dieses Zugriffs kann Prase die diskursive Funktion und die Konstruktionsmechanismen medialer Repräsentation erfassen, womit die leidige Diskussion um Dokumentarfilm versus Spielfilm/Propaganda eigentlich nicht mehr geführt werden müsste, wie sie in der Feststellung anklingt, dass *Du und mancher Kamerad* kein Dokumentarfilm, sondern ein Propagandafilm sei (S.43). Die Analyse der Mythen und Visiotype in Schnitzlers Filmen legt die dichotomischen Denkmuster offen, aus denen die ideologische Instrumentalisierung des Dokumentarischen ebenso resultierte wie bewusste historische Verfälschungen. An konkreten Filmbeispielen belegt Prase, wie Schnitzler das Material ‚zurechtbog‘ oder durch Auswahl verfälschte, bis es in sein einfaches Schwarzweiß-Schema passte. Prase schließt, dass Filme nach Schnitzlers Muster nicht durch die Unterstützung des SED-Staates Schadensrisiko trugen, sondern „vor allem Schuld durch unterlassene Hilfeleistung, denn die wirklichen Bedingungsfaktoren und Abläufe faschistischer Diktaturen blieben ausgeblendet“ (S.76).

Unter dem Titel „Sein Vaterland im Film – die DDR-Reportagen“ untersucht Judith Kretzschmar Schnitzlers ‚Heimatreportagen‘, für die er 1985 mit dem Titel ‚Held der Arbeit‘ ausgezeichnet wurde. In einer ausführlichen Begriffsklärung zeichnet sie zunächst die Entwicklung des Heimatbegriffs in der DDR nach. Schnitzler selbst setzte sich damit nicht wirklich auseinander, sondern sah ganz im Sinne der parteioffiziellen Definition Heimat nicht lokal begrenzt, sondern als „das gesamte Vaterland“ (S.108). Im Zentrum stand als sozialistische Heimat das Vaterland DDR, was er in seinen Heimatreportagen als Identifikationsangebot vermitteln wollte. Dabei ging es darum, die Schauwerte landschaftlicher Schönheit mit politischer, ökonomischer, gesellschaftlicher und historischer Information zu

koppeln. Die erste von insgesamt 13 Reportagen drehte er 1976. Als Aufhänger dienten den Filmen jeweils ein soziales Problem, wobei Schnitzler zufolge die Einwohner im Mittelpunkt stehen sollten. Diese blieben aber, wie Kretzschmar zeigt, nur Statisten. Ausgeblendet wurden kritische Aspekte, so dass die Reportagen in den rückblickenden Worten des Produktionsleiters „geschönt“ und „realitätsfremd“ (S.117) wirkten. Kretzschmar differenziert 16 thematische Schwerpunkte als Bausteine, mit denen Schnitzler sein Heimatbild konstruierte. Die Präsenz der Bausteine wird an exemplarischen Filmen untersucht und in Form zahlreicher Diagramme und Grafiken dargestellt. Hat diese Vorgehensweise bei H&S für ihr Werk charakteristische Verschiebungen quantifizierbar gemacht, so scheint es hier kaum ergiebig, da viele Unterschiede in regionalen Differenzen begründet liegen, wie die Autorin selbst feststellt. Ausführlich stellt Kretzschmar noch die Reaktionen von Presse und Zuschauern dar: Erstere waren hauptsächlich positiv, wenn auch überraschend kritische Kommentare zu finden waren, letztere reagierten ähnlich wie auf den *Schwarzen Kanal* mit Um- oder Abschalten. Als Ergebnis hält die Studie fest, dass Schnitzler kaum Unterschiede zwischen den Regionen macht, da Heimat nicht lokal, sondern national verstanden wird. Die Anteile der Bausteine in den ‚Heimatfilmen‘ sind identisch. Schnitzler folgte inhaltlich-thematischen und -dramaturgischen Konstanten nach einem präzisen Konstruktionsprinzip.

Für die Heimatfilme gilt wohl das gleiche, was Prase in seinem Beitrag „Im Eilzug durch Raum und Zeit“ zu Schnitzlers Auslandsfilmen konstatiert: Diese „sind aufschlussreich und wichtig, nicht wegen etwaiger ästhetischer Raffinesse, sondern Dank der klaren, schnörkellosen Umsetzung eines sozialistischen Wunschweltbildes“ (S.175). Dabei übersetzte Schnitzler das in den Heimatfilmen praktizierte Vaterlandskonzept mit einem dichotomisch gespaltenen Geschichtsbild. Die Filmreihe *Gedanken im Zug* kannte nur drei Folgen: *Zwischen Euphrat, Tigris und Golan* (1974), *Zwischen Brest und Moskau* (1975) und *Zwischen Budapest und Záhorny* (2 Teile, 1978). Prase zeichnet kurz deren Inhalt nach und geht auf die Presse-Reaktionen ein. An allen Reisereportagen lässt sich beispielhaft demonstrieren, wie Schnitzler Widersprüche ausblendet und wie sich seine Darstellung an den jeweils aktuellen diplomatischen Bedürfnissen orientiert. Einerseits auf der Suche nach dem Neuen, jongliert er andererseits bildungsbeffissen mit Geschichte und blendet zur Reduktion der Komplexität relevantes Zeitgeschehen aus. Zusammenfassend konstatiert Prase den Versuch Schnitzlers, ein Bild der Vollständigkeit im Kleinen zu schaffen. Ein weiterer Grundzug war die Entdeckung des Eigenen im Fremden sowie die Historisierung und Politisierung der Materie. Schnitzlers Herkunft vom Tagesjournalismus zeigt sich in der kleinteiligen Strukturierung der Reportage. Dementsprechend blieben auch die menschlichen Begegnungen flüchtig, wobei Schnitzler nicht nur durch mangelnde Sprachkenntnisse, sondern auch durch sein Selbstverständnis als ‚publizierender Spitzenpolitiker‘ eingeschränkt war. Was den Einsatz ästhetischer Mittel betrifft,

war die Kameraarbeit solides Handwerk, erschien aber „oberflächlich und lustlos“ (S.213), womit die Filme einen begrenzten Schauwert hatten. Zudem dozierte der Kommentar in gespreizter Schnitzler-Diktion vorhersehbar klassenkämpferisch.

Der Band von Prase/Kretzschmar zeigt Facetten in der Werkbiografie Schnitzlers auf, die der alles dominierende *Schwarze Kanal* verdeckt, die diesem aber methodisch und diskursiv entsprechen. Damit bestätigt sich das Bild des ‚Dinosauriers des Kalten Krieges‘, durch dessen ideologischen Panzer keine sich wandelnde Wirklichkeit eindringen oder Selbstzweifel herausdringen konnten. Dabei zeigt Prase schlüssig, dass es sich bei Schnitzlers ‚Freundbildern‘ nicht nur um „therapeutische[n] Ausgleich“ (S.215) zur Feindbildproduktion im ‚Medienkrieg‘ handelte, sondern um ein spiegelverkehrtes Muster der Gegenpropaganda.

Die Publikationen im Rahmen des Forschungsprojektes sind das Ergebnis einzelner Etappen, die Forschungslücken schließen und weitere wichtige Erkenntnisse in Aussicht stellen. Auffällig sind qualitative Unterschiede der einzelnen Beiträge sowie die Anzahl quantitativer Auswertungen in Form grafischer Darstellungen, deren Sinn nicht immer klar wird und bei denen man sich ergänzende Ausführungen inhaltlicher Art gewünscht hätte. Angesichts der Fülle von Angaben zu Akteuren und Institutionen vermisst man in allen Bänden Personen- und Filmregister. Auch fehlt die Darstellung von westdeutschen Parallelen und Differenzen, was umso mehr verwundert, als das Projekt explizit unter dem Vorzeichen ‚komparativ‘ steht – und gerade die behandelten Themen zeigen, dass die deutsche Film- und Fernsehgeschichte in Bundesrepublik und DDR nicht getrennt, sondern als aufeinander bezogene geschrieben werden sollte.

Matthias Steinle (Marburg)