

Frank Bösch

Das ‚Dritte Reich‘ ferngesehen

Geschichtsvermittlung in der historischen Dokumentation

Die Geschichtsvermittlung im Fernsehen boomt. Populäre Dokumentationen wie ‚Hitlers Helfer‘ erreichen bis zu sechs Millionen Zuschauer. Spartensender wie ‚Phoenix‘ strahlen nahezu täglich zeitgeschichtliche Berichte aus. Und auch die privaten Sender konzipieren in den letzten Jahren zunehmend historische Reportagen, um ihr Image zu verbessern.

Vor allem durch die umstrittenen Inszenierungen von Guido Knopp ist die historische Dokumentation zum Gegenstand einer öffentlichen Kontroverse geworden, die die Feuilletons durchzieht¹. Im Mittelpunkt steht hierbei die Frage, mit welchen ästhetischen und didaktischen Kriterien brisante Themen wie das ‚Dritte Reich‘ angemessen historisch vermittelt werden können. Die Verantwortung der Produzenten ist denkbar groß, da davon auszugehen ist, daß das Fernsehen „historisches und politisches Interesse, Wissen, Verständnis und Bewußtsein mehr als die Schule“ beeinflusst.² Zudem ist die historische Dokumentation auch in der Schule selbst ein fester Bestandteil des Unterrichtes geworden; Kreisbildstellen und Videoarchive umfassen allein zum Thema Nationalsozialismus Hunderte von Filmen. Eine Analyse der audiovisuellen Geschichtsvermittlung scheint somit dringend nötig. Denn nicht nur Geschichtslehrer sollten sich vergegenwärtigen, welche Gefahren und Chancen das Medium bietet, das über den Unterrichtseinsatz hinaus das Vorwissen der Schüler prägt. Vielmehr müßte auch für Historiker von Interesse sein, wie ihre Forschungsergebnisse massenmedial umgesetzt werden und sich so im historischen Bewußtsein der Bevölkerung verankern.

Deshalb soll an dieser Stelle versucht werden, erstmals die seit den 50er Jahren entstandenen historischen Dokumentationen zum ‚Dritten Reich‘ systematisch zu analysieren. Während bisher lediglich fiktionale Geschichtssendungen wie ‚Holocaust‘ eine gewisse Beachtung fanden³, blieb eine Reflexion der ‚nicht-fiktionalen‘ Dokumentationen weitgehend denjenigen überlassen, die selbst an der Produktion der Serien beteiligt sind⁴. Sie liefern in-

1 Zur aktuellen Kritik an Knopp vgl. vor allem: *Frank Schirrmacher*: Hitler nach Knopp. In: FAZ, 18. April 1998.

2 *Bodo von Borries*: Geschichte im Fernsehen – und Geschichtsfernsehen in der Schule. In: *Geschichts-didaktik* 8, 1983, S. 221–238, zit. S. 221. Als frühe Feldstudie, die die unmittelbare Wirkung von zeitgeschichtlichen Dokumentationen untersucht, s. *Georg Feil*: Zeitgeschichte im Deutschen Fernsehen. Analyse von Fernsehsendungen mit historischen Themen (1957–1967). Osnabrück 1974.

3 Zur ‚Holocaust‘ Serie s. *Yizhak Ahren* (Hrsg.): Das Lehrstück „Holocaust“. Zur Wirkungspsychologie eines Medienereignisses. Opladen 1982. Zu historischen Schauspielen zum NS vgl. vor allem *Ilan Avisar*: Screening the Holocaust. Cinemas images of the Unimaginable. Bloomington 1988; mit fünf Fallstudien: *Anton Kaes*: Deutschlandbilder. Die Wiederkehr der Geschichte als Film, München 1987.

4 So etwa: *Guido Knopp/Siegfried Quandt* (Hrsg.): Geschichte im Fernsehen. Ein Handbuch, Darmstadt 1988; die hierin enthaltenen Artikel von Historikern (wie *Heinrich August Winkler*: Zeitgeschichte im Fernsehen, in: Ebd., S. 273–280) sind äußerst allgemein und knapp gehalten. Besser dagegen die kommunikationswissenschaftlichen Arbeiten in: *Karl Friedrich Reimers/Hans Friedrich* (Hrsg.): Zeitgeschichte in Film und Fernsehen. Analyse, Dokumentation, Didaktik, München 1982.

teressantes Material darüber, welche Intentionen und Prioritäten bei der Produktion der Sendungen jeweils dominieren. Bei der folgenden Bestandsaufnahme ist vor allem der Frage nachzugehen, inwieweit die Filme wissenschaftlichen und didaktischen Ansprüchen genügen. Untersucht wird die Anlage der Gesamtdramaturgie, die Rolle ihrer einzelnen Elemente (historische Filmaufnahmen, Zeitzeugen, Originalschauplätze, Dokumente) und das Verhältnis zwischen Filmproduktion und Wissenschaft⁵. Der thematische Bereich ‚Drittes Reich‘ wurde hierfür gewählt, weil er den Schwerpunkt der Dokumentation und des öffentlichen Diskurses bildet. Zudem können an diesem besonders sensiblen, aber zentralen historischen Gebiet Probleme augenfälliger werden, die tendenziell auch für Dokumentationen über andere Themengebiete gelten.

1. Die ‚Historische Dokumentation‘ als Kategorie

Da eine klare Definition der hier untersuchten Kategorie ‚historische Dokumentation‘ bisher nicht existiert, sollen der eigentlichen Analyse ein paar definitorische Vorbemerkungen vorausgestellt werden. Sinnvoll erscheint es, sämtliche geschichtsvermittelnden Filme zunächst nach ihren Bausteinen in zwei Gruppen zu teilen. Vom ‚historischen Schauspiel‘, das Geschichte mit Schauspielern szenisch nachstellt oder auch erfindet (‚Schindlers Liste‘, ‚Die Wannseekonferenz‘), sollten in einer engen Definition diejenigen Filme als ‚historische Dokumentation‘ getrennt werden, die bereits durch die Verwendung von historischem Quellenmaterial die Vermittlung von historischer Authentizität in Anspruch nehmen. Hierzu gehören neben dem historischen Filmmaterial etwa Fotografien, Dokumente, Kunstwerke und Schauplätze, aber auch Zeitzeugen; also genau die Quellen, die auch ein Historiker bei seiner Forschung heranziehen würde. Die Definition über den Quellencharakter der Dokumentation hat gegenüber bisherigen Definitionen einen entscheidenden Vorteil: Es muß nicht nach dem unklaren Kriterium gefragt werden, ob der Film „objektiv“ oder eher „fiktional“ sei oder inwieweit er das Kriterium der Faktizität erfülle⁶. Denn jede Dokumentation ist natürlich ein von Subjektivität nicht freies Realitätskonstrukt, sowohl durch die Auswahl und Anordnung von Quellen als auch durch den begleitenden Moderationstext. Dadurch aber, daß ausschließlich Elemente verwendet werden, die mit der behandelten Zeit direkt in Verbindung stehen, erlaubt sie dem Betrachter durchweg einen anderen Zugang zur Vergangenheit als die von Schauspielern noch so wortwörtlich nachgespielter Sequenzen.

5 Im Gegensatz zu den bisher entstandenen, vornehmlich amerikanischen Arbeiten geht es also nicht darum, einzelne Filme mit kritischen Kommentaren aufeinanderfolgend nachzuerzählen; als Überblick über die vornehmlich angelsächsischen Dokumentationen: *Annette Insdorf*: Indelible Shadows. Film and the Holocaust. Cambridge 1983, S. 211–255. Als kurzen, wenn auch etwas polemischen Überblick über die Entwicklung des historischen Dokumentarfilms in Deutschland: *Peter Zimmermann*: Geschichte von Dokumentarfilm und Reportage von der Adenauer-Ära bis zur Gegenwart. In: *Helmut Kreuzer/Christian W. Thomsen* (Hrsg.): Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik Deutschland, Bd. 3 (Informations- und Dokumentarsendungen). München 1994, S. 285–291.

6 Vgl. dagegen bisher *Borries*: Geschichte im Fernsehen (Anm.1), S. 230; unklarer etwa bei: *Rolf Schörken*: Begegnungen mit Geschichte. Vom außerwissenschaftlichen Umgang mit der Historie in Literatur und Medien. Stuttgart 1995, S. 154–157. Die dem Begriff inhärente „Objektivität“ klagt etwa *Dieter Franke* an, ohne aber eine Definition aufzustellen; s. *Ders.*: Die historische Dokumentation. In: *Guido Knopp/Siegfried Quandt* (Hrsg.): Geschichte im Fernsehen (Anm.4), S. 49–53. Filmautor *Erwin Leiser* plädiert dafür, den Begriff „Dokumentarfilm“ durch „nonfictionfilm“ zu ersetzen, um zum Ausdruck zu bringen, daß in einem solchen Film die Menschen authentisch sind und „nichts erfunden ist“; *Ders.*: Dokumentarfilm und Geschichte. In: *Peter Zimmermann* (Hrsg.): Fernseh-Dokumentarismus. Bilanz und Perspektiven. München 1992, S. 37–47, hier S. 37.

Vor allem die Tradierung nicht verschriftlichter Codes der Vergangenheit, ihre Exaktheit und die eingebundene Faszinationskraft des Originals bilden zentrale Unterschiede⁷. Auch Zeitzeugen vermitteln durch ihren Habitus, ihre Mimik und ihre Sprache einen fundamental anderen historischen Anspruch als eingespielte Sequenzen. Knopps letzte Produktion, ‚Hitlers Helfer II‘ (1998), sorgte auch deshalb für derartige scharfe Reaktionen, weil er mit der Einspielung von sog. „szenischen Zitaten“ gegen diese Genreregeln verstieß. Eingespielte Handschläge oder nachgestellte Sitzungszimmer durchbrachen klar die Grundmerkmale der Dokumentation, auch wenn in diesen kurzen, suggestiven Sequenzen keine Schauspielergesichter gezeigt wurden. Selbst wenn „der Vorgang durch Zeugenaussagen exakt so belegt ist“, kommt es hier nicht zu „einer legitimen Erweiterung der Möglichkeiten des historischen Genres“⁸, sondern zu einer unzulässigen Überschreitung.

Die historischen Dokumentationen selbst lassen sich wiederum danach gliedern, welches Quellenmaterial im Vordergrund steht. Am Beispiel des Themas ‚Nationalsozialismus‘ lassen sich drei Dokumentationsformen unterscheiden, die ebenso für andere zeitgeschichtliche Bereiche Gültigkeit beanspruchen können:

1.) Das *Quellenkompendium*: Hier wird geradezu ausschließlich aus audiovisuellem Quellenmaterial der Vergangenheit geschöpft. Historisches Filmmaterial dominiert, lediglich ergänzend werden Fotografien und Dokumente hinzugezogen; z. B. ‚Mein Kampf‘ (1959) oder ‚Hitler – Eine Karriere‘ (1978)⁹.

2.) Der *Kompilationsfilm*: Diese in der Literatur gebräuchliche, aber unterschiedlich verstandene Bezeichnung umfaßt Filme, die neben dem historischen Film- und Fotomaterial auch Zeitzeugen, heutige Aufnahmen der Originalschauplätze und Graphiken einbeziehen; z. B.: ‚Europa unter dem Hakenkreuz‘ (1983), ‚Hitler – Eine Bilanz‘ (1995), ‚Die Nazis‘ (1997).

3.) Der *Zeitzeugenbericht*: Der Bericht von Zeitzeugen steht ganz im Vordergrund, heutige Aufnahmen von den Schauplätzen und audiovisuelle Quellen ergänzen ihre Aussagen lediglich; z. B. ‚Die Hoffnung stirbt zuletzt‘ (1995), ‚Diamanten im Schnee. Drei Kinder entkommen dem Holocaust‘ (1994) oder ‚Shoah‘ (1985)¹⁰.

Eine Differenzierung der Kategorie Kompilationsfilm mit Hilfe der hier vorgeschlagenen Gattungen ‚Zeitzeugenbericht‘ und ‚Quellenkompendium‘ erscheint in mehrfacher Hinsicht sinnvoll und nötig. Durch ihre unterschiedliche Materialgrundlage weisen diese beiden Gattungen auch unterschiedliche Inhalte auf. Das Quellenkompendium (und die ihm nahestehenden Kompilationsfilme) berichtet häufig aus der Perspektive der ‚Täter‘, da fast nur von diesem Filmmaterial überliefert wurde. In chronologischer Abfolge werden zumeist die wichtigsten, dem Zuschauer aus der Schule bekannten historischen Ereignisse berichtet, während die Anbindung an die Gegenwart fehlt. Die extreme Personalisierung der audiovisuellen Hinterlassenschaft geht einher mit einer intentionalistischen Fixierung auf Adolf

⁷ Den fundamentalen Unterschied zwischen diesen beiden Gattungen verdeutlichen Mischformen wie Erwin Leisers ‚Die Mitläufer‘ (1984), wo mit Schauspielern aufgenommene Sequenzen in historisches Filmmaterial aus dem NS eingeflochten wurden. Die nachgespielten Teile ergreifen emotional, vermitteln dennoch stärker den Beigeschmack eines Konstruktes.

⁸ Zitat aus einem Spiegel-Gespräch mit Guido Knopp, in: Der Spiegel 4.5.98, H.19, 1998, S. 60.

⁹ Das Datum der Erstaussstrahlung der Filme wird bei ihrer ersten Nennung in Klammern aufgeführt.

¹⁰ Als bisherigen Kategorisierungsversuch für Dokumentationen siehe *Borries: Geschichte im Film* (Anm.1), S. 230 f. Borries unterscheidet ohne weitere Begründung „Historische Bild- und Filmdokumente“ (incl. Zeitzeugen), „Historischen Kompilationsfilm“ (nur auf Originalmaterial basierend), „Geschichtliche Filmfeatures“ und „Historische Spiel-Dokumentationen“ mit nachgestellten Szenen. Abgesehen davon, daß explizit fiktive Inszenierungen oder die reine Wiedergabe von historischen Quellen (wie Wochenschauen) nicht als Dokumentationen gefaßt werden sollten, überzeugt die Einordnung der Zeitzeugen nicht.

Hitler und die engere Führungsgruppe. Andere Einzelschicksale werden kaum herausgestellt; das Individuum und seine individuelle Erfahrung verschwinden hinter den Institutionen und Gruppen.

Eine gegenteilige Akzentuierung bieten Zeitzeugenberichte und einzelne hierhin tendierende Kompilationsfilme. Anstelle eines Erzählers schildert das namentlich genannte Individuum, und zwar zumeist das Opfer, seine, wenn auch zeitlich gebrochene Erfahrung. Von einer umfassenden Darstellung des politischen Systems wird tendenziell abgesehen. Vielmehr werden aus der gegenwärtigen Situation heraus die Schauplätze der Vergangenheit rekonstruiert. Statt der NS-Führungsgruppe und der politischen Entwicklung stehen hier die beiden anderen inhaltlichen Schwerpunkte der NS-Dokumentationen im Vordergrund: Holocaust und Widerstand.

Die vorgeschlagene Klassifizierung steht in enger Beziehung zum Entstehungskontext der Filme. Bis hin zu den 70er Jahren entstanden hauptsächlich Quellenkompendien. Diese Vermittlungsform korrespondierte mit einem Geschichtsverständnis der Wissenschaft, welches sich an der umfassenden Vermittlung staatspolitischer Ereignisse orientierte. Nachdem sich Kompilations- und Zeitzeugenfilme in den 70/80er Jahren durchsetzten, scheint es in den 90er Jahren bei den Fernsehdokumentationen wiederum zu einer Renaissance des Quellenkompendien gekommen zu sein. Dies erklärt sich vermutlich durch die allgemeine Wende zum ‚Reality TV‘, die auch anderen Fernsehberichten möglichst ‚authentisches‘ Material abverlangt¹¹. Historische Dokumentationen werden hierbei wie Nachrichtenmagazine aufgezogen, die durch die Filmdokumente ihre Aussagen belegen wollen, um die Zuschauer in den Bann des Originals zu ziehen¹². Statt langatmiger Zeitzeugenberichte und Bildteppichen von Schauplätzen dominiert das in rasanten Schnitten zusammengefügte Filmmaterial aus Wochenschauen. Auffällig ist dabei, daß diese (vor allem in Privatsendern und kommerziell angebotenen) Dokumentationen sich eindeutig die Faszination am Grauen zu Nutze machen und sich, wie in den 60ern, vor allem dem Thema Adolf Hitler und dem Krieg widmen.

Die Trennung in drei Gattungen scheint also auch angesichts der Produktions- und Ausstrahlungsbedingungen gerechtfertigt. Dokumentationen, die zum Typus Zeitzeugenbericht tendieren, entstehen meist weniger unter kommerziellen als unter didaktischen Gesichtspunkten. Sie werden gelegentlich in den Dritten Programmen ausgestrahlt, eher aber über die Kreisbildstellen für den Schulunterricht verliehen. Quantitativ und qualitativ überwiegen in den 90ern jedoch die Kompilationsfilme, welche durch mosaikartige Montage der zerschnittenen Elemente eine ständige Reizerneuerung bieten.

2. Grundlinien des Gesamtaufbaus

Auffällig ist, daß nahezu alle Dokumentationen einen stereotypen Aufbau aufweisen. Sie beginnen zunächst mit Szenen aus der chronologisch fortgeschrittenen Phase des Geschehens. Kompilationsfilme und Quellenkompendien zeigen als motivierenden Filmeinstieg vor allem Filmaufnahmen von Hitler auf dem Höhepunkt seiner Macht oder schockierende Bilder der Menschenvernichtung. Vereinzelt werden aber auch der heutige Zustand der Triumph- und Vernichtungsstätten noch vor dieses historische Material gesetzt. Besonders kommerziell angelegte Filme wählen als Einstiegszene oftmals Farbaufnahmen von Hitler

¹¹ Zum Aufkommen des Reality TV s. *Claudia Wegner: Reality-TV. Fernsehen zwischen Emotion und Information*. Opladen 1994.

¹² Vgl. etwa zum NS die ‚Spiegel TV‘ Dokumentationen auf SAT 1 (z. B. ‚Blut und Eisen – Deutsche Technologien im Dienst des Todes‘ (1997), oder, eher der voyeuristischen Tendenz der Journale entsprechend: Eva Braun (1995).

aus, um den Zuschauer durch die Faszinationskraft dieser besonders authentisch und exklusiv wirkenden Bilder zu fesseln¹³. Die Auswahl dieser ersten Szenen erfolgt also offensichtlich nicht nach inhaltlichen Gesichtspunkten, sondern eher nach der ästhetischen Kraft der Bilder. Als akustisches Signal für den Auftakt des Filmes werden Marschgeräusche, Marschmusik, Trommeln und Fanfaren bevorzugt, um den Zuschauer emotional für Assoziationen zu stimulieren¹⁴.

An diese Eingangssequenz schließt sich die didaktische Frage an: „Wie konnte es soweit kommen?“ Sie leitet zur historischen Rückblende über. Die Narration erhält durch diesen Kunstgriff eine teleologische Ausrichtung. Der Zuschauer liest die folgenden Ereignisse auf den Anfangsmoment hin, während die heute in der Geschichtswissenschaft betonte Offenheit von Geschichte verloren geht. Der Wechsel der Musikuntermalung bzw. das plötzliche Abbrechen der Original-Marschmusik vermittelt ebenfalls diesen Bruch.

Die Dokumentationen beginnen diese Rückblenden mit Vorliebe im Ersten Weltkrieg, den längere Kriegsbilder dokumentieren. Auch hier ist zu fragen, ob nicht die Ausstrahlungskraft der Bilder den Ausgangspunkt ‚Erster Weltkrieg‘ setzt und andere Erklärungsansätze, etwa ideengeschichtlicher Art, aus diesem Grunde ausgeschlossen werden. Der kurzen Beschreibung von Versailler Vertrag, Revolution und Inflation folgt häufig ein zweiter Rückblick, da nun Hitlers Werdegang bis 1923 berichtet wird, an dem sich die weitere Dokumentation orientiert. Jetzt wird vollends deutlich, daß der dramatische Auftakt vor allem den Zweck erfüllt, den Zuschauer über die Durststrecke bis in die 30er Jahre zu bringen, wo er immer wieder mit einer enzyklopädischen Informationskette konfrontiert wird, die sich bis zum Erreichen der 30er Jahre kaum auf Aufnahmen stützen kann, die der angesprochenen Ästhetik des Schreckens genügen. Die als langatmig gefürchteten Zeitzeugen erscheinen ebenfalls erst nach dem dramatischen Auftakt von Holocaust und Hitler-Bildern. Erst die Kompilationsfilme der 90er führten das Zeitzeugenstatement in der Anfangsphase des Filmes ein, freilich um den Preis, daß diese auf einzelne Sätze oder Worte reduziert wurden (vgl. ‚Hitlers Helfer‘, ‚Hitler – Eine Bilanz‘, ‚Soldaten für Hitler‘).

Auch wenn audiovisuell vermitteltes Wissen leichter memoriert wird als Gelesenes, ist der gedrängte ereignisgeschichtliche Abriss unter didaktischen Gesichtspunkten sehr fragwürdig: Durch die zwanghafte Nennung aller traditionell politisch relevanten Ereignisse wird der Zuschauer in vielen Dokumentationen mit Wissensanhäufungen überfordert, ebenso bei der „Massierung von optischen Einzelinformationen“¹⁵. Grundelemente der Wissensvermittlung wie Wiederholungsphasen, Vertiefungen, exemplarisches Lernen oder Zusammenfassungen werden unzureichend berücksichtigt. Zu fragen ist, ob der ‚Plotz-Abriss‘ nicht weniger die Funktion hat, Wissen zu vermitteln, als vielmehr durch eine übertriebene Form der (Schein-) Gelehrsamkeit Autorität und Vertrauen auszustrahlen¹⁶. Andererseits ist auch anzunehmen, daß man der Erwartungshaltung des Zuschauers entgegenkommen will, wenn

¹³ Vgl. z. B. ‚Die Nazis‘, ‚Hitler – Eine Bilanz‘ (1995) oder ‚Hitler – Eine Karriere‘.

¹⁴ Vgl. auch die Anfänge von ‚Mein Kampf‘ (1959), ‚Geheime Reichssache‘ oder das Erkennungsintrou von ‚Die Nazis‘.

¹⁵ Letzteren Befund (für die Nachrichtenberichterstattung) bei Michael Bock: Medienwirkung aus psychologischer Sicht. Aufmerksamkeit und Interesse, Verstehen und Behalten, Emotionen und Einstellungen. In: Dietrich Heutsch/Bärbel Freund (Hrsg.): Fernsehjournalismus und die Wissenschaften. Op-laden 1990, S. 58–88, S. 70 f.

¹⁶ Auffällig erscheint dies in ‚Blut und Eisen‘, unerträglich wird es z. B. in ‚Der Führer: Adolf Hitler und das Dritte Reich‘. Einzelne neue Produktionen zeigen hier didaktische Fortschritte: Bei ‚Die Nazis‘ werden zentrale Thesen wiederholt belegt; bei den Knopp-Produktionen (s. bes. ‚Hitler – Eine Bilanz‘) beschränkt sich der Erzähler oft auf kürzere, eher suggestive Einwüfe.

man ihm bekannte Ereignisse (‚Der Tag von Potsdam‘, ‚Die Olympiade‘ etc.) als stereotype Klammerteile immer wieder anreißt, um so an zumindest unterbewußt vorhandenes Wissen neue Informationen anzuknüpfen. Auch didaktische Hilfsmittel wie Karten und Graphiken weisen nur die wenigsten Dokumentationen auf. Empirische Untersuchungen haben zudem ergeben, daß die zur Dramatisierung eingesetzte musikalische Untermalung das Behalten verbaler Informationen eher behindert als fördert¹⁷. Erinnert wird daher oft eher die in der Musik transportierte Stimmung als der audiovisuelle Inhalt.

Eine didaktische Reduktion erfolgt hauptsächlich durch Personalisierungen. Während Kompilationsfilme und Quellenkompendien sich auf einzelne Mitglieder der obersten Führungsriege konzentrieren, bündelt in Zeitzeugenberichten das Schicksal einzelner, immer wieder eingebledeter Personen den geschichtlichen Ablauf. Selbst in dem polyphonen Zeitzeugenbericht ‚Shoah‘ durchzieht das Schicksal von Simon Srebnik leitmotivisch die 9 1/2 Stunden Film, sowohl durch seine häufige Präsenz als auch das Befragen von Bauern, die sich an ihn erinnern¹⁸. In diesen Personen soll sich die Komplexität der Historie verdichten¹⁹. Die der Personalisierung stets zugewiesene Funktion der Identifikation und „Nähe“²⁰ bedeutet beim Herausstellen der NS-Täter, daß eine faszinationsstarke Nähe zum Ahumanen aufgebaut wird. Vor allem die Darstellung des ‚american dream‘-Schemas anhand von ‚Nazis‘, die sich (wie Hitler) aus dem Nichts zur absoluten Macht emporgearbeitet haben, schafft für den Zuschauer eine bedenkliche Identifikationsmöglichkeit. Da die Personenfixierung keine exemplarische Funktion aufweist, hat sie für den Zuschauer selbst zugleich eine entlastende Funktion. In intentionalistischer Manier wird Schuld einzelnen Führungspersonen zugewiesen, während die restliche Bevölkerung als die ‚Getäuschten‘ immer wieder freigesprochen wird. In regelmäßigen Abständen werden die herausgestellten Personen in den Abriss der politischen Entwicklung eingebledet. Eine thematische Ausdifferenzierung des NS erfolgt dabei nur in quasi fünf kanonisierte Bereiche: die NSDAP als Massenpartei, Kriegsgeschehen, Hitler als Privatmann, Holocaust und Widerstand. Wiederum scheinen sowohl das fehlende audiovisuelle Quellenmaterial als auch die geringere Faszinationskraft dazu zu führen, daß andere Themen und gesellschaftliche Bereiche vernachlässigt werden.

Vom Aufbau her dominiert das Stilmittel des Kontrastes. Dem Zuschauer soll das Nebeneinander von Grauen und der Begeisterung der Massen, von Realität und Demagogie nahegelegt werden. Der Moderator erspart sich hierdurch moralisierende Kommentare und läßt die gegenübergestellten Bilder für sich sprechen. Vor allem Aufnahmen zum Holocaust werden gebrochen – z. T. wie der ‚comic relief‘ nach den Bluttaten in der Tragödie, um dem Zuschauer die Verarbeitung zu erleichtern²¹.

¹⁷ Karl Nessmann: Zur Wirkung filmischer Darstellungsformen und Gestaltungsmittel in Bildungsfilmern. Ausgewählte Forschungsergebnisse, in: Gerhard Schumml/Hans J. Wulff (Hrsg.): Film und Psychologie. Kognition – Rezeption – Perzeption. Münster 1990, S. 227–256, hier S. 231.

¹⁸ Neben den hitlerzentrierten Dokumentationen vgl. auch: ‚Eichmann und das Dritte Reich‘, ‚Hitlers Helfer‘, ‚Die Nazis‘. Teil 4 (‚Terror im Osten‘; Arthur Greiser durchzieht den Film) oder ‚The World at War. Völkermord 1941–1945‘, wo statt Hitler die Biographie von Heinrich Himmler dominiert.

¹⁹ So heißt es zu Beginn von ‚Hitler – Eine Karriere‘ auch: „Die Geschichte liebt es, sich zuweilen in einem Mann zu verdichten“.

²⁰ Zur Identifikationsfunktion s. Wolfgang Hardtwig: Personalisierung als Darstellungsprinzip, in: Knopp/Quandt, Geschichte im Fernsehen (Anm.4), S. 234–241; zur Betonung von „Nähe“: Guido Knopp: Geschichte im Fernsehen. Perspektiven der Praxis, in: Ebd., S. 1–9, hier S. 5.

²¹ Vgl. als extremes Beispiel ‚Europa unterm Hakenkreuz‘, Teil ‚Auschwitz‘ (1983), wo auf die Leichenbilder eine Heinz Rühmann-Revue und Privatfilme mit deutscher Familiendylle folgen.

Das Jahr 1945 bildet den Endpunkt der Dokumentationen. Symbolträchtige Aufnahmen zum Ende des ‚Dritten Reiches‘ (Befreiung der Lager, Sprengung der Hakenkreuze) ziehen einen scharfen Schnitt. Die Aufnahme der zerstörten deutschen Städte bilden ein stereotypisches Schlußsegment. Auffällig ist, daß Dokumentationen nur dann in die Zeit nach 1945 übergreifen, wenn die im Mittelpunkt stehende Führungsperson bei der juristischen Aufarbeitung eine größere Rolle gespielt hat²². Da die weitere Führungselite oder die breitere Mithäterschaft bisher so gut wie keine Bearbeitung gefunden hat²³, erscheint die entlastende Betonung der allgemein als überholt betrachteten Zäsur von 1945 als gerechtfertigt. Dokumentationen, die ähnlich wie die stets beschriebene Vorgeschichte der Weimarer Republik auch systematisch die ‚Nachgeschichte‘ des NS in den beiden folgenden Jahrzehnten berichten, existieren kaum.

Zeitzeugenberichte weisen einen ähnlichen Aufbau auf, setzen jedoch durch den erwähnten Gegenwartsbezug andere Akzente. Diese Filme beginnen oftmals mit Szenen, in denen die Überlebenden vor der laufenden Kamera die historischen Schauplätze wieder aufsuchen. Ikonische Zeichen wie Bahnsteige oder Stacheldrähte deuten dies an²⁴. Mit dem Einsetzen der Erzählung erfolgt die Rückblende in den Schwarzweiß-Ton des Bildmaterials. Weniger der Text eines Erzählers bündelt die Ereignisse als die Stimmen und die Präsenz der Überlebenden, die in rhythmischer Montage erscheinen. Auf Musik wird weitestgehend verzichtet. Statt dessen übernehmen einzelne Geräuschikonen, vorzugsweise das Rattern der Eisenbahn, eine leitmotivische Funktion.²⁵ Am Ende des chronologischen Berichtes steht wiederum der Moment der Gegenwart. Das Schicksal und Dasein nach 1945 findet seinen Ort, wenn quasi in einer Kreisbewegung die Anfangsszene wieder erreicht wird.

3. Bausteine der historischen Dokumentation

Wie erwähnt, wurden die historischen Filmaufnahmen der Quellenkompendien in den 70er Jahren zunehmend durch zusätzliche Elemente ergänzt. Zeitzeugen, Schauplätze und Dokumente haben sicherlich häufig die Funktion übernommen, fehlende audiovisuelle Quellen zu kompensieren und eine zuschauerfreundliche Abwechslung und Auflockerung des Dargestellten zu gewährleisten. Welche Bedeutung diese vier Elemente jedoch im einzelnen haben, soll im folgenden herausgearbeitet werden.

3.1. Historische Filmaufnahmen

Historische Filmaufnahmen bilden nach wie vor den zentralen Bestandteil der Fernseh-Dokumentationen zum NS, sowohl quantitativ als auch qualitativ, mit der reißerischen Ankündigung von neuem Archivmaterial, das nur unter immensen Schwierigkeiten und Kosten zu bekommen war, wird bereits in Fernsehzeitschriften geworben²⁶. Die Macht der Bil-

22 So ‚Hitlers Helfer‘: Rudolf Heß (1996) oder ‚Adolf Eichmann und das Dritte Reich‘ und ‚Hitlers Helfer II. Eichmann – Der Vernichter‘. Relativ bahnbrechend dagegen die ARD-Dokumentation ‚Soldaten für Hitler‘ (April 1998, nach Manuskriptabschluss), die das deutsche Militär von 1940 bis 1955 thematisiert.

23 Eine Ausnahme bildet z. B. Giordanos ‚Der perfekte Mord‘ oder Low-Budget-Produktionen wie ‚Mein Großvater. KZ-Aufseher Konrad Keller‘ oder ‚Der Hauptmann von Muffrika‘ (1996).

24 Zum Begriff des ikonischen Zeichens s. Umberto Eco: Einführung in die Semiotik. München 1972, S. 202.

25 Vgl. ‚Die Hoffnung stirbt zuletzt‘ (1995) oder auch ‚Shoah‘.

26 So wurde in Pressemeldungen ‚Hitlers Helfer‘ damit annonciert, daß bis zu 30.000 DM pro Minute für die Ausstrahlung der NS-Filmsequenzen gezahlt werden mußten.

der soll den Zuschauer zugleich unterhalten, belehren und überzeugen. Ganz ohne die lehrerhafte Bevormundung eines Historikers versprechen sie dem Zuschauer durch ihre vermeintliche Authentizität eine objektive Urteilsbildung, die er selbständig vornehmen kann. Stärker noch als die Fotografien mit ihren momenthaften, kleinen Ausschnitten scheint der Film eine vergangene Zeit aufleben zu lassen, die über die gleichzeitig übermittelte Geräuschkulisse den Zuschauer ins Geschehen reißt.

Daß man von einer Objektivität visueller Quellen jedoch keinesfalls ausgehen kann, ist insbesondere für die Zeit des NS bezüglich der Fotoquellen, aber auch z. T. für die Filmquellen bereits häufig festgestellt worden²⁷. Stärker noch als die Fotografien (die eher heimlich und privat aufgenommen werden konnten) sind die meisten Filmaufnahmen selektive propagandistische Konstrukte aus einer Täterperspektive, die in ihrer Inszenierung gezielt nationalsozialistisches Ideengut vermitteln. Der NS erscheint in ihnen als ein System absoluter Ordnung und Effizienz. Individuen lösen sich in diesem Wirklichkeitskonstrukt zu gleichförmigen, meist symmetrisch gruppierten Kohorten auf, die in der prunkhaften Monumentalität verschwinden. Die Schauplätze der einzelnen Sequenzen sind so gewählt, daß sie den Zuschauer sofort emotional erfassen: Der nächtliche Aufmarsch mit Fackeln; die Jugend in der Natur, vor allem auf Bergen; die körperlich-produktive Arbeit unter blauem Himmel. Symbolische Verdichtungen machen die Aufnahmen einprägsam: die Spaten als Zeichen der Arbeit, Flugzeuge und Waffentechnik als Sinnbild des Fortschrittes, die pyramidale Zuspitzung der Aufnahme auf den ‚Führer‘ für das Gesellschaftssystem und das schmutzig-unrasierte Individuum als ‚Volksschädling‘.²⁸ Der Ton und die akustische Untermauerung verstärken diesen Effekt: Trommeln, Marschmusik oder ekstatische ‚Siegheil-Rufe‘ vollenden die Suggestion einer harmonisch gegliederten Volksgemeinschaft, die sich durch die geordnete Effizienz und die Ausgrenzung ihrer propagandistisch verfremdet gefilmten Feinde definiert.

Wie sehr hier durch filmische Inszenierungstechniken künstliche Welten geschaffen wurden, zeigt ein vergleichender Blick auf die unprofessionellen frühen Aufnahmen der NSDAP²⁹. Zu fragen ist, ob diese Hinterlassenschaft sinnvoll für die Geschichtsvermittlung eingesetzt werden kann, ohne Gefahr zu laufen, daß der heutige Zuschauer der Inszenierung erliegt. Bisher existieren nur wenige Dokumentationen, die zumindest gelegentlich darauf

27 Zu den Bildquellen vgl. Willi Goetschel: Zur Sprachlosigkeit der Bilder. In: Manuel Köppen/ Klaus R. Scherpe (Hrsg.): Bilder des Holocaust. Literatur, Film, Bildende Kunst. Köln 1997, S. 131–144; Bodo von Borries: Geschichtslernen und Geschichtsbewußtsein. Empirische Erkundungen zu Erwerb und Gebrauch von Historie. Stuttgart 1988, S. 99–135, sowie Habbo Knoch: Bilder vom Holocaust. Fotografien von NS-Verbrechen und die westdeutsche Erinnerungskultur bis in die 60er Jahre. Ms. Göttingen 1996. Zur Kritik an der Verwendung der NS-Filmdokumente: Kaes, Deutschlandbilder (Anm.3) S. 11–16; Jürgen Hannig: Bilder die Geschichte machen. Anmerkungen zum Umgang mit Dokumentarfotos in Geschichtslehrbüchern. In: GWU 39, 1988, S. 10–32.

28 Den pyramidalen und pfeilartigen Aufbau stellte bereits Borries, Geschichtslernen (Anm.27), S. 112., mit einigen Beispielen für Fotografien heraus.

29 Ein Vergleich mit Hitler-Aufnahmen von 1927 und 1929, die ihn noch keineswegs derartig stilisieren, findet sich bei: Stephan Dolezel/ Martin Loiperdinger: Adolf Hitler in Parteitagfilm und Wochenschau. In: Martin Loiperdinger/ Rudolf Herz/ Ulrich Pohlmann: Führerbilder. Hitler, Mussolini, Roosevelt, Stalin in Fotografie und Film. München 1995, S. 77–100.

30 Vgl. ‚Hitler – Eine Bilanz‘. Teil 2 (‚Der Verführer‘) oder ‚Hitler – Eine Karriere‘, die dies an späterer Stelle erwähnen; die mit Schauspielsequenzen versehene Produktion ‚Die Mitläufer‘ macht den Konstruktcharakter gleich in den ersten Sequenzen zum Thema und begründet so, warum neben dem Dokumentarmaterial neue Szenen eingespielt wurden. Sehr interessant ist die in ‚Hitler – Eine Bilanz‘ eingespielte einzige nicht inszenierte Tonaufnahme von Hitler (vom finnischen Geheimdienst aufgenommen), die allein über die sachliche Stimme intuitiv einen fundamental anderen Eindruck von Hitler evoziert.

hinweisen, daß ihr Bildmaterial ein Propagandakonstrukt darstellt³⁰. Frühe (ausländische) Dokumentationen zeichneten sich dadurch aus, daß sie drastischere Bilder vom Zerstören und Morden zeigten, waren aber im Umgang mit den Filmquellen noch unkritischer. Schon ‚Nacht und Nebel‘ (1955) übernahm Bilder aus ‚Triumph des Willens‘ und ließ die sauber geordnet erscheinenden Aufnahmen vom Judenabtransport unkommentiert. Leisers Film ‚Mein Kampf‘ führte bereits das Marschiergeräusch als akustisches Erkennungszeichen ein, das bis heute ein audiovisuelles Leitmotiv bildet, und zeigte mit Originalton lange Propagandafilme (etwa für die sog. Euthanasie), nur mit einem einleitenden Hinweis versehen. In ‚Hitler – Eine Karriere‘ wird der Zuschauer z. B. mit den Jubelbildern von Österreich konfrontiert, ohne zu erfahren, wer dort jubelt und welche tragischen Konsequenzen der Einmarsch mit seinen erstmaligen Gewalteskalationen für die Juden hatte³¹. Die Aufnahmen sollen für sich sprechen und setzen so mit ihrer offenen Lesart beim Zuschauer ein Vorwissen voraus, das rational die emotional besetzte Inszenierung überschreiben kann. Weder im Schulunterricht noch im Abendprogramm kann hiervon ausgegangen werden. Aus der Kommunikationswissenschaft wissen wir, daß das Fernsehbild den Kommentartext dominiert³². Insofern werden die Aufnahmen nicht dadurch entschärft, daß der Originalton ausgeblendet wird³³. Selbst wenn, wie in neuesten Dokumentationen, der Moderator z. B. die polykratische Struktur des ‚Dritten Reiches‘ vermittelt – der Zuschauer strebt nach einer einheitlichen klaren Aussage. Widersprechen sich Bild und Moderationstext, wird er auf Dauer selektiv die gestellten Bilder memorieren.

Im Rahmen der medialen Geschichtsvermittlung haben Filmquellen dennoch ihre Berechtigung, nur kann der Grund ihres Einsatzes nicht länger mit der Unterhaltungs- und Unterhaltungsfunktion legitimiert werden. Audiovisuelle Quellen sollten vor allem dazu dienen, die Selbstdarstellung und Sinnstiftung der Führungsschicht einer vergangenen Zeit aufzuweisen. Um diese zu vermitteln, muß notwendigerweise versucht werden, die nationalsozialistische Ästhetik so zu brechen, daß ein rationaler Zugriff möglich wird. Die Nennung von Herkunft und Kontext der Bilder sollte die Sequenzen einleiten³⁴. Da die Zuschauer im Gegensatz zur Interpretation schriftlicher Texte die Rezeption audiovisueller Zeichen nur nach vagen, schulisch nicht vermittelten intuitiven Regeln beherrschen (der „visuelle Analphabetismus“³⁵), ist wie bei Werken der bildenden Kunst eine detaillierte Zeichendeutung des Moderators vonnöten. Die bildnahe Kommentierung gewährleistet zudem, daß Informationen wesentlich besser memoriert werden³⁶. Ganz auf „das Stilmittel der Assoziation“ und „die Bildsprache“ zu setzen, wie Guido Knopp es fordert, scheint dagegen bedenklich³⁷.

Der in diesem Zusammenhang zu recht häufig kritisierte Film ‚Hitler – Eine Karriere‘³⁸

31 Der Österreicherinmarsch wird allgemein als Umbruch des NS hin zur offenen Gewalt gesehen; zur prägenden Kraft der Bilder s. den Ausstellungsband: Die Macht der Bilder. Antisemitische Vorurteile und Mythen, hrsg. vom Jüdischen Museum der Stadt Wien. Wien 1995.

32 Tilo Prase: Das gebrauchte Bild. Bausteine einer Semiotik des Fernsehbildes. Berlin 1997, S. 62.

33 Der Hinweis „NS-Propagandafilm“ oder „Wochenschau“ wird häufig immer dann eingeblendet, wenn zu den Bildern noch der Ton ausgestrahlt wird.

34 Diese Forderung stellt vor allem Heinrich Bodensieck: Eine Tonfilmquelle und ihre publizistische Nutzung. 13,4 Sekunden des ‚Fernseh-Abenteuers Bundesrepublik‘. In: GWU 36, 1985, S. 277–290.

35 So Harry Pross: Zur Frage der Systematisierung historischer Kriterien visueller Präsentation, in: Reimers/Friedrich: Zeitgeschichte (Anm. 7), S. 27–36, hier S. 35.

36 Bock: Medienwirkung aus psychologischer Sicht (Anm. 15), S. 78.

37 Knopp im „Spiegelgespräch“ (Anm. 8), S. 60.

38 Joachim C. Fests Film lief 1977 mit großem Erfolg in den Kinos an, rief aber in der Kritik durch seine Hitler-Fixierung Widerspruch hervor; vgl. Karl-Heinz Janßen: High durch Hitler. Das neue Werk des Führer-Biographen Fest entpuppt sich als gefährlicher Film. In: Die Zeit, 8. Juli 1977 und Jörg Berlin u. a. (Hrsg.): Was verschweigt Fest? Analysen und Dokumente zum Hitler-Film. Köln 1978.

bietet hier in seinem ersten Teil zumindest ein positives Beispiel dafür, wie eine Hitler-Rede mittels einer durchgängig begleitenden Kommentierung in eine zugleich spannende Dekonstruktion der einzelnen Inszenierungsschritte verwandelt werden kann³⁹. Wenn der Erzähltext von der Körpersprache über die Intonation bis hin zu Bühnenaufbau und Kameraführung die Aufnahme begleitet, ist zu bedenken, daß diese Repräsentationsformen zeitlich variabel sind und somit für die damaligen Akteure und Rezipienten eine andere Bedeutung hatten. Wenn längere Originalpassagen gezeigt werden, so sollten diese wenigstens mit einleitenden Bemerkungen versehen sein. Um die Aura des Propagandamaterials aufzulösen und zusätzliche Zeit für Erklärungen zu gewinnen, könnten die laufenden Filmsequenzen zwischendurch unterbrochen werden. Vorbildlich hierfür können einzelne Techniken aus ‚Hitler – Eine Bilanz‘ sein: Hier stoppen paukenschlagartige Brüche die Originalsequenzen, die von Geräuschen wie zersplitterndes Glas begleitet werden. Andere spielerische Dramaturgie-Elemente, wie die Verzerrung von Hitlers Stimme, nehmen Hitler zwar den Bann des Sakralen, dürften dagegen auf den Zuschauer eher energierend wirken. Als sinnvoll erweisen sich auch vergleichende Gegenüberstellungen: Hitlers Redekunst wird etwa erst deutlich, wenn man sie mit einer traditionellen Rede kontrastiert, etwa von Hindenburg oder Brüning.

Zudem sind die Leerstellen der Aufnahmen zu füllen: Um die „visuelle Enteignung“ (Bourdieu) der kulturellen Sphäre der Gefilmten oder gerade der nicht Gefilmten zu verhindern, muß begleitend herausgestellt werden, was die Bilder eben nicht zeigen. Mit dem Hinweis, daß die Aufnahmen wie mittelalterliche Gemälde keine Abbildung der Realität, sondern eine Realitätskonstruktion bilden, sollte sich der Moderator gegenüber dem Vorwurf der Bevormundung schützen.

Die konsequente Umsetzung dieser Vorgehensweise hätte auch zur Folge, daß nicht mehr länger vom Text losgelöste Bilder gezeigt würden, die, wie vor allem Märsche und Kriegsgeschehen, oft zur reinen Unterhaltung eingefügt werden. Die Autoren müßten sich von Fall zu Fall entscheiden, ob sie von einem ihnen bekannten Quellenmaterial ausgehen und sich zum Ziel setzen, dieses angemessen zu vermitteln, oder ob sie etwas nicht in Filmquellen zu findendes zeigen wollen und folgerichtig andere, dem Kompilationsfilm zur Verfügung stehende Elemente verwenden.

3.2. Der Zeitzeuge

Schon bevor die Geschichtswissenschaft die ‚Oral History‘ entdeckte, fand das Befragen von Zeitzeugen in die Dokumentation schrittweise Eingang⁴⁰. Zunächst wurden jedoch nicht erfahrungsgeschichtliche Erinnerungen geschildert, sondern von ‚Experten‘ Wissen über politische Ereignisse abgefragt. Charakteristisch hierfür wäre etwa der Beitrag von Fritz Bauer in ‚Eichmann und das Dritte Reich‘ aus den frühen 60er Jahren, der als einziger Zeitzeuge und zugleich als Experte eine lange Rede vom Blatt abliest. Ein durch emotionales Assoziieren geprägter Zeitzeugenbericht der Opfer erhielt erst in den 70er Jahren Einzugs. Täter wurden zunächst in den 80er Jahren als Fachleute hinzu gezogen, die unhinterfragt ihre eigene Distanz zum NS bei der Schilderung ‚sachlicher Beobachtungen‘ anführten oder

39 Guido Knopps ‚Hitler – Eine Bilanz‘ ahmte einen Teil hiervon an der gleichen Rede nach.

40 Reinhard Rüttmann: Zeitzeugen in historischen Sendungen. In: Knopp/Quandt (Hrsg.): Geschichte im Fernsehen (Anm. 4), S. 54–59, hier S. 54.

41 Vgl. etwa die drei hohen SS-Männer in ‚The World at War. Völkermord 1941–1945‘ oder die breite Befragung von Hitlers persönlichem Umfeld in ‚Hitler – Eine Bilanz‘.

sch als intime Kenner Hitlers äußerten⁴¹. Ein Zeitzeugengespräch, das die Weltsicht der Täter und Mitläufer herausstellt, findet sich dagegen erstmals 1997 in der Reihe ‚Die Nazis‘, wenn man von dem exzeptionellen Zeitzeugenbericht ‚Shoah‘ (1985) absieht.

Zeitzeugen sind heute fester Bestandteil jeder Produktion. Neben der erwähnten Anbinde an die Gegenwart und der Auflockerung des Berichtes scheinen sie drei weitere Funktionen zu erfüllen:

1.) Die Belegfunktion: Gerade wenn man bei der Analyse von Dokumentationen die Ankündigungen von Zeitungen, Zeitschriften und Fernsehansagern einbezieht, fällt auf, daß den Zeitzeugen in der Öffentlichkeit in einem hohen Maße eine Beweiskraft zugeschrieben wird. So wurde die BBC-Produktion ‚Die Nazis‘ im November 1996 damit angekündigt (und amodert), daß die Sendung mit Zeitzeugen belegen könne, daß der Nationalsozialismus in hohem Maße auf freiwilliger Mitarbeit der Bevölkerung und bürokratischem Chaos beruht hätte.⁴² Die ARD warb dagegen für ihre Produktion ‚Soldaten für Hitler‘ mit dem Slogan „Eine Generation bricht ihr Schweigen“. Die Anciennität und das offene Bekennen vor der Kamera scheinen für die Zuschauer vertrauensbildender zu sein als Ergebnisse, die Historiker berichten. Im Gegensatz zu der für den Zuschauer vertrauten klassischen Quellenarbeit des Historikers findet sich in der Erzählung die ihm bekannte Form der Vergangenheitsaneignung. Verstärkt wird diese Glaubwürdigkeit noch, indem bekannte Personen aus dem öffentlichen Leben Stellung beziehen⁴³.

2.) Die Identifikationsfunktion: Zeitgeschichtliche Sendungen werden offensichtlich besonders von älteren Zuschauern gesehen.⁴⁴ Daß diese sich stärker in den erzählenden Personen wiederfinden können, ist anzunehmen. Aber auch andere Zuschauer erhalten durch die zunehmend sozial und politisch repräsentative Auswahl der Zeitzeugen das Angebot, sich in die Erfahrung des berichtenden Individuums zu versetzen. Der meist emotionale, nicht rationale argumentierende Gehalt der Aussage läßt aus heutiger Sicht Irrationales oder Unfaßbares greifbar werden. Der Zuschauer wird von dem Rekonstruktionsprozeß eingenommen, so daß es ihm wie seine eigene Erfahrung erscheinen kann.⁴⁵

3.) Die Entlastungsfunktion: Zeitzeugen haben das Recht auszusprechen, was Moderatoren eventuell denken, aber nicht aussprechen können, ohne sich zu diskreditieren. Über die Auswahl der Zeitzeugen und der Gesprächsausschnitte werden häufig Geschichtsdeutungen lanciert, die im Falle des NS immer wieder für die Entlastung bestimmter Institutionen (insbesondere der Wehrmacht) oder der ‚Deutschen‘ führen. Durch plumpe Fragestellungen „Wußten Sie vom Judenmord?“⁴⁶ werden entsprechend ablehnende Antworten forciert.

Fast alle Dokumentationen lassen die Zeitzeugenaussage für sich stehen, ohne sie in ihre

⁴² Vgl. SZ 15./16. Nov. 1997 („...wie faul der Führer nach Zeitzeugenberichten in Regierungsdingen war.“), Neue Westfälische 15. Nov. 1997 („Die Zeitzeugin Erna Kranz und viele andere liefern hierfür die Belege“). In der Forschung hat sich diese vor allem von Hans Mommsen vertretende ‚funktionalistische‘ Sicht weitestgehend durchgesetzt und wird durch neuere regionale und biographische Studien gestützt.

⁴³ Vgl. etwa die Zeitzeugen für ‚Hitler – Eine Bilanz‘, die fast alle entweder der intellektuellen Öffentlichkeit zuzurechnen sind (Jens Reich, Gräfin Marion v. Dönhoff, Erich Loest etc.), oder durch ihre genauen Berufsbezeichnungen Vertrauen erwecken sollen. Allgemein verstärken Kommunikatoren durch Sichtbarkeit ihre Glaubwürdigkeit; s. Bock: Medienrezeption (Anm.15), S. 84.

⁴⁴ Eine Auswertung von 344 Geschichtssendungen zur Nachkriegszeit, die 1989 ausgestrahlt wurden, erlab, daß die Zuschauerzahl mit ansteigendem Alter wächst; s. Siegfried Quandt: 40 Jahre Bundesrepublik Deutschland im Fernsehen – dokumentarische Rückblicke. Eine Programmanalyse. In: Wolfgang Becker/Ders.: Das Fernsehen als Vermittler von Geschichtsbewußtsein. Bonn 1989, S. 15–33, hier S. 20.

⁴⁵ Letzteres betont Simone de Beauvoir in Bezug auf ‚Shoah‘; s. Dies.: Vorwort. In: Claude Lanzmann: Shoah. Düsseldorf 1986, S. 5.

⁴⁶ ‚Europa unterm Hakenkreuz‘, Teil ‚Auschwitz‘, aber z. B. auch ‚Soldaten unter Hitler‘.

Kontexte einzurücken und vor allem ohne sie direkt kritisch zu hinterfragen. Klar widerlegbare Behauptungen mit mythenbildender Kraft bleiben so unkommentiert.⁴⁷ Gerade in Zusammenhang mit der hier postulierten Autorität der Zeitzeugen scheint es nicht zu reichen, kontrastiv in den folgenden Szenen über ‚Fakten‘ zu sprechen und auf ein großes Vorwissen der Zuschauer zu vertrauen.

Während in Kompilationsfilmen eher gelenkte Befragungen im Wohnbereich oder Studio aufgenommen werden, die nur kurze Antworten, häufig aber nicht die Fragen zeigen, führen Dokumentationen des Typus ‚Zeitzeugenbericht‘ die Überlebenden immer wieder zu den historischen Schauplätzen. Hier werden sie nur vage, eher assoziativ befragt. Meist übernehmen die Zeitzeugen selbst das Gespräch. Der Raum erlaubt reflexive Pausen, läßt Erinnerungen aufsteigen. Bedacht werden muß, daß hier nur die Geschichte der Überlebenden übermittelt wird, genauer: Die Geschichte des Überlebens. Sie besteht aus einer Kette von Zufällen, die darauf hinausliefen, dem Tod zu entkommen. Daß Hilfe oder List die Rettung ermöglichten, stellt freilich die Ausnahme dar. Das emotional noch ergreifendere Einzelschicksal der Toten, das in fiktiven Geschichtssendungen wie ‚Holocaust‘ Massenbetroffenheit auslöste, bleibt dem Zuschauer erspart.

Wie wichtig ein zugleich einfühlsamer und hartnäckiger Gesprächspartner ist, zeigt sich in Claude Lanzmanns ‚Shoah‘. Dabei erscheint es durchaus möglich, die Grenzen des Narrativen zu überschreiten⁴⁸: Intonation, Blicke, Laute, Bewegungen, Gesten oder äußerer Habitus erlauben eine Annäherung über das sprachlich Vermittelbare hinaus. Die sachliche Beschreibung der Bereitstellung von Zügen für Gruppenreisen („wie heute, wenn unsere Gastarbeiter nach Hause fahren“⁴⁹) des Ex-Fahrplanbürochefs in Warschau verrät vielleicht mit seiner pedantischen Nüchternheit mehr über den Ablauf des Holocaust als die Aufnahmen von Leichenbergen.

3.3. Originalschauplätze

Früher als das Zeitzeugengespräch wurden Aufnahmen der heutigen Schauplätze in Dokumentationen einbezogen und den historischen Aufnahmen gegenübergestellt. Berühmt wurden die Kontrastierungen, die Alain Resnais 1955 in ‚Nacht und Nebel‘ vornahm: Den grünen idyllischen Wiesen des heutigen KZ-Geländes stellte er Schwarzweiß-Aufnahmen aus dem NS gegenüber, eine Technik, die bis zu ‚Die Nazis‘ Nachahmung fand.⁵⁰ Erwin Leiser, der im Vorspann von ‚Mein Kampf‘ (1959) den Quellencharakter seines Materials betont („Jedes Bild ist authentisch“), fügte ebenfalls einzelne Schauplatzaufnahmen hinzu, da sie für ihn die erwünschte Belegkraft des Originals aufzuweisen schienen. In neueren Kompilationsfilmen dienen die Schauplatzaufnahmen hauptsächlich als Bildteppich, um Sachinfor-

⁴⁷ Trotz bester Absichten gilt dies auch für die erste Folge von ‚Die Nazis‘, in der ehemalige Anhänger der NSDAP unkommentiert ihr Weltbild als historische Fakten anpriesen; wie z. B., daß ein Arbeitsloser automatisch Kommunist oder SA-Mann wurde oder daß die NSDAP vor dem Kommunismus bewahrt habe.

⁴⁸ Saul Friedlander betont dagegen, gerade am Beispiel von ‚Shoah‘ einen „narrative margin which leaves the unsayable unsaid“; s. Ders.: Introduction. In: Ders. (Hrsg.): Probing the limits of Representation. Nazism and the final Solution. Harvard 1992, S. 1–21, hier S. 17.

⁴⁹ Zitat des Zeitzeugen (und Chef des Büro 31 der Deutschen Reichsbahn) Walter Stier. In: Lanzmann, Shoah (Anm. 45), S. 180.

⁵⁰ Zu diesem kontrastiven Setzen von Vergangenheit und Gegenwart in ‚Nacht und Nebel‘ s. Avivar: Screening the Holocaust (Anm. 6), S. 12 f.

sich als intime Kenner Hitlers äußerten⁴¹. Ein Zeitzeugengespräch, das die Weltansicht der Täter und Mitläufer herausstellt, findet sich dagegen erstmals 1997 in der Reihe ‚Die Nazis‘, wenn man von dem exzeptionellen Zeitzeugenbericht ‚Shoah‘ (1985) absieht.

Zeitzeugen sind heute fester Bestandteil jeder Produktion. Neben der erwähnten Anbindung an die Gegenwart und der Auflockerung des Berichtes scheinen sie drei weitere Funktionen zu erfüllen:

1.) Die Belegfunktion: Gerade wenn man bei der Analyse von Dokumentationen die Ankündigungen von Zeitungen, Zeitschriften und Fernsehansagern einbezieht, fällt auf, daß den Zeitzeugen in der Öffentlichkeit in einem hohen Maße eine Beweiskraft zugeschrieben wird. So wurde die BBC-Produktion ‚Die Nazis‘ im November 1996 damit angekündigt (und amodertiert), daß die Sendung mit Zeitzeugen belegen könne, daß der Nationalsozialismus in hohem Maße auf freiwilliger Mitarbeit der Bevölkerung und bürokratischem Chaos beruht hätte.⁴² Die ARD warb dagegen für ihre Produktion ‚Soldaten für Hitler‘ mit dem Slogan „Eine Generation bricht ihr Schweigen“. Die Anciennität und das offene Bekennen vor der Kamera scheinen für die Zuschauer vertrauensbildender zu sein als Ergebnisse, die Historiker berichten. Im Gegensatz zu der für den Zuschauer unbekannteren klassischen Quellenarbeit des Historikers findet sich in der Erzählung die ihm vertraute Form der Vergangenheitsaneignung. Verstärkt wird diese Glaubwürdigkeit noch, indem bekannte Personen aus dem öffentlichen Leben Stellung beziehen⁴³.

2.) Die Identifikationsfunktion: Zeitgeschichtliche Sendungen werden offensichtlich besonders von älteren Zuschauern gesehen.⁴⁴ Daß diese sich stärker in den erzählenden Personen wiederfinden können, ist anzunehmen. Aber auch andere Zuschauer erhalten durch die zunehmend sozial und politisch repräsentative Auswahl der Zeitzeugen das Angebot, sich in die Erfahrung des berichtenden Individuums zu versetzen. Der meist emotionale, nicht rational argumentierende Gehalt der Aussage läßt aus heutiger Sicht Irrationales oder Unfaßbares greifbar werden. Der Zuschauer wird von dem Rekonstruktionsprozeß eingenommen, so daß es ihm wie seine eigene Erfahrung erscheinen kann.⁴⁵

3.) Die Entlastungsfunktion: Zeitzeugen haben das Recht auszusprechen, was Moderatoren eventuell denken, aber nicht aussprechen können, ohne sich zu diskreditieren. Über die Auswahl der Zeitzeugen und der Gesprächsausschnitte werden häufig Geschichtsdeutungen lanciert, die im Falle des NS immer wieder für die Entlastung bestimmter Institutionen (insbesondere der Wehrmacht) oder der ‚Deutschen‘ führen. Durch plumpe Fragestellungen („Wußten Sie vom Judenmord?“⁴⁶) werden entsprechend ablehnende Antworten forciert.

Fast alle Dokumentationen lassen die Zeitzeugenaussage für sich stehen, ohne sie in ihre

42 Vgl. SZ 15./16. Nov. 1997 („...wie faul der Führer nach Zeitzeugenberichten in Regierungsdingen war.“), Neue Westfälische 15. Nov. 1997 („Die Zeitzeugin Erna Kranz und viele andere liefern hierfür die Belege“). In der Forschung hat sich diese vor allem von Hans Mommsen vertretende ‚funktionalistische‘ Sicht weitestgehend durchgesetzt und wird durch neuere regionale und biographische Studien gestützt.

43 Vgl. etwa die Zeitzeugen für ‚Hitler – Eine Bilanz‘, die fast alle entweder der intellektuellen Öffentlichkeit zuzurechnen sind (Jens Reich, Gräfin Marion v. Dönhoff, Erich Loest etc.), oder durch ihre genauen Berufsbezeichnungen Vertrauen erwecken sollen. Allgemein verstärken Kommunikatoren durch Sichtbarkeit ihre Glaubwürdigkeit; s. Bock: Medienrezeption (Anm.15), S. 84.

44 Eine Auswertung von 344 Geschichtsendungen zur Nachkriegszeit, die 1989 ausgestrahlt wurden, ergab, daß die Zuschauerzahl mit ansteigendem Alter wächst; s. Siegfried Quandt: 40 Jahre Bundesrepublik Deutschland im Fernsehen – dokumentarische Rückblicke. Eine Programmanalyse. In: Wolfgang Becker/Ders.: Das Fernsehen als Vermittler von Geschichtsbewußtsein. Bonn 1989, S. 15–33, hier S. 20. 45 Letzteres betont Simone de Beauvoir in Bezug auf ‚Shoah‘; s. Diers.: Vorwort. In: Claude Lanzmann: Shoah. Düsseldorf 1986, S. 5.

46 ‚Europa unterm Hakenkreuz‘, Teil ‚Auschwitz‘, aber z. B. auch ‚Soldaten unter Hitler‘.

Kontexte einzurücken und vor allem ohne sie direkt kritisch zu hinterfragen. Klar widerlegbare Behauptungen mit mythenbildender Kraft bleiben so unkommentiert.⁴⁷ Gerade in Zusammenhang mit der hier postulierten Autorität der Zeitzeugen scheint es nicht zu reichen, kontrastiv in den folgenden Szenen über ‚Fakten‘ zu sprechen und auf ein großes Vorwissen der Zuschauer zu vertrauen.

Während in Kompilationsfilmen eher gelenkte Befragungen im Wohnbereich oder Studio aufgenommen werden, die nur kurze Antworten, häufig aber nicht die Fragen zeigen, führen Dokumentationen des Typus ‚Zeitzeugenbericht‘ die Überlebenden immer wieder zu den historischen Schauplätzen. Hier werden sie nur vage, aber assoziativ befragt. Meist übernehmen die Zeitzeugen selbst das Gespräch. Der Raum erlaubt reflexive Pausen, läßt Erinnerungen aufsteigen. Bedacht werden muß, daß hier nur die Geschichte der Überlebenden übermittelt wird, genauer: Die Geschichte des Überlebens. Sie besteht aus einer Kette von Zufällen, die darauf hinausliefen, dem Tod zu entkommen. Daß Hilfe oder List die Rettung ermöglichten, stellt freilich die Ausnahme dar. Das emotional noch ergreifendere Einzelschicksal der Toten, das in fiktiven Geschichtssendungen wie ‚Holocaust‘ Massenbetroffenheit auslöste, bleibt dem Zuschauer erspart.

Wie wichtig ein zugleich einfühlsamer und hartnäckiger Gesprächspartner ist, zeigt sich in Claude Lanzmanns ‚Shoah‘. Dabei erscheint es durchaus möglich, die Grenzen des Narrativen zu überschreiten⁴⁸: Intonation, Blicke, Laute, Bewegungen, Gesten oder äußerer Habitus erlauben eine Annäherung über das sprachlich Vermittelbare hinaus. Die sachliche Beschreibung der Bereitstellung von Zügen für Gruppenreisen („wie heute, wenn unsere Gastarbeiter nach Hause fahren“⁴⁹) des Ex-Fahrplanbürochefs in Warschau verrät vielleicht mit seiner pedantischen Nüchternheit mehr über den Ablauf des Holocaust als die Aufnahmen von Leichenbergen.

3.3. Originalschauplätze

Früher als das Zeitzeugengespräch wurden Aufnahmen der heutigen Schauplätze in Dokumentationen einbezogen und den historischen Aufnahmen gegenübergestellt. Berühmt wurden die Kontrastierungen, die Alain Resnais 1955 in ‚Nacht und Nebel‘ vornahm: Den grünen idyllischen Wiesen des heutigen KZ-Geländes stellte er Schwarzweiß-Aufnahmen aus dem NS gegenüber, eine Technik, die bis zu ‚Die Nazis‘ Nachahmung fand.⁵⁰ Erwin Leiser, der im Vorspann von ‚Mein Kampf‘ (1959) den Quellencharakter seines Materials betont („Jedes Bild ist authentisch“), fügte ebenfalls einzelne Schauplatzaufnahmen hinzu, da sie für ihn die erwünschte Belegkraft des Originals aufzuweisen schienen. In neueren Kompilationsfilmen dienen die Schauplatzaufnahmen hauptsächlich als Bildteppich, um Sachinfor-

47 Trotz bester Absichten gilt dies auch für die erste Folge von ‚Die Nazis‘, in der ehemalige Anhänger der NSDAP unkommentiert ihr Weltbild als historische Fakten präsentieren; wie z. B., daß ein Arbeitsloser automatisch Kommunist oder SA-Mann wurde oder daß die NSDAP vor dem Kommunismus bewahrt habe.

48 Saul Friedlander betont dagegen, gerade am Beispiel von ‚Shoah‘ einen „narrative margin which leaves the unsayable unsaid“; s. Ders.: Introduction. In: Ders. (Hrsg.): Probing the limits of Representation. Nazism and the final Solution. Harvard 1992, S. 1–21, hier S. 17.

49 Zitat des Zeitzeugen (und Chef des Büro 31 der Deutschen Reichsbahn) Walter Stier. In: Lanzmann, Shoah (Anm. 45), S. 180.

50 Zu diesem kontrastiven Setzen von Vergangenheit und Gegenwart in ‚Nacht und Nebel‘ s. Avivar: Screening the Holocaust (Anm. 6), S. 12 f.

mationen zwischen den publikumswirksamen Filmpassagen zu vermitteln. Sie gelten als „Füllmaterial“⁵¹ und werden häufig ohne direkten Zusammenhang zum Erzähltext eingebildet.

Von der Aufnahmetechnik her dominieren langsame Perspektiven-Verengungen mit symmetrischer Fokussierung. Dabei besteht die Tendenz, Schauplätze durch Eliminierung aller Alltagsanbindungen museal zu stilisieren: Passanten, Autos oder die aktuelle Bedeutung und Benutzung des Platzes werden ausgeblendet. Auschwitz reduziert sich so auf die ikonischen Zeichen Bahngleis, Stacheldraht, Eingangstor und Barackenpritsche, das Nürnberger Reichsparteitagsgelände auf einen steinernen Klotz. Die Ausschnittsperspektive versucht ebenso die Anbindung an die Vergangenheit zu erreichen wie die einmontierte Schwarzweiß-Aufnahme des Schauplatzes (‚Hitler – Eine Bilanz‘) oder das vergrößerte historische Foto, das zugleich mit dem heutigen Schauplatz eingebildet wird (‚Die Carlebachs. Eine Familiengeschichte. Eine Rabbinerdynastie aus Lübeck‘, 1995).

Auch diese Aufnahmen setzen auf den ‚Bann des Originals‘, wahrscheinlich meist vergeblich; die zerstörten oder restaurierten Orte sprechen nicht von alleine, und sie verblissen angesichts der Faszinationskraft, die die historischen Propagandaufnahmen vermitteln. Zum Leben erweckt werden die musealen Gedenkstätten erst, wenn ein Zeitzeuge vor laufender Kamera ihre Spuren liest, während die Kamera die Bewegung seiner Augen nachahmt. Statt der Ikonen geraten jetzt Einzelheiten mit individueller Bedeutung in den Vordergrund (z. B. ein Versteck oder Fluchtweg).⁵²

Der Einbau von Schauplätzen sollte dem Zuschauer gerade diese Fähigkeit zur Spurensuche vermitteln, die er aus der Rekonstruktion seiner eigenen Biographie kennt⁵³. Die Anbindung der Orte an ihre aktuelle Bedeutung könnte ihn sensibler für die Gegenwart werden lassen. So wird das Nürnberger Parteitagsgelände auch heute noch für Massenveranstaltungen genutzt; Aufnahmen von Rockfestivals oder Fußballspielen laufen zwar Gefahr, schräge Analogien hervorzuheben, würden aber zugleich angesichts der ekstatischen Anhänger den Zusammenhang von Masse und Macht i. S. Canettis aufweisen. Bisher einbezogen wurden lediglich Aufnahmen von Stätten heutiger Fremdenfeindlichkeit, des Antisemitismus oder des Ghettoisierens von Ausländern.⁵⁴ Neben diesen Spuren im Besonderen gilt es aber vor allem die Spuren des Alltäglichen aufzuzeigen. Vorbildlich ist auch hier Claude Lanzmanns ‚Shoah‘, dessen Kamera sich weniger der KZ-Gedenkstätte als ihrem Umfeld zuwendet. Indem er z. B. Bauernhöfe zeigt, die heute wie damals unmittelbar neben dem Vernichtungslager bewirtschaftet wurden (z. T. noch von den gleichen Menschen), verliert der Schauplatz den Charakter der abgeschotteten, leblosen und abstrakten Ikone der Betroffenheit und wird in das Leben der Zuschauer zurückgeholt.

⁵¹ So Fernsehautor Dieter Franck, Die historische Dokumentation. In: Knopp/Quandt: Geschichte im Fernsehen. (Anm. 4), S. 49–53, hier S. 50; Franck spricht auch von „Straßenimpressionen als Meterware“. Ein besonders eklatantes Beispiel hierfür ist die äußerst textlastige Dokumentation ‚Europa unterm Hakenkreuz. 1936 – Berlin‘, wo ohne Nennung des Ortsbezuges lange Texte mit dem heutigen Berlin unterlegt werden.

⁵² Besonders gelungen erscheinen mir hier entsprechende Teile von ‚Diamanten im Schnee‘.

⁵³ Daß in unseren Erinnerungsbildern vor allem Raum in Zeit und Zeit in Raum zurückübersetzt wird, betont auch Heidrun Friese: Bilder der Geschichte. In: Klaus E. Müller/ Jörn Rüsen (Hrsg.): Historische Sinnbildung. Problemstellungen, Zeitkonzepte, Wahrnehmungshorizonte, Darstellungstrategien. Reinbek 1997, S. 328–352.

⁵⁴ So beginnt die Dokumentation ‚Die Carlebachs‘ mit Aufnahmen vom Brandanschlag auf die Lübecker Synagoge 1994; ‚Europa unterm Hakenkreuz. 1936 – Berlin‘ zeigt türkische Stadteile in Berlin unter Verweis auf die Schwierigkeiten, die auch heute bestünden; man solle „Menschen anderer Wesensart endlich akzeptieren“.

3.4. Dokumente

Während historische Dokumentationen über Epochen jenseits des 20. Jahrhunderts mangels anderen Materials häufig von der ästhetischen Kraft schriftlicher Quellen zehren, spielt das Abbilden von historischen Dokumenten in zeitgeschichtlichen Dokumentationen eine untergeordnete Rolle. Dokumente werden hauptsächlich als Beweismittel kurz, aber nicht lesbar eingebildet, während einzelne Passagen zitiert werden. Der ‚Bann des Originals‘ findet hierbei kaum Verwendung, vermutlich bedingt durch die nüchterne Schrift der Schreibmaschinen und den quantitativen Umfang des Textes, der abstoßender wirken könnte. Unterschriften dagegen, insbesondere von Adolf Hitler, werden dagegen häufig gut sichtbar eingespielt werden, da sie eine größere Faszinationskraft als der längere Inhalt aufzuweisen versprechen. Die häufig eingebildeten Hitler-Unterschriften suggerieren jedoch, daß Hitler selbst stets Befehle ausarbeitete, die nach unten weitergegeben wurden. Kaum erwähnt oder eingebildet werden dagegen die zahlreichen Anfragen, Vorschläge oder Berichte vom unteren zum oberen Parteiumfeld, aus denen heraus die meisten späteren ‚Führerbefehle‘ entstanden.

Dokumente, die aus dem alltäglichen Schriftverkehr der Bevölkerung stammen, werden ebenfalls vernachlässigt. Die alltäglichen Denunziationen, die zahllosen Feldpostbriefe oder Tagebucheinträge finden selten eine Berücksichtigung.⁵⁵ Sowohl dieser Schriftverkehr von unten nach oben als auch derjenige der privaten Ebene wäre jedoch nötig, um den Nationalsozialismus einigermaßen angemessen zu erfassen. Auch hierbei wäre es dringend nötig, daß dem Zuschauer nicht nur herausgerissene Schlagworte präsentiert würden, sondern auch genauere Hinweise auf die Entstehungskontexte und ihre Bedeutung erfolgen. Anderenfalls werden weiterhin grundlegende historische Fehldeutungen tradiert. So suggerieren die zu meist aus ‚Mein Kampf‘ oder bekannten Hitler-Reden entnommenen Zitate immer wieder, daß Hitler sich programmatisch von 1923 an auf den Ablauf von Holocaust u. a. festgelegt hätte; tatsächlich entstand die Idee des Völkermordes an den Juden auf unterschiedlichen Verwaltungsebenen erst um 1940/41.⁵⁶

Neben den Zeitzeugen gelten die „neuen Dokumentenfunde“ in den Ankündigungen als Legitimation und Aufmacher der Serie. Die tatsächlich eingespielten Funde beschränken sich auf ein kleines Korpus aus Altbekanntem: Etwa die Nürnberger Rassengesetze, der sog. ‚Kommissarbefehl‘, die Zahlenkolonnen der Wannseekonferenz. Ohne ihren genauen Inhalt in der kurzen Einblendung zu erfassen, kann der Zuschauer aus ihrer Ausgestaltung Pedanterie und Ordnungswahn der Bürokratie erkennen. Um den Gegensatz zwischen den jeglicher Humanität spottenden Inhalten und der akribischen Bestandsaufnahme zu vermitteln, wäre es wünschenswert, mehr Dokumente einzublenden und diese dabei kurz zu zitieren.

4. Ökonomie, Wissenschaft und Identität

Wer sich zur Aufgabe macht, Geschichte zu vermitteln, sollte überlegen, aus welchem Grunde er bestimmte Ausschnitte der Vergangenheit beleuchtet. In der Geschichtsdidaktik

⁵⁵ Denunziationen wurden meines Wissens erstmals an einem konkreten Beispiel in ‚Die Nazis. Teil 2‘ vorgestellt (incl. einem Interview mit der Denunziantin, deren ungeliebte Nachbarin daraufhin im KZ den Tod fand).

⁵⁶ Zur Chronologie der Entscheidungen vgl. zuletzt Christian Gerlach: Die Wannsee-Konferenz, das Schicksal der deutschen Juden und Hitlers politische Grundsatzentscheidung, alle Juden Europas zu ermorden, in: WerkstattGeschichte 18, 1997, S. 7–44 sowie grundlegend: Götz Aly: „Endlösung“. Völker-verschiebung und der Mord an den europäischen Juden. Frankfurt 1995.

scheint ein gewisser Konsens zu bestehen, daß man die Vergangenheit thematisiert, um die Gegenwart verstehen zu können und auch an die Zukunft Erwartungen zu stellen⁵⁷. Aber ist es überhaupt legitim, diesen didaktischen Anspruch auch Fernseh-Dokumentationen abzuverlangen und diese an wissenschaftlichen und didaktischen Maßstäben zu messen? Aus zweierlei Gründen muß dies bejaht werden: Zum einen wegen der großen Verantwortung, die die Produzenten für die Entwicklung unseres historischen Bewußtseins haben, zum anderen, weil sie selbst mit dem Anspruch auftreten, weitaus mehr als bloße Unterhaltung zu bezwecken. Gerade bei zeitgeschichtlichen Dokumentationen zeigen sich weitergehende Zielsetzungen. Während Zeitzeugenberichte und die frühen, meist ausländischen Dokumentationen zum NS mit einem „nie wieder“⁵⁸ mahnend an die Vergangenheit erinnerten, wollen sich vor allem die deutschen Kompilationsfilme durch eine historische Bilanz mit einem „Trauma“ auseinandersetzen, um wissenschaftlich fundiert zur „Normalität“ zu finden⁵⁹.

Bei der Auswahl der Inhalte steht dieser Gegenwartsbezug der historische Dokumentation stärker als bei anderen historischen Vermittlungsformen (wie etwa die Schul- und Museumsdidaktik) in einem Spannungsfeld von wissenschaftlichen Ansprüchen, ökonomischen Gesichtspunkten und politischen Leitlinien. Auch wenn Geschichtsvermittlung weit mehr als eine verkürzte Abbildung der Wissenschaftsdisziplin sein muß, erscheint die Anbindung an die Forschung in diesem Spannungsfeld nicht zufällig eine bedenklich schwache Position einzunehmen.

Die zunehmende Kommerzialisierung des Fernsehens erfordert zunächst Inhalte, die eine Erhöhung der Einschaltquote versprechen und folglich mit den aktuellen Bedürfnissen der Zuschauer korrespondieren⁶⁰. Dies beschränkt zunächst die Auswahl der Themen, da diese möglichst Bezugspunkte im öffentlichen Gespräch haben müssen. Vor allem Jubiläen und Jahrestage sichern eine vorbereitende Berichterstattung der Printmedien, an die angeknüpft wird⁶¹. Themen ohne einen solchen vordergründigen Gegenwartsbezug haben schlechtere Umsetzungschancen.

Die kommerziellen Restriktionen gehen einher mit einem äußerst distanzierten Verhältnis zur wissenschaftlich betriebenen Geschichte. Bei zeitgeschichtlichen Dokumentationen zum NS erscheinen, im Gegensatz zu anderen Epochen, so gut wie nie Historiker vor der Kamera⁶². Dieser Befund steht in Beziehung zu Umfragen, die ergeben, daß die Zuschauer „am wenigsten gern aus Gesprächen mit Historikern lernen“⁶³. Des weiteren zeigt sich auf

57 Vgl. hierzu *Jörn Rüsen*: Historisches Lernen. Grundlagen und Paradigmen. Köln 1994, S. 80.

58 Schlußsatz aus Leisers „Mein Kampf“.

59 Eine derartige Vergangenheitsbewältigungsstrategie findet sich gut nachlesbar in dem Begleitbuch: *Guido Knopp*: Hitler – Eine Bilanz. Berlin 1995, S. 12.

60 Die Kommunikationswissenschaften betrachten im Rahmen von „Transaktionalen Modellen“ Medieneffekte als „Ko-Kreationen“ von Angebot und Nachfrage – also von den Botschaften der Massenmedien und den Erwartungen des Publikums; s. *Klaus Schönbach*: Transaktionale Modelle der Medienwirkungen: Stand der Forschung. In: *Winfried Schulz* (Hrsg.): Medienwirkung. Einflüsse von Presse, Radio und Fernsehen auf Individuum und Gesellschaft. Weinheim 1992, S. 109–119. Zu fragen ist, ob die Spartenprogramme des digitalen Fernsehens hier eine Wende bringen können.

61 Auch wenn Fernsehredakteure die Bedeutung der Jahrestage herunterspielen, zeigten vor allem die 50-Jahrsjubiläen der letzten Jahre ihre große Bedeutung für die Ausstrahlung von historischen Dokumentationen, ebenso in den 80er Jahren die 40-Jahrsjubiläen. Zur Rolle von Jahrestagen s. *Knopp*: Geschichte im Fernsehen. In: *Knopp/Quandt*: Geschichte im Fernsehen (Anm. 4), S. 3.

62 Ein ähnlicher Befund findet sich bezüglich historischer Rückblicke zur Gründung der Bundesrepublik bei *Siegfried Quandt*: 40 Jahre Bundesrepublik (Anm. 44), S. 17.

63 So zumindest der Befund einer nicht gedruckten ZDF-Medienforschungsstudie von 1985, zit. nach *Siegfried Quandt*: Kommunikative Herausforderungen der Geschichtswissenschaft und Geschichtsdiaktik, in: *Beynd Mütter/Ders.* (Hrsg.): Historie – Didaktik – Kommunikation. Wissenschaftsgeschichte und aktuelle Herausforderungen. Marburg 1988, S. 15–26, hier S. 20.

der Seite der Filmproduzenten ein distanzierendes Verhältnis zur Historikerschaft: Neue Erkenntnisse der historischen Forschung bilden keinen hinreichenden oder öffentlich nennbaren Grund, eine Dokumentation zu erstellen; der Forschungsstand der jeweils letzten zehn Jahre wird kaum zur Kenntnis genommen⁶⁴; im Unterschied zu naturwissenschaftlichen Fachsendungen, wo z. B. Laboraufnahmen die Entwicklung der Ergebnisse zeigen, bleibt der Prozeß der Geschichtsrekonstruktion der Historiker weitgehend im Dunkeln. Auch von ihrer Machart her grenzen sie sich von Wissenschaftssendungen ab, indem kein sichtbar präsender Moderator einzelne Rubriken anmoderiert.

Zudem wird die Offenheit der Geschichtsrekonstruktion nicht transportiert. Vielmehr vermitteln Film und Erzähler ein festes, autoritatives Bild davon, wie es ‚wirklich war‘. Wird die Historikerschaft erwähnt, so kommt es einigen Sendungen und Begleitbüchern immer wieder zum Vorwurf eines spitzfindigen, selbstgenügsamen Pedantismus, der einer Bearbeitung der wirklich wichtigen und interessanten Fragen im Wege stehe⁶⁵. Ebenso ordnet die Publizistik offenbar die ‚historischen Dokumentationen‘ nicht der Rubrik Wissenschaftsvermittlung, sondern eher den Reportagen zu⁶⁶.

Für alle Dokumentationen gilt jedoch sicherlich, daß sie eine äußerst wichtige Beweisfunktion haben: Es ist stark anzunehmen, daß ohne die regelmäßige Ausstrahlung audiovisueller Dokumente der Nationalsozialismus bis heute in wesentlich geringerem Maße als breit akzeptierte Massenbewegung im kollektiven Gedächtnis verankert wäre⁶⁷. In Folge der ‚Holocaust‘-Serie, der Diskussion um ‚Schindlers Liste‘, aber auch in der Goldhagen-Debatte wurde deutlich, daß es der Historikerschaft selbst kaum gelang, neue Ergebnisse einer breiten Öffentlichkeit zu vermitteln⁶⁸.

Wenn das Fernsehen nun tatsächlich eine Definitionsmacht über unsere Vergangenheit ausübt, müssen stets die in der Analyse bereits kritisch angesprochenen Inhalte vergegenwärtigt werden, die politisch zur Vermittlung einer gemeinsamen Tradition und Identität transportiert werden⁶⁹. In diesem Kontext ist etwa an die intentionalistische Fixierung der deutschen Dokumentationen auf Hitler zu erinnern. Schon die unmittelbare, direkte Führungsriege (Göring, Goebbels, Himmler u. a.) wird nur noch als „zweite Garnitur“ be-

64 Eine Ausnahme bildet bezeichnenderweise die 1997 von der BBC produzierte Reihe ‚Die Nazis‘, die führende NS-Historiker der 90er Jahre als Berater hinzuzog (so Christopher Browning, Robert Gellately, Ian Kershaw, Jeremy Noakes). Wenn auch nur selten und auch sehr kurz, kommentieren hier Historiker vor laufender Kamera die Statements der Zeitzeugen (so Kershaw und Gellately in Teil 2).

65 Auch dies wird deutlich im Begleitbuch: *Knopp*: Hitler. Eine Bilanz, wo der NS-Forschung laufend unterstellt wird, verschrobene psychoanalytische Untersuchungen über Hitler zu treiben.

66 Vgl. etwa die Kapitel-Unterteilung in *Helmut Kreuzer/Christian W. Thomsen* (Hrsg.): Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik Deutschland, Bd. 3 (Informations- und Dokumentarsendungen), München 1994, wo historische Dokumentarfilme nicht beim Kapitel ‚Wissenschaftsvermittlung‘ oder ‚Bildungsfernsehen‘, sondern eben bei ‚Dokumentarfilm und Reportage‘ behandelt werden.

67 Diese Korrekturfunktion des Fernsehens zugunsten der „historischen Wahrheit“ vermutet auch *Winkler*: Zeitgeschichte im Fernsehen (Anm. 4), S. 279.

68 Diese „Diskrepanz zwischen Angebot und Rezeption des Wissens“ bemerkten nach der ‚Holocaust‘-Ausstrahlung bereits selbstkritisch: *Karl Dietrich Bracher*: Geschichte und Medium. Gedanken zum Verhältnis von Fernsehen und Geschichtsbewußtsein. In: *Aus Politik und Zeitgeschichte*, 1980, B. 8, S. 3–9 und *Martin Broszat*: ‚Holocaust‘ und Geschichtswissenschaft, in: *Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte* 27, 1979, S. 285–298. Zu den Reaktionen auf ‚Schindlers Liste‘ s. *Manfred Köppen*: Von Effekten des Authentischen. Schindlers Liste: Film und Holocaust. In: *Ders./Scherpe*: Bilder des Holocaust (Anm. 27), S. 145–170.

69 Daß ‚Geschichte im Fernsehen‘ die Beseitigung des deutschen Defizits an „Wir-Bewußtsein“ als zentralen Auftrag zu erfüllen habe, betont vor allem *Guido Knopp* in nahezu allen seinen Schriften; vgl. etwa: *Ders.*: Geschichte im Fernsehen (Anm. 61).

zeichnet und, wie der Titel „Hitlers Helfer“ besagt, quasi unselbständig auf Hitler bezogen⁷⁰. Die von den Produzenten oft beschworene Nähe zu Personen und die Ablehnung von anonymen Institutionen gilt für die große Zahl der Täter eben nicht. Hier sind es weiterhin „die Einsatzgruppen“ und „die SS“, die Hitlers Mordbefehle ausführten, während der überwiegende Teil „der Wehrmacht“ und „der Deutschen“ nichts wußte. Die didaktische Reduktion durch Personalisierung wird hier auf ganze Institutionen angewandt, wobei die Stiftung eines entlastenden vergangenheitspolitischen Konsenses auf der Hand liegt. Auch die Produktionen des Auslandes streifen die Täterfrage kaum: Die Tätergruppe beschränkt sich auf ‚die Nazis‘, während der Begriff ‚Deutsche‘ aus Angst vor politischen Konflikten vermieden wird.

Was als Dokumentationstypus fehlt, ist eben eine Darstellung über ein Bündel von Täterbiographien, deren Werdegang ebenso thematisiert wird wie der der häufig als Individuen herausgestellten Opfer und Widerstandsangehörigen. Es fehlt der Mut zur Reduktion, zur Festlegung auf eine exemplarisch behandelte Frage und zur Überwindung der unhaltbaren Zäsur von 1945. Was spricht dagegen, eine um Vor- und Nachgeschichte erweiterte Fassung von Christopher Brownings ‚Ganz normale Männer‘ zu verfilmen?⁷¹ Eine Debatte darüber, was via Bildschirm vermittelt werden kann und darf, erscheint nötiger denn je. Sie muß sich aber auch der postmodernen Fernsehästhetik und Fernsehrezeption stellen, die dank spielerischem ‚Zappen‘ und Werbepausen immer neue Reizimpulse fordert und eine „produktive Verbindung von Unterhaltung und historischer Erkenntnis“⁷² verlangt, die ‚prime time‘-gerecht ist.

Die historische Dokumentation hat die großartige Möglichkeit, schriftlich nicht festgehaltene Emotionen zu dokumentieren und zu erwecken, die einem rationalen Verstehen vorauszugehen⁷³. Chancen und Gefahren liegen dicht beieinander: Während die Informationen leicht vergessen werden, bleiben die emotionalen Eindrücke relativ stabil memoriert und werden nach einer gewissen Zeit wie Informationen behandelt⁷⁴. Die Bestandsaufnahme konnte aufzeigen, daß zukünftige Dokumentationen im Umgang mit Zeitzeugen, bei Schaulplatz- und Dokumentenaufnahmen und insbesondere bei der Verwendung des propagandistisch konstruierten historischen Filmmaterials neue Wege einschlagen müssen. Was ansonsten bleibt, ist die Choreographie der Ordnung, der Autobahnbau, die Kameradschaft und die Faszination, die vom vermeintlich wahnsinnig gewordenen Genie Hitler ausgeht.

70 Nach ‚Hitler- Eine Bilanz‘ und ‚Hitlers Helfer‘ I+II plant Guido Knopp nun die Reihen ‚Hitlers Krieger‘ und ‚Hitlers Volk‘; man darf gespannt sein.

71 Christopher Browning: Ganz normale Männer. Das Reserve-Polizeibataillon 101 und die „Endlösung“ in Polen. Reinbek 1993; Brownings Buch, das erst im Zuge der Goldhagen-Debatte einer breiteren Öffentlichkeit bekannt wurde, bietet ein gutes Beispiel für eine Verquickung von individuellem Werdegang und ‚großer Geschichte‘. Im Rahmen eines Nachrichtenmagazins wurde sein Buch 1998 zu einem äußerst anspruchsvollen Bericht über die ‚ganz normalen Männer‘ umgesetzt.

72 Vgl. z. B. Wolfgang Becker: Fiktion und Unterhaltsamkeit – Instanzen historischen Lernens, in: Ders./Quandt: Das Fernsehen (Anm. 44), S. 73.

73 Dies betont Kaes: Holocaust and the End of History. Postmodern Historiography in Cinema. In: Friedlander (Hrsg.): Probing the Limits (Anm.48), S. 206–222, S. 208.

74 So bereits Feil: Zeitgeschichte im Deutschen Fernsehen (Anm. 1), S. 122; vgl. auch Bock: Medienwirkung (Anm. 15), S. 72.

Konrad Dussel

Amerikanisierung und Postmoderne in der Bundesrepublik

Beiträge der Rundfunkgeschichte zu fächerübergreifenden Diskursen¹

Die Rede von der Bedeutung der Massenmedien ist zwar in aller Munde, das bedeutet aber noch lange nicht, daß ihr in jedem Falle von den Wissenschaften die notwendigen Argumente geliefert würden. Ohne den Einsatz der Medien- und Kommunikationswissenschaften gerade im Fernsbereich schmälern zu wollen, müssen doch erhebliche strukturelle Defizite festgestellt werden: Der Komplexität der Probleme ist mit sorgsam disziplinären Abgrenzungen nur schwer beizukommen, und die historische Dimension der Entwicklungen tritt erst recht kaum in den Blick.

Die deutschen Zeithistoriker haben die Medien und ihre Geschichte bislang kaum zur Kenntnis genommen. Vor allem in Standardwerken zur bundesdeutschen Zeitgeschichte spielen sie so gut wie keine Rolle.² Ihre gesellschaftliche wie alltagskulturelle Entwicklung prägende Kraft ist daran nur ansatzweise abzulesen. Und man kann noch nicht einmal behaupten, daß das Problem überhaupt ganz erkannt worden wäre. Selbst wenn einmal konstatiert wird, daß in der Zeitgeschichte „die Entwicklung der Sozialisationsinstanzen“ als Forschungsgegenstand bislang vernachlässigt worden sei, dann kommt in der daran anschließenden Aufzählung neben Kirche, Schule und Familie gerade noch die Presse vor, die Funkmedien aber werden nicht genannt.³

Gerade die Bedeutung des Rundfunks im allgemeinen sollte aber nicht übersehen werden. Zur Begründung mögen vorab nur zwei Hinweise genügen: Ist es nur Zufall, daß sich die Geschichte des Rundfunks in Deutschland in ihrer zeitlichen Ausdehnung mit der Zeitgeschichte deckt? Die Definitionen, welchen Zeitraum die deutsche Zeitgeschichte umfasse, teilen bei allen Unterschieden eine gemeinsame Grundüberzeugung: daß der Erste Weltkrieg die entscheidende Zäsur bilde.⁴ Und dies läßt sich auch für den Rundfunk behaupten,

1 Überarbeitete Version meines Beitrags zur von Adelheid von Saldern und Inge Marbolek organisierten Konferenz „Massenmedien im Kontext von Herrschaft, Alltag und Gesellschaft. Eine Herausforderung an die Geschichtsschreibung“. Ich danke den Teilnehmern für Anregungen und Kritik.

2 Adolf Birke: Nation ohne Haus. Deutschland 1945–1961. Neuausgabe Berlin 1994, S. 87–92; Dietrich Thranhardt: Geschichte der Bundesrepublik Deutschland 1949–1990. Erweiterte Neuausgabe Frankfurt/M. 1996, S. 46–49; S. 137–140. Als Ausnahme muß allerdings die von Wolfgang Benz herausgegebene „Geschichte der Bundesrepublik Deutschland“ herausgestellt werden. In der Neuausgabe 1989 wurde ein eigener – der vierte – Band „Kultur“ gewidmet und darin den Medien einiger Platz eingeräumt.

3 Paul Erker: Zeitgeschichte als Sozialgeschichte. Forschungsstand und Forschungsdefizite. In: Geschichte und Gesellschaft 19, 1993, S. 202–238, Zitat S. 230.

4 Neben Erker: Zeitgeschichte (Anm. 3) etwa Anselm Doering-Manteuffel: Deutsche Zeitgeschichte nach 1945. Entwicklung und Problemlagen der historischen Forschung zur Nachkriegszeit. In: Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte 41, 1993, S. 1–29, und Hans Günter Hockerts: Zeitgeschichte in Deutschland. Begriff, Methoden, Themenfelder. In: Historisches Jahrbuch 113, 1993, S. 98–127.