

«Recycelte Nazis versus Baedeker prämierte Baudenkmäler»

Geschichtsbilder im Kalten Krieg: die Reihen ARCHIVE SAGEN AUS (DEFA) und MITTELDEUTSCHES TAGEBUCH (SFB)

Wohl kaum ein Thema war im Kalten Krieg der 1950er Jahren so heiß umkämpft wie die Auseinandersetzung mit dem anderen deutschen Staat, der ein solcher und als solcher nicht sein durfte. Die komplexe Beziehungsgeschichte war ein «asymmetrisch aufeinander bezogene[s] Abgrenzungs- und Verflechtungsverhältnis»¹. Dies findet seinen 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».² Bei aller gegensätzlicher Entwicklung sahen sich beide deutsche Staaten als «Gründungen der Siegermächte» in den 1950er Jahren mit ähnlichen Problemen, vor allem mit dem Mangel an staatlicher Souveränität und Identität, konfrontiert. Um diesen zu kompensieren, stellte «Geschichte» ein zentrales Element der Selbstlegitimation dar, und sei es indirekt über die Delegitimation des jeweils «Anderen».³ So wie Deutschland gespalten war, war auch der Blick auf die Geschichte divergent, zum einen durch unterschiedliche, ideologisch determinierte Deutungen der Ereignisse und zum anderen durch die je verschiedenen Zeithorizonte, auf denen das Selbstbild aufbaute.⁴

Die deutsch-deutsche Auseinandersetzung im Dokumentarfilm⁵ ist dabei in mehrfacher Hinsicht interessant – zunächst aus pragmatischer Perspektive: Was konnten vor dem Hintergrund der im jeweils anderen Teil Deutschlands verweiger-ten Drehmöglichkeiten überhaupt für Bilder produziert und gezeigt werden? Mit

- 1 Detlef Siegfried: «Zwischen Aufarbeitung und Schlußstrich. Der Umgang mit der NS-Vergangenheit in den beiden deutschen Staaten 1958 bis 1969». In: Axel Schildt, Detlef Siegfried, Karl-Christian Lammers (Hrsg.): *Dynamische Zeiten. Die 60er Jahre in beiden deutschen Staaten*. Hamburg 2000, S. 77–113, hier S. 77.
- 2 Stefan Wolle: *Die heile Welt der Diktatur. Alltag und Herrschaft in der DDR 1971–1989*. Bonn 3 1999, S. 331.
- 3 Norbert Frei: *Vergangenheitspolitik: Die Anfänge der Bundesrepublik und die NS-Vergangenheit*. München 1996. Martin Sabrow: *Geschichte als Herrschaftsdiskurs. Der Umgang mit der Vergangenheit in der DDR*. Köln/Weimar/Wien 2000.
- 4 Siehe Jürgen Danyel (Hrsg.): *Die geteilte Vergangenheit. Zum Umgang mit Nationalsozialismus und Widerstand in beiden deutschen Staaten*. Berlin 1995.
- 5 Dazu allgemein mit weiterführenden Informationen zu den hier behandelten Filmen Matthias Steinle: *Vom Feindbild zum Fremdbild. Die gegenseitige Darstellung von BRD und DDR im Dokumentarfilm*. Konstanz 2003.

welchen Strategien wurde der chronische Bildermangel kompensiert? Darüber hinaus herrschte eine jeweils spezifische Wahrnehmung des Dokumentarischen, die durch den historischen Ort bedingt war: So überlagerte die Spaltung als ideologisch geprägtes Dispositiv der Teilung den «Mythos des Dokumentarischen»⁶ und dominierte die Darstellungen, nahmen doch Bundesrepublik und DDR für die eigene Produktion das Monopol auf unverstellte Darstellung der Wirklichkeit in Anspruch. Beide sprachen folglich unter dem Generalverdacht der Propaganda der Gegenseite ab, Wirklichkeit unverstellt und authentisch darzustellen und stellten bei der Gegenseite das zentrale genrekstituierende Element des Dokumentarfilms in Frage.⁷

Vor diesem Hintergrund soll die Instrumentalisierung von Geschichte in Dokumentarfilm-Reihen aus Ost und West dargestellt werden, wobei «Reihe» synonym für den methodischen Zugriff steht. Die Beispiele könnten unterschiedlicher kaum sein: ARCHIVE SAGEN AUS der DEFA, deren erster Film 1957 in die Kinos kam und die Fernsehreihe MITTELDEUTSCHES TAGEBUCH des SFB, die 1956 anlief. Auf der einen Seite mit ARCHIVE SAGEN AUS Kinoproduktionen mit großem Aufwand, die in verschiedenen Sprachfassungen im Ausland liefen, auf der anderen Seite mit dem MITTELDEUTSCHEN TAGEBUCH eine Ein-Mann-Produktion fürs Fernsehen zunächst ohne programmatischen Anspruch. Trotz oder gerade wegen ihrer Unterschiede handelt es sich um charakteristische Repräsentanten der dokumentarfilmischen Produktion in Bundesrepublik und DDR, deren Zugriff auf «Geschichte» auf die Selbstbilder und Gründungsmythen beiderseits des Eisernen Vorhangs verweist.

Archivfilme der DEFA

Die Reihe ARCHIVE SAGEN AUS wurde von Annelie und Andrew Thorndike⁸ verantwortet. Die materielle und spirituelle Basis für ihr Selbstverständnis und zugleich ein zentrales Dokument der DDR-Geschichte war ihr Film DU UND MANCHER KAMERAD aus dem Jahr 1956. Bereits 1954 erteilte der Leiter der Hauptverwaltung Film, Anton Ackermann, der DEFA den Auftrag, einen abendfüllenden Do-

6 Jan Berg: «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.

7 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. Heinz-B. Heller: «Dokumentarfilm als transitorisches Genre». In: Ursula von Keitz, Kay Hoffmann (Hrsg.): *Die Einübung des dokumentarischen Blicks. «Fiction Film» und «Non Fiction Film» zwischen Wahrheitsanspruch und expressiver Sachlichkeit 1895–1945*. Marburg 2001, S. 15–26, hier S. 18.

8 Zur Biografie der Thorndikes, die maßgeblich den DEFA-Dokumentarfilm beeinflusst haben, siehe Hermann Herlinghaus: «Annelie und Andrew Thorndike». In: Rolf Liebmans, Evelin Matschke, Friedrich Salow (Red.): *Filmdokumentaristen der DDR*. Berlin 1969, S. 11–103.



Der Vorspann der Reihe ARCHIVE SAGEN AUS, eines der frühesten Beispiele (wenn nicht das erste) der Inszenierung des Filmarchivs als geschichtspolitischem Akteur

kumentarfilm zu erarbeiten, für den «Andrew Thorndike jede erforderliche Unterstützung zu erweisen» war.⁹ Die Entstehungsgeschichte des mit rund 900.000 DM bis dahin aufwendigsten DEFA-Dokumentarfilms liest sich auch heute noch wie ein Projekt der Superlative: Mit Unterstützung von sechs wissenschaftlichen Instituten und dem Museum für Deutsche Geschichte arbeiteten die Autoren mit zahlreichen Mitarbeitern knapp

zwei Jahre an DU UND MANCHER KAMERAD. Im Laufe der Recherchen für «Krieg oder Frieden», so der Arbeitstitel, wurden über eineinhalb Millionen Meter Film gesichtet, von denen letztendlich knapp 3.000 Meter ausgewählt wurden. Dazu zählte auch abgeklammertes Material aus den Archiven von Warschau, Moskau, Prag, London, Rom und Paris. Die eigentliche Basis aber stellte die Rückgabe umfangreicher Bestände von beschlagnahmten Filmen aus dem «Dritten Reich» durch die UdSSR Ende April 1954 dar sowie die Übernahme des vom sowjetischen Sovelexport-Verleih verwalteten Filmfundus.

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. Der knapp 100-minütige Film ist äußerst komplex und soll hier nur unter seiner Funktion als Ausgangspunkt der Methode von ARCHIVE SAGEN AUS skizziert werden.¹⁰ Seine Wirkung bezieht DU UND MANCHER KAMERAD aus den als «historische Dokumente» präsentierten Bildern und deren formal geschickten Integration unter die Prämissen des DDR-Herrschaftsdiskurses.¹¹ Vor allem die personenzentrierte Darstellung folgt den Bedürfnissen instrumentalisierter Ex-post-Geschichtsbetrachtung: So richtet sich die Auswahl der präsentierten Vertreter aus Wirtschaft, Politik und

9 Ackermann an Studiiodirektor Günter Klein, 29.3.1954. Bundesarchiv Berlin-Lichterfelde (im Folgenden BA). DR 1 MfK-HV Film: 4200.

10 Eine ausführliche Analyse des Films und Quellenkritik in Thomas Heimann: «Lehren aus der deutschen Geschichte»: Wahrheitstreue und Propaganda im DEFA-Dokumentarfilm DU UND MANCHER KAMERAD». In: Martin Sabrow (Hrsg.): *Verwaltete Vergangenheit. Geschichtskultur und Herrschaftslegitimation in der DDR*. Leipzig 1997, S. 185–215.

11 So kündigt bereits ein Schrifttitel im Vorspann an: «Ein Tatsachenbericht» und verspricht: «Jede Aufnahme ist ein historisch nachprüfbares Dokument».

Militär ausschließlich nach ihrer Funktion in der Bundesrepublik und nicht nach einer wie auch immer gearbeteten Aufarbeitung der Vergangenheit.

DU UND MANCHER KAMERAD ist die erste Dokumentarfilmproduktion, «die das Geschichtsverständnis aus der Sicht der SED nicht deklamatorisch, sondern in einer ausgefeilten Bild-Text-Argumentation zu visualisieren» versuchte.¹² Damit



Die «Hitler-Offiziere» Heusinger und Speidel als Bundeswehrgeneräle «aufgespießt»

begründete DU UND MANCHER KAMERAD die Tradition des «Archivfilms»¹³ oder auch «historisch-politischen Kompilationsfilms»¹⁴ mit stilbildendem Einfluss auf die DEFA, insbesondere auf die Arbeiten von Karl Gass und Heynowski & Scheumann. Darüber hinaus diente der Film auch europäischen Dokumentaristen als Vorlage, wie z.B. Paul Rotha und Erwin Leiser, der in DEN BLODIGA TIDEN (MEIN KAMPF, 1960) von den Thorndikes aufbereitete Quellen benutzte.¹⁵

Das erschlossene Archivmaterial lieferte der Propaganda in der Auseinandersetzung mit der Bundesrepublik neue Nahrung und wurde der Öffentlichkeit unter dem Titel ARCHIVE SAGEN AUS präsentiert. Dazu wurde ein eigener Vorspann geschaffen, der die Funktion der Archivbilder als dekuvierendes Dokument unterstreicht und eine Aura des gehobenen «filmischen Schatzes» schafft: Die erste Einstellung zeigt eine Filmdose des Reichsfilmmarchivs 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 von Kriegsreden und -geräuschen eingeblendet, die auf den Inhalt der mysteriösen Filmdosen 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 effektheischend das Versprechen, das audiovisuelle Gedächtnis einer Epoche zu bergen und Spektakuläres zu enthüllen, wobei das Filmmarchiv als Garant der Authentizität inszeniert wird.

Zentraler Gegenstand aller Filme im Stil von ARCHIVE SAGEN AUS ist, was Karl Jaspers als «ein Grundgebrechen» der inneren Verfassung der Bundesrepublik be-

12 Heimann 1997 (Anm. 10), S. 187.

13 Herlinghaus 1968 (Anm. 8), S. 30.

14 Käthe Rülcke-Weiler: *Film- und Fernsehkunst der DDR. Traditionen – Beispiele – Tendenzen*. Berlin 1979, S. 151ff.

15 Erwin Leiser: *Auf der Suche nach der Wirklichkeit. Meine Filme 1960–1996*. Konstanz 1996, S. 26.

zeichnet hat und zwar «dies Fortwirken der alten Nationalsozialisten».¹⁶ Die Stoßrichtung der Filme definierte das Abnahmeprotokoll zum ersten Film URLAUB AUF SYLT:

«Er [der Film] erfüllt 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 Militaristentenclique, allen voran die SS, in Westdeutschland bereits wieder aktiv ist. Dieser Film zwingt den Zuschauer zur Stellungnahme für oder gegen diese Bestien.»¹⁷

URLAUB AUF SYLT (1957) 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 Niederschlagung des Aufstandes 1944 beteiligt gewesen zu sein und für die Ermordung ungezählter Zivilisten die Verantwortung zu tragen. Im «kapitalistischen Ausland» trafen den Film Verbote wie beispielsweise in Großbritannien¹⁸ und in der Bundesrepublik verursachte er eine juristische Auseinandersetzung unter Westdeutschen.¹⁹

Der Filmanfang versammelt die zentralen Elemente der medialen Rhetorik, die DU UND MANCHER KAMERAD in Ansätzen entwickelt hatte: Es geht um den Beweis der Identität von «Drittem Reich» und Bundesrepublik aufgrund personeller Kontinuität, deren Repräsentanten als *pars pro toto* den «renazifizierten Weststaat» repräsentieren. Dazu werden fototechnische und filmspezifische Mittel höchst effektiv eingesetzt: 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 Reinefarth 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 aus der Idylle des Jahres 1957 zurück in die NS-Zeit ist so gestaltet, dass die Konturen des Kopfes in den beiden Bildern zur Deckung kommen. Neben dem formal gelungenen schnitttechnischen Anschluss visualisiert der Film so die Identität des Bürgermeisters mit dem SS-Offizier. Dass die zeitliche Ellipse mit keiner Änderung der Mentalität des Abgebildeten verbunden ist, demonstriert der Film mit dem Mittel

16 Karl Jaspers: *Wohin treibt die Bundesrepublik?*. München 1967, S. 183.

17 BA DRI MfK-HV Film: 4508+c.

18 Tony Shaw: *British Cinema and the Cold War. The State, Propaganda and Consensus*. London/New York 2001, S. 190.

19 Siehe zur Reaktion in der Bundesrepublik: *Der Spiegel*, 1957, H. 50, S. 54–56.

der Mehrfachbelichtung: Zunächst wird das Porträt Reinefarths in SS-Uniform schemenhaft auf Bilder von Papierdokumenten, die seine Funktion im «Dritten Reich» belegen, eingeblendet. Im gleichen Stil wird dann das in der Bildarretierung gezeigte aktuelle Porträt des Bürgermeisters wiederholt 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 als visuelle Vergewärtigung für den Zuschauer sinnlich erfahrbar.²⁰

Am Filmende warnte ein Schriftbild: «Menschen, seid wachsam», was allerdings nicht Reinefarths Wiederwahl zum Bürgermeister und die Ausübung des Amtes bis 1964 verhinderte. Allerdings hatte der Film Konsequenzen für die westdeutschen Kameraleute, die der DEFA zu diesem Coup verholten hatten. Wegen Spionagetätigkeit verhaftet, verbrachten sie mehrere Monate im Gefängnis.²¹

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,



Reinefarth damals und heute

20 Zum Einsatz des historischen Bildmaterials siehe Judith Keilbach: «Archive sagen aus. Zum Stellenwert von Filmdokumenten in den Filmen von Andrew und Annelie Thorndike». In: Tobias Ebbrecht, Hilde Hoffmann, Jörg Schweinitz (Hrsg.): *DDR erinnern, vergessen. Das visuelle Gedächtnis des Dokumentarfilms*. Marburg 2009, S. 133–153.

21 Rüdiger Steinmetz, Tilo Prase: *Dokumentarfilm zwischen Beweis und Pamphlet. Heynowski & Scheumann und Gruppe Katins*. Leipzig 2002, S. 163.

«noch neun Filme in dieser Reihe fertigzustellen. 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.»²²

Unter Federführung der Thorndikes kam dann nur noch ein Film in die Kinos: *UNTERNEHMEN TEUTONENSCHWERT* (1958), der ebenfalls für Wirbel auf internationalem Parkett mit Prozessen und Verboten sorgte.²³ Methode und Tonfall von *UNTERNEHMEN TEUTONENSCHWERT* entsprechen weitgehend dem ersten Film der *ARCHIVE SAGEN AUS*-Reihe, thematisch aktualisiert um den Komplex der Atomkriegsgefahr. Diese personalisiert der Film mit Hans Speidel, dessen Karriere von



Demonstrationszug (Filmende)

der Wehrmacht über die Bundeswehr bis hin zum Oberbefehlshaber aller NATO-Landstreitkräfte in Mitteleuropa 1957 nachgezeichnet wird. Die Antwort aus Ost-Berlin auf die Bedrohung ist eine große Friedensdemonstration als Schluss-Apotheose. Die Inszenierung 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-Kampfparolen zugunsten allgemeinverbindlicher Slogans verzichtet und das von einem Chor gesungene Lied verkündet als Minimalkonsens: «Das ganze Deutschland / stimmt mit ein, / wir wollen frei / von Atomwaffen sein.»

Die unter der Ägide der Thorndikes ausgehend von *DU UND MANCHER KAMERAD* entwickelten ›nazistischen Enthüllungsfilme‹ definierten stilbildend dokumentarfilmische Repräsentationsmuster und Darstellungsstrategien in der Auseinandersetzung mit der Bundesrepublik im historischen Diskurs. In ähnlichem Stil entstand eine Reihe weiterer Filme; zu den bekanntesten zählen: *EIN TAGEBUCH FÜR ANNE FRANK* (1959) und *SO MACHT MAN KANZLER* (1961) des Thorndike-

22 Sonntag, [o.D., Sept. 1957]. Filmmappe Bundesarchiv-Filmarchiv (im Folgenden BA-FA): URLAUB AUF SYLT 17825.

23 Thomas Heimann: «Von Stahl und Menschen. 1953 bis 1960». In: Günter Jordan, Ralf Schenk (Red.): *Schwarzweiß und Farbe. DEFA-Dokumentarfilme 1946–92*. Potsdam/Berlin 1996, S. 48–91, S. 83. Michael Lemke: «Kampagnen gegen Bonn. Die Systemkrise der DDR und die Westpropaganda der SED 1960–1963». In: *Vierteljahresschrift für Zeitgeschichte*, 41. Jg, April 1993, H. 2, S. 151–174, hier S. 161.

Schülers Joachim Hellwig sowie die Filme Walter Heynowskis für das Fernsehen der DDR: *MORD IN LWOV* (1959) und *AKTION J* (1961). Dabei wurde die Methode von *ARCHIVE SAGEN AUS* zur Masche und nutzte sich relativ schnell ab, wie eine auf dem Leipziger Dokumentarfilmfestival 1961 kolportierte Stimme andeutet: «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?»²⁴

Trotz des aufklärerischen Habitus geht es den Filmen weniger um die Vermittlung von kritischem Wissen als um die Schaffung einer gefühlsbedingten antiwestdeutschen Grundhaltung. Die visuelle und verbale Rhetorik zielt mit starker emotionaler Lenkung auf Überrumpelung. Die Filme nach der Methode *ARCHIVE SAGEN AUS* sind als Teil der SED-Kampagnenpolitik Paradebeispiele des «instrumentalisierten Antifaschismus», mit dem die SED den Nationalsozialismus externalisierte und die belastende Verantwortung für die Vergangenheit nach Westen entsorgte. Hitler war, nach einer Formulierung Peter Benders, zum Westdeutschen geworden.²⁵ Neben Instrumentalisierung und bewusster Verzerrung im Dienste der Systemauseinandersetzung stand aber auch der «hohe Realitätsgehalt der DDR-Kampagnen»²⁶, denen der «halbe Wille zur Wahrheit»²⁷ im Umgang mit der NS-Vergangenheit auf westdeutscher Seite Munition lieferte. Dementsprechend verlieh der amerikanische Filmwissenschaftler Amos Vogel den DDR-Filmen das Prädikat «subversiv par excellence». Gleichzeitig verwies er aber auch auf Parallelen zwischen den ostdeutschen «Gerichtsverfahren» mittels Kamera» und den 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.»²⁸

24 Zit. nach Jay Leyda: *Filme aus Filmen – Eine Studie über den Kompilationsfilm*. Berlin 1967, S. 113.

25 Peter Bender: *Deutsche Parallelen. Anmerkungen zu einer gemeinsamen Geschichte zweier getrennter Staaten*. Berlin 1989, S. 48.

26 Siegfried 2000 (Anm. 1), S. 92, S. 100.

27 Jaspers 1967 (Anm. 16), S. 116.

28 Amos Vogel: *Film als subversive Kunst. Kino wider die Tabus – von Eisenstein bis Kubrick*. St. Andrä-Wördern 1997, S. 169.

(Keine) Antwort aus dem Westen: MITTELDEUTSCHES TAGEBUCH

Die aggressiven Attacken der DEFA auf historischem Terrain im Dokumentarfilm blieben ohne Antwort aus der Bundesrepublik. Westdeutsche Produktionen, die sich dem Nationalsozialismus zuwandten, endeten generell mit dem 8. Mai 1945 und akzentuierten so die These von der ›Stunde Null‹ für die Bundesrepublik. Die Thematisierung der ›Zone‹ erfolgte unter den Vorzeichen eines die Kontinuität von ›brauner‹ und ›roter‹ Diktatur betonenden Antitotalitarismus. Filme wie *SOWJET-ZONE OHNE ZENSUR* (1954) oder *BILDER AUS DER SOWJETZONE 1955/56* (1956) prangerten die Repräsentations- und Demonstrationsformen des SED-Systems mit Marschkolonnen, Fahnenträgern, Kampfliedern bis hin zu den Uniformen an. Interessanterweise geschieht dies jedoch nur über den Kommentar. Westdeutsche Dokumentarfilme beuteten nicht die – zumindest visuellen – Parallelen von DDR und ›Drittem Reich‹ mit entsprechendem Archivmaterial aus. Generell waren Filme über die ›Sowjetzone‹ oder ›Mitteldeutschland‹ selten, bevor sich das westdeutsche Fernsehen des Themas in der zweiten Hälfte der 1950er Jahre annahm.

Als einer der ersten wandte sich der SFB-Redakteur Günter Lincke ab August 1956 der DDR mit der monatlich ausgestrahlten Reihe *MITTELDEUTSCHES TAGEBUCH* zu. Während die Reihe *ARCHIVE SAGEN* aus politisch gewollt und geplant war sowie ein Programm verfolgte, war das *MITTELDEUTSCHES TAGEBUCH* ein Kind der Experimentierphase des jungen Mediums: Am Anfang 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.»²⁹ Günter Lincke bezeichnet die Anfänge im Rückblick als «sehr dilettantisch und sehr primitiv» und die eigene Position als «eigentlich unpolitisch».

Das *MITTELDEUTSCHES TAGEBUCH* war konzipiert als Sendung für Westdeutsche, die «nicht mehr wissen, wie es drüben aussieht». Die einzelnen Ausgaben hatten die unterschiedlichsten Formen: Gesendet wurden ganze vorproduzierte Dokumentarfilme, Beiträge mit Magazin-Charakter und Interviewsendungen.³⁰ Das *MITTELDEUTSCHES TAGEBUCH* führte zu einer ersten kontinuierlichen Zusammenarbeit zwischen dem Bundesministerium für gesamtdeutsche Fragen (BMG) und dem jungen Medium Fernsehen, das mit dem SFB an einem strategischen Knotenpunkt der deutsch-deutschen Berichterstattung saß. Das BMG erwarb einige der vorproduzierten Dokumentarfilme des *MITTELDEUTSCHEN TAGEBUCHS* für die nichtkommerzielle Nutzung, so dass diese in der nicht gerade archivierfreudigen Zeit erhalten geblieben sind. Günter Lincke hatte, nach eigenen Angaben, vollkommen freie Hand

29 Alle Angaben zur Entstehungsgeschichte und Zitate von Günter Lincke nach einem Interview des Verfassers mit Günter Lincke in Berlin am 19.11.1998.

30 Das Team bestand neben dem Redakteur aus einer Sekretärin, einer Cutterin und ein bis zwei Kamera- und Tonmännern. Günter Lincke war als Redakteur zugleich Autor, Regisseur und Sprecher der Beiträge und brachte die Requisiten selbst von zu Hause mit.

bei der Gestaltung der Beiträge, auf die das Ministerium keinen Einfluss ausgeübt habe. In der ideologischen Kompatibilität zwischen Regierungsstellen und Fernsehproduktion in der Auseinandersetzung mit der DDR spiegelt sich nicht zuletzt der antikommunistische Grundkonsens der westdeutschen Gesellschaft wider.

Der erste so erhaltene Film ist LUTHER-ERINNERUNGSSTÄTTEN, den das Fernsehen am 31. Oktober 1956 ausstrahlte und der vom Ministerium 1957 unter dem Titel LUTHER-GEDENKSTÄTTEN ins Programm aufgenommen wurde. Die Bilder aus der DDR stammen ausschließlich von Amateurfilmern, denen Günter Lincke den Auftrag erteilt hatte: «Dreht mir irgendwas zusammen, was mit Luther zusammenhängt.» Die Qualität vieler Aufnahmen ist dementsprechend mangelhaft, es dominiert eine «Ästhetik des Abschwenkens» von Kirchtürmen und Fassaden mit wackeliger Handkamera. Aus der Erinnerung beschreibt Günter Lincke den Charakter der Aufnahmen als disparate «Urlaubsfotos».

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. Da-



SFB (Sender Freies Berlin): Mitteldeutsches Tagebuch

bei handelt es sich um einen der ersten westdeutschen Filme über die «Zone», der nicht ausschließlich die Gegenwart behandelt und hinter das Jahr 1945 zurückgreift – bezeichnenderweise gleich um 500 Jahre. Die Gründe dafür nennt der Film in der Eingangssequenz selbst: Nach einleitenden Porträts von Luther wird Eisleben vorgestellt, laut Kommentar «noch immer eine Augenweide». Dabei sei man auch geneigt, «das Neue, das Volkseigene, das sich nach 1945 mit Aufschriften und Mangelerscheinungen breit macht» zu vergessen. Auf der Bildebene ist DDR-typische Sichttagitation mit ihren Parolen in LUTHER-ERINNERUNGSSTÄTTEN kaum präsent. Einzig in einem Schaufenster befinden sich Plakate mit den Köpfen von führenden SED-Funktionären, was Günter Lincke folgendermaßen kommentiert: «Doch wenn man dann in den staatlichen Fischgeschäften anstelle der Fische Bilder kommunistischer Regierungsfunktionäre sieht, dann möchte man fliehen in die gute alte Zeit.» Die Sehnsucht nach der «guten alten Zeit» prägt den historischen Diskurs. Die NS-Zeit findet nur Erwähnung im Zusammenhang mit Kriegszerstörung und Wiederaufbau, ohne näher thematisiert zu werden. Unter Wahrung der Proportionen so unterschiedlicher Filme wie DU UND MANCHER KAMERAD und LUTHER-ERINNERUNGSSTÄTTEN



Fischgeschäft

handelt es sich bei dem west-deutschen Film in dem Sinne um eine Antwort auf die große Erzählung von *DU UND MANCHER KAMERAD*, als der linear-gesetzmäßigen DDR-Geschichtsinterpretation eine zeitlos-idyllische Konstruktion entgegengesetzt wird, die im unpolitischen Arkadien deutscher Kulturlandschaften schwebt.

Die Einheitsrhetorik bzw. das, was von ihr übrig ist, wird ebenfalls über die

gemeinsame Geschichte und Kultur transportiert, wie das Beispiel der Wartburg deutlich macht. Die Wartburg definiert der Kommentar als «Sinnbild eines einigen Landes» und erklärt am Filmende: «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. Implizit wird die faktische Teilung anerkannt – wenn auch nicht akzeptiert – und es bleibt nur die Flucht aus der Gegenwart «in die gute alte Zeit». Dazu bot sich die Ästhetik und der Stil des Kulturfilms an: Mit einem klassischen Musikeppich unterlegt, werden die einzelnen Luther-Stationen vorgeführt und es ist kein Zufall, wenn der Baedeker³¹ zitiert wird, der die «mustergültig in Stand gehaltenen» Sehenswürdigkeiten Eisenachs «mit einem Sternchen versehen» hat.

Trotz bedächtiger Kulturfilmästhetik sind auch Ansätze der Reportage und kritischer Berichterstattung vorhanden sowie das Bestreben um so etwas wie journalistische «Ausgewogenheit». So erwähnt der Autor auch Positives, wie beispielsweise angesichts der Wartburg:

«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 der Verantwortung für die Gegenwart haben geschickte Denkmalspfleger Palast, Kapelle und die Lutherstube in ihren Urzustand zurückversetzt.»

31 1827 in Koblenz gegründeter Reisehandbücherverlag, der bald zum führenden Verlag für Reiseführer wurde und eine bildungsbürgerliche Institution darstellt.

Die Darstellung von LUTHER-ERINNERUNGSTÄTTEN ist relativ differenziert und vermeidet die Klischees des Kalten Krieges. Sowjetische Soldaten werden gezeigt, nur dass sie hier nicht zur Mobilisierung antibolschewistischer Ängste dienen und Feindbilder verfessigen, sondern im Gegenteil dem Kommentar Stichwortgeber sind, plattem Antikommunismus entgegenzuwirken: «Wenn man diese



Restaurierte Wartburg

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.» Diese Bilder bzw. der Kommentar sind in den 1950er Jahren für westdeutsche Filme eine Seltenheit und verweisen auf einen Diskurs, der erst Anfang der 1970er Jahre in der Bundesrepublik gesellschaftsfähig wurde.

Mit Verschärfung der Spannungen um Berlin Ende der 1950er Jahre wurden differenzierte Töne im MITTELDEUTSCHEN TAGEBUCH selten, wie die am 7. Mai 1958 gesendete Folge AN DER SAALE HELLEM STRANDE, die ebenfalls vom BMG übernommen wurde, belegt. Die Film erzählung folgt dem Fluss von seiner Quelle in der Bundesrepublik entlang dem Lauf durch die DDR bis zur Mündung in die Elbe. Wie der Film, der auf den Spuren des Reformators wandelt, bedient sich AN DER SAALE HELLEM STRANDE der Geschichte, um deutsche Burgenromantik und Naturschönheit in Opposition zur politischen Gegenwart zu setzen. Bei aller bildungsbürgerlichen Zurückhaltung ist der Ton nun dezidiert antikommunistisch und setzt sich mit der DDR ausschließlich polemisch auseinander. Charakteristisch dafür steht das Filmende: In einer Kontrastmontage alternieren Bilder von Propaganda-Plakaten mit Aufnahmen von historischen Bauten und friedlich daliegenden Landschaften, so dass der SED-Staat scheinbar unversöhnlich Gesamtdeutschland als Kultur-Nation gegenübersteht. Vor der ausgeweglosen deutschlandpolitischen Situation bleibt dem Autor im Schlusskommentar nichts anderes übrig, als universelle Gerechtigkeit zu beschwören und wie in LUTHER-ERINNERUNGSTÄTTEN die Flucht in die Vergangenheit und in zeitlose Kulturwerte anzutreten:

«Die Fahrt brachte keine Sensationen, aber wohl manche Veränderung, die unge wohnte 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. »

Unter dem Pseudonym Telemann schoss sich die Fernsehkolumne von Martin Morlock im *Spiegel* auf Günter Linckes «Mitteldeutsches Klagebuch» oder auch «das mitteldeutsche Kriegstagebuch» ein. Auf Anfrage des *Spiegels*, wie die Sendung aufgenommen werde, 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.»³² Laut inoffiziellen Auskünften Telemanns machte den Verantwortlichen jenseits der Zonengrenze Thilo Kochs ROTE OPTIK 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.»³³ *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.³⁴

Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen

Jüngste Zeitgeschichte vs. zeitlose Kulturgeschichte – oder ‹recycelte Nazis vs. Baedeker-prämierte-Baudenkmäler› – auf diese beiden Pole lässt sich die Resource Geschichte in der gegenseitigen Darstellung von DDR und Bundesrepublik zuspitzen. Die Positionen entsprechen einerseits dem DDR-Gründungsmythos Antifaschismus und andererseits der Flucht in die vorgeblich rettende Übergeschichtlichkeit von (klassischer/humanistischer) Kultur, Religion und Natur als Reaktion des bundesdeutschen Bildungsbürgertums auf die Katastrophe von 1945.³⁵

Es zeigt sich aber auch, dass die Filme sich nicht nur in die jeweilige systemimmanente Logik einfügen, sondern Innovatives formaler und/oder inhaltlicher Natur enthalten. Aller Instrumentalisierung zum Trotz kann man nicht umhin, der DEFA-Methode ARCHIVE SAGEN AUS kreativen Umgang mit Archiv- und filmfremdem Material zuzusprechen. Die von Paul Dessau komponierte Musik hätte eine eigene Untersuchung verdient. Darüber hinaus verfielen die Filme nicht der suggestiven Propaganda-Ästhetik des NS-Filmmaterials, ein Vorwurf, der Erwin Leisers MEIN KAMPF und vielen westdeutschen Filmen bis heute gemacht werden kann.³⁶ Und

32 Die Kritik erfolgte nach der Ausstrahlung der Folge OSTSEE ODER MEER DES FRIEDENS (25.9.1959). Telemann: «Mitteldeutsches Klagebuch». In: *Der Spiegel*, 1959, H. 41, S. 90.

33 Telemann: «Spähposten». In: *Der Spiegel*, 1960, H. 3, S. 58.

34 «Mehr Geld – bessere Qualität?». In: *Die Welt*, 9.10.1958.

35 Vgl. Peter Reichel: «Zwischen Dämonisierung und Verharmlosung: Das NS-Bild und seine politische Funktion in den 50er Jahren». In: Axel Schildt, Arnold Sywottek (Hrsg.): *Modernisierung im Wiederaufbau. Die westdeutsche Gesellschaft der 50er Jahre*. Bonn 1998, S. 679–692, hier S. 689.

36 Heinz-B. Heller: «Vergangenheit im filmischen Präsens. Anmerkungen zum Verhältnis von Dokumentarfilm und Geschichte». In: Knut Hickethier, Eggo Müller, Rainer Rother (Hrsg.): *Der Film in der Geschichte*. Berlin 1997, Bd. 23, S. 220–227, hier S. 223f.

ein Vergleich mit der Knoppschen Einfachdidaktik in Sachen Geschichte könnte zeigen, dass früher zwar nicht alles besser war, aber zumindest, was verfremdende und dramatisierende Eingriffe ins Material betrifft, bereits genauso gut, wenn nicht besser gemacht wurde. Bezüglich einer Nutzung seiner spezifischen Möglichkeiten kam der Dokumentarfilm auf Basis von kompiliertem Material zu seinem Ausdruck; dass er nicht zu seinem Recht kam, verhinderte die ideologische Instrumentalisierung.³⁷

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, im Anschluss an die bildungsbürgerliche Kultur der Vorkriegszeit. Damit wurde gleichzeitig die Ursache der Teilung, Nationalsozialismus und Krieg, ausgeblendet. Das rückwärts gewandte Modell schwelgender Kulturfilmästhetik traf auf Ansätze eines «kritischen Journalismus». So verweigern sich zumindest die ersten Filme des MITTELDEUTSCHEN TAGEBUCHS den Klischees des Kalten Krieges und erwähnen auch Lobenswertes in der DDR.

Im Kontext der Frage nach Modernisierung und Restauration in den 1950er Jahren zeigen die Reihen, wie Fortschrittliches und Verharren oder Rückgriff auf alte Konzeptionen nebeneinander stehen, ja sich unter den gegebenen ideologischen Verhältnissen gegenseitig bedingen. Die Teilung hat neue dokumentarfilmische Zugriffe gefördert, wie Formen «investigativen Journalismus» in der Reihe ARCHIVE SAGEN AUS oder das Verwenden von Amateurfilmen im MITTELDEUTSCHEN TAGEBUCH. Formen, die im Film und Fernsehen der 1950er Jahre Ausnahmeerscheinungen sind. Allerdings wurden sie nicht auf ihre Potentiale hin weiterentwickelt, sondern blieben in ihrer Funktion als «Waffe» und «Notbehelf» Dienstmagd des herrschenden Diskurses. Die Innovationen, zu denen der Kalte Krieg zwang, wurden von diesem auch blockiert.

37 Dazu ausführlich Matthias Steinle: «Deutsch-deutsche Feindbilder: die gegenseitige Darstellung von BRD und DDR im Dokumentarfilm der 1950er Jahre». In: Ralf Schenk, Erika Richter, Claus Löser (Hrsg.): *apropos: Film 2005*, Berlin, S. 89–105.