

der kaum vorliegenden Aussagen von ihm bislang nicht hinreichend untersucht worden. Zu Pabels Tätigkeit vor und nach 1945 siehe Jürgen Siegmann, Jahre seine Lebens. Der Bildreporter und Kriegsberichterstatter Hilmar Pabel und seine Veröffentlichungen im Dritten Reich und in der Nachkriegszeit (1933–1954), Examensarbeit Fachhochschule Bielefeld 1991.

13 Siehe Ulrich Baer, Zum Zeugen werden. Landschaftstradition und Shoah oder Die Grenzen der Geschichtsschreibung im Bild, in: Ders., »Niemand zeugt für den Zeugen«. Erinnerungskultur nach der Shoah, Frankfurt a. M. 2000, S. 236–254.

14 Siehe Ernst Klee / Willi Dreßen / Volker Rieß, »Schöne Zeiten«. Judenmord aus der Sicht der Täter und Gaffer, Frankfurt a. M. 1988, S. 128.

15 Vier Aufnahmen daraus sind abgebildet in: Yitzhak Arad (Hg.), The Pictorial History of the Holocaust, Jerusalem 1990, S. 191–193.

16 Die Serie befindet sich jetzt in der Zentralstelle in Ludwigsburg. 13 Aufnahmen sind online einsehbar über die Website des US Holocaust Memorial Museum, siehe dort auch weitere Erläuterungen zum Fotografieren [http://www.ushmm.org/uia-cgi/uia\\_query](http://www.ushmm.org/uia-cgi/uia_query), zuletzt abgerufen am 13.1.2006.

17 Siehe Dov B. Schmorak (Hg.), Der Eichmann-Prozess, Wien 1964, S. 337.

18 Siehe Bernd Hüppauf, Der entleerte Blick: Gewalt im Visier, in: Baer, »Niemand zeugt«, S. 219–235.

19 Siehe Knoch, Tat als Bild, S. 533–549. Zu einem Kontext dieser politischen Lesarten siehe Klaus Bästlein, »Nazi-Blutrichter als Stützen des Adenauer-Regimes«. Die DDR-Kampagnen gegen NS-Richter und -Staatsanwälte, die Reaktionen der bundesdeutschen Justiz und ihre gescheiterte »Selbstreinigung« 1957–1968, in: Ders. u. a. (Hg.), Beiträge zur juristischen Zeitgeschichte der DDR, Berlin 2000, S. 52–92.

20 Siehe Detlef Hoffmann (Hg.), Das Gedächtnis der Dinge. KZ-Relikte und KZ-Denkmäler 1945–1995, Frankfurt a. M. 1998; Clément Chéroux (Hg.), Mémoire des Camps. Photographies des camps de concentration et d'extermination nazis (1933–1999), Paris 2001; Cornelia Brink, Ikonen der Vernichtung. Öffentlicher Gebrauch von Fotografien aus nationalsozialistischen Konzentrationslagern nach 1945, Berlin 1998; Habbo Knoch, Die Grenzen des Zeigbaren. Fotografien der NS-Verbrechen und die westdeutsche Gesellschaft 1955–1965, in: Kramer, Die Shoah im Bild, S. 87–116.

21 Siehe auch zu den geschlechtsspezifischen Aspekten der Opferkonstruktionen Insa Eschebach u. a. (Hg.), Gedächtnis und Geschlecht. Deutungsmuster in Darstellungen des nationalsozialistischen Genozids, Frankfurt a. M. 2002.

22 Siehe Sven Kramer, Nacktheit in Holocaust-Fotos und -Filmen, in: Ders., Shoah im Bild, S. 225–248.

23 Siehe Werner Bergmann, Antisemitismus in öffentlichen Konflikten. Kollektives Lernen in der politischen Kultur der Bundesrepublik 1949–1989, Frankfurt a. M. 1997.

Frank Bösch

## Holocaust mit »K«

### Audiovisuelle Narrative in neueren Fernsehdokumentationen

Die populäre visuelle Geschichtsschreibung ist keine Erfindung des Fernsehzeitalters. Schon lange vorher konstruierten Bilder, Fotos oder Filme historische Ereignisse mit einem dokumentarischen Anspruch. Dennoch entstand mit dem Siegeszug des Fernsehens eine neue Form der visuellen Geschichtsdarstellung, die mittlerweile selbst eine Geschichte hat. Spätestens mit dem großen Erfolg der historischen Dokumentationen seit den 1990er Jahren haben diese Formen der Visual History eine Deutungsmacht, die insbesondere die Vergangenheitsvorstellung über den Nationalsozialismus ganz entscheidend geprägt haben dürfte.

Ähnlich wie andere historische Darstellungen weisen die audiovisuellen Geschichtsschreibungen spezifische Narrativformen auf. Diese ergeben sich aus den recht unverändert bleibenden Bausteinen der Dokumentation – wie insbesondere zeitgenössischen und gegenwärtigen Aufnahmen, Zeitzeugen und Experten, Erzählerstimme und Musik – und deren Anordnung zu einer Geschichte, die explizite und implizite Aussagen über die Vergangenheit trifft. Wie andere Fernseh- oder Filmproduktionen folgt ihre Struktur dabei Genreregeln, die die Erzählweisen und damit auch die Inhalte prägen. Ebenso gewähren die Genreregeln dem Zuschauer bestimmte Vorerwartungen, die die Rezeptionserfahrung mit beeinflussen.<sup>1</sup>

Die folgende Analyse versucht, einige generelle Merkmale jener audiovisuellen Narrativformen herauszuarbeiten, die zeithistorische Dokumentationen kennzeichnen, und reflektiert daran deren spezifische mediale Logiken und Wirkungen. Dabei geht es nicht um die Rekonstruktion eines idealtypischen *Plots*, sondern um die Analyse ihrer Bestandteile. Um dies an einem leicht nachvollziehbaren und prominenten Beispiel zu entwickeln, wurde die vor einigen Jahren unter der Leitung von Guido Knopp produzierte Serie *Holocaust* (ZDF 2000, 6 Teile) gewählt. Immerhin galt sie, wie Hanno Loewy festhielt, als »ambitionierteste deutsche Fernsehdokumentation aller Zeiten«, die besonders sorgfältig historische Ereignisse und ihre visuelle Überlieferung recherchierte, obgleich sie mit 2,64 Millionen Zuschauern nicht zu den erfolgreichsten Dokumentationen zählte.<sup>2</sup> Im Unterschied zu einigen vorliegenden Studien, die die Entwicklung von Dokumentationen bis in die 1990er Jahre betrachteten, werden dabei vor allem Trends der letzten Jahre diskutiert.<sup>3</sup>

## Narrative Einstiege

Die Narrative von historischen Dokumentationen sind im hohen Maße von den jeweiligen ökonomischen Anforderungen und den angestrebten Zuschauerquoten geprägt. Eine Analyse ihres Erfolges muss daher eigentlich bereits mit der Frage einsetzen, inwieweit die jeweilige Dokumentation bereits vor ihrer Ausstrahlung die Aufmerksamkeit der medialen und interpersonalen Kommunikation erreichte. Im Falle der Serie *Holokaust* gelang dies vor allem über die Ankündigung einer veränderten Schreibweise, die eine öffentliche Debatte auslöste. Sowohl etymologische Gründe als auch die so markierte deutsche Schuld wurden von den Produzenten als Argumente für diesen Vorschlag aufgebracht, den der Historiker Eberhard Jäckel anregte.<sup>4</sup> Der Dokumentation bescherte dies eine vorherige Platzierung in der öffentlichen Kommunikation. Die Begriffsveränderung suggerierte zugleich eine historische Neudeutung. Ebenso prägte die Vorerwartungen der Zuschauer die öffentlich kommunizierte Ankündigung, es handele sich um die bislang umfassendste Dokumentation zum Völkermord an den europäischen Juden, die mit hohem Rechercheaufwand und intensiver wissenschaftlicher Betreuung erstellt worden war. Auf diese Weise wurde ein Innovations- und Authentizitätsversprechen für die gezeigten Bilder entworfen.

Für den Quotenerfolg ist zudem der Einstieg der Dokumentationen entscheidend. Gerade wenn sie – wie *Holokaust* – zur Prime Time um 20.15 Uhr laufen, präsentieren die Produzenten gleich zu Anfang emotional ergreifende Bilder, um auch andersartige Zielgruppen von vorherigen Sendungen einzubinden. Dementsprechend führen diese ersten Aufnahmen direkt an einem anschaulichen Beispiel in das dramatische Zentrum des Geschehens.<sup>5</sup> Die kommerziell erfolgreichen Dokumentationen zum Nationalsozialismus setzen zudem seit den 1990er Jahren vorwiegend mit historischen Farbaufnahmen ein. Sie sollen den Brückenschlag zur Vergangenheit erleichtern und die Exklusivität des folgenden Bildmaterials unterstreichen. Das historische Filmmaterial umkreist dabei inhaltlich – so auch bei *Holokaust* – vor allem drei Bereiche: Aufnahmen von marschierenden Massen, Situationen der Gewaltausübungen (Kriegsbilder/*Holocaust*) und Aufnahmen von Hitler. Alle diese Bildtypen leben von der emotional produzierten »Angstlust«: Der Faszination am Betrachten eines Massenmörders, der ästhetisierten Anmutung gewaltbereiter Körper, Maschinen und der Bannkraft von Opferbildern. Akustische »emotion markers«, wie Greg Smith sie in seinem »mood-cue-approach« bezeichnete,<sup>6</sup> stimulieren dabei die wechselnde emotionale Aufmerksamkeitsstruktur der Bilder, seien es nachvertonte Marsch-, Flieger- oder Bombengeräusche, seien es musikalische Elemente wie düstere Töne zu Leichenbildern.

Bereits die Anordnung dieser ersten historischen Filmaufnahmen suggeriert den Zuschauern ein Bild vom Nationalsozialismus, das in seiner intentionalis-

tischen Lesart recht problematisch ist. Indem sie Hitler anonymen »Massen« gegenüber stellt, erweckt bereits der Einstieg den Eindruck eines korrespondierenden Dualismus von Führer und Volk, was damit eher der Selbstdarstellung des Nationalsozialismus entspricht. Mit dem Thema der Dokumentation haben diese Einstiegsbilder mitunter wenig zu tun. Vielmehr leben sie von ihrer ästhetischen Kraft und ihrer Neuheit auf dem Markt der bewegten historischen Aufnahmen. So zeigt der Einstieg von *Holokaust: Mordfabrik* (Teil 4) eine lange farbige Hitleraufnahme, die die Erzählerstimme kommentiert: »9. Januar 43. Ostpreußen. Staatsbesuch in Hitlers Hauptquartier. Der Rumäne Marschall Antonescu, Verbündeter in Hitlers Krieg gegen Stalin und die Juden. Der Massenmord mit Gas – hier wird er nicht besprochen.« Da die »Mordfabrik« also kein Thema war, besteht die Bedeutung der Filmsequenz offensichtlich darin, wenig bekannte farbige Nahaufnahmen von Hitler zu zeigen, die ihn außerhalb der gewohnten Kontexte präsentieren und ihn so ästhetisieren. Zugleich unterschlägt der knappe Kommentar des Erzählers, der auf die Geheimhaltung der Vergasung verweist, dass Hitler in seinen Gesprächen mit dem rumänischen Ministerpräsidenten 1943 zumindest radikalere Maßnahmen gegen die Juden einforderte und die bisherigen gemeinsamen Mordtaten als Argument benutzte, dass Rumänien das Bündnis uneingeschränkt fortsetzen müsse.<sup>7</sup> Eine derartige genauere Information zu dem Bild ist den Filmproduzenten offensichtlich gerade für den Einstieg zu komplex, da es ihnen vornehmlich um den dominanten Eindruck der audiovisuellen Präsentation geht.

Eine relativ neue Entwicklung der letzten Jahre ist, dass diese ersten Filmminuten bereits Zeitzeugen zeigen. Diese prominente Platzierung steht generell für ihre stark angewachsene Repräsentanz seit den 1990er Jahren. Ähnlich wie die farbigen historischen Aufnahmen unterstreicht diese die Verbindung des historischen Gegenstandes mit der Gegenwart, was in früheren Jahrzehnten offensichtlich problematischer erschien. Ihre emotionale Form der Erinnerungen gilt nunmehr als attraktives Merkmal, um Zuschauer unmittelbar einzubinden. Ihre Aussagen bleiben dabei vielfach ähnlich unverbunden und unkommentiert wie die Filmaufnahmen.

Bei der weiteren Ausgestaltung des Narrativs zeichnete sich in den letzten Jahren eine gewisse Veränderung ab. Nach dem »Medias in Res-Einstieg« erfolgte in früheren Dokumentationen häufiger ein Rücklauf, der in gerafften Linien die historische Entwicklung des dargestellten Themas erklärte. Dieser Aufriss von längeren Strukturen scheint nunmehr der Konzentration auf den Ereigniskontext gewichen zu sein. So verzichtet der erste Teil von *Holokaust* darauf, auf die Jahrzehnte vor dem Zweiten Weltkrieg zurückzublenden und etwa die Genese des Antisemitismus, der jüdischen Entrechtung und der Gewalteskalation nachzuzeichnen. Damit wird der Holocaust von der Erzählchronologie funktionalistisch aus dem Krieg heraus erklärt, vom Erzähl- und Bildtext her jedoch extrem intentionalistisch auf Hitler zurückgeführt.<sup>8</sup> Dieser Aufbruch

des vertrauten chronologischen Narrativs hat sicherlich mehrere Ursachen. Der hinführende historische Schnelldurchlauf droht ermüdend zu wirken und Quoten zu senken, da die dramatischen Bilder erst später entstanden. Auch die gewachsenen Vorkenntnisse der Zuschauer lassen ihn weniger notwendig erscheinen. Gerade bei einer Serie, die im hohen Maße die Frage stellt, *warum* und *wie* es zum Holocaust kommen konnte, ist diese Reduktion freilich eigentümlich, die sich im Begleitbuch zur Serie wiederholt.<sup>9</sup> Dieser Verzicht auf strukturelle Kontextualisierungen unterstreicht erneut die Übermacht der Bilder, die längere Erklärungen verdrängt. Die »Visual History« der Dokumentationen wird so zu einem synchronen Mosaik aus Situationen, das an die Stelle eines diachronen Flusses von Entwicklungen tritt.

### Erzähler und Zeitzeugen

Die unterschiedlichen filmischen Bausteine, die nach dem Einstieg abwechselnd folgen, werden von der Stimme des Erzählers gebündelt, dem so genannten »voice over«-Kommentar. Während insbesondere in britischen Dokumentationen häufig ein »Host« moderierend durch die Serie führt und mit bewegter Mimik persönlich historische Orte und Vorgänge erklärt, bleiben die Erzähler in deutschen Sendungen zumeist gesichtslose Kommentatoren. Das mag insofern erstaunen, als die Präsentation einer Nachricht mit Gesicht das Vertrauen in die Information verstärkt – ein Privileg, das hier lediglich den stets vor der Kamera gezeigten Zeitzeugen zufällt. Die Gesichtslosigkeit des Erzählers entpersonalisiert dagegen die Präsentation auf ähnliche Weise, wie die Vermeidung des Wortes »ich« in fachwissenschaftlichen Texten. Geschichte erscheint so nicht mehr als etwas, das durch konkrete Personen rekonstruiert und gemacht wird, sondern als ein bestehender Flickenteppich von Bildern. Während der »Host« die Zuschauer zu Orten führt, an denen sich Geschichte rekonstruieren lässt und die Zuschauer damit daran teilnehmen, steht der Erzähler über und jenseits dieser Prozesse.

Im Vergleich zu älteren Dokumentationen hat der Erzähler jedoch seine allwissende, auktoriale Position zunehmend verloren, aus der heraus er einst den disparaten Aufnahmen Bedeutung und Sinn verlieh. Dies gilt insbesondere für die zeitgeschichtlichen Dokumentationen des ZDF, die seit den 1990er Jahren entstanden. Die lakonischen Einwüfe des Erzählers beschränken sich nunmehr oft nur noch auf Fragen oder suggestive einsilbige Beschreibungen der Bilder. Man mag dies unterschiedlich bewerten. Einerseits spricht dies für die generelle Abkehr von der Annahme, man könne Geschichte quasi allwissend auktorial vermitteln. Der Zuschauer wird damit selbst aufgefordert, die dargestellten Bilder zu interpretieren. Andererseits erscheint dies abermals als eine Kapitulation

vor der Übermacht der Bilder, da die visuellen Eindrücke Vorrang gegenüber einer analytischen Sprache erhalten.

Bezeichnend dafür ist, dass die Kommentierung, die der Erzähler beiläufig einstreut, häufig ohne jegliche Erklärung bleibt. Der Zuschauer hört zwar in *Holocaust* Begriffe wie Einsatzgruppen, Ordnungspolizei oder Sonderkommando, was sich dahinter genauer verbirgt, bleibt bei der Nennung unklar. Zudem dominiert eine große Scheu, didaktische Hilfsmittel wie Karten einzusetzen, vermutlich aus Angst, dies würde zu sehr wie eine Sendung des Schulfernsehens wirken. Dementsprechend wird in *Holocaust* etwa beiläufig auf den Plan hingewiesen, die in Polen gettoisierten Juden in die Pripjetsümpfe zu deportieren; wo diese lagen, erfährt der Zuschauer aber nicht.<sup>10</sup>

Anstelle des zurückhaltenden Erzählers übernehmen seit den 1990er Jahren vermehrt Zeitzeugen die Aufgabe, vergangenes Geschehen zu schildern und zu beglaubigen. Die starke Aufwertung des Zeitzeugen lässt sich vermutlich aus dem Übergang vom kommunikativen zum kulturellen Gedächtnis interpretieren, wobei ihre medial gespeicherten Aussagen eine Art Schnittstelle bilden.<sup>11</sup> Ebenso dürfte eine Rolle spielen, dass durch den zeitlichen Abstand eine Verständigung über die Vergangenheit leichter möglich ist als zuvor und die Generation der Enkel ein offeneres Interesse an den oft ambivalenten Erinnerungen ihrer Großeltern hat.<sup>12</sup> Eine wichtige Voraussetzung für ihr verstärktes Auftreten dürfte zudem ihre qualitativ veränderte Präsentationsform sein. Während die Zeitzeugen früher seltener, aber dafür mit längeren und vorher vorformulierten affektlosen Reden zu Wort kamen, dominieren seit den 1990er Jahren kurze persönliche Stichworte von diversen Personen, auf die dann wieder Filmbilder folgen. Und während vormalig vor allem Prominente auftraten, deren öffentliche Bekanntheit Glaubwürdigkeit und Aufmerksamkeit verstärken sollte, sagen nun »einfache« Beteiligte aus, was ebenfalls mehr Identifikationsmöglichkeiten bietet.

Ein weiterer grundlegender Unterschied zu früheren Dokumentationen ist, dass die Zeitzeugen starke Emotionen vor laufender Kamera zeigen. Wie Judith Keilbach argumentiert, hängt dies auch mit technischen Innovationen zusammen. Während früher das teure Filmmaterial zu geprobten Aussagen zwang, sorgte die Einführung von Video- und Digitalaufnahmen für billige lange Mitschnitte vor laufenden Kameras, was längere, freiere und damit auch emotionalere Erinnerungen ermöglichte, von denen dann kleine Ausschnitte ausgewählt werden.<sup>13</sup> Die zunehmende Emotionalität in den Medien dürfte zudem ein grundsätzliches Ergebnis eines kulturellen Wandels seit den 1970er Jahren sein, der selbst bei Männern eine Rückerinnerung unter Tränen akzeptabel macht.<sup>14</sup> Ein Filmemacher wie Claude Lanzmann brach daher in *Shoa* (1985) seine langen Gespräche mit den Zeitzeugen bewusst nicht ab, wenn diese sich in Tränen verloren. Derartige Emotionen stehen für die überwältigende fortbestehende Wirkungsmacht einer dramatischen Vergangenheit. Sie scheinen

zudem die Authentizität der Rückerinnerung zu belegen. Dass die Zeitzeugen im Unterschied zu früher vermehrt in Nahaufnahmen gezeigt werden (im Close Up oder Medium Close Up), verstärkt die Fixierung auf ihren emotionalen Ausdruck. Die Zeitzeugen werden damit zu Stellvertretern einer affektiven Annäherung an die Vergangenheit. Der abgedunkelte Hintergrund, vor dem ihre Berichte insbesondere bei ZDF-Produktionen seit den 1990er Jahren erfolgen, dient ebenfalls der Konzentration auf die Gesichtszüge. Der schwarze Hintergrund gibt ihnen eine gewisse Ort- und Zeitlosigkeit und lässt ihr Leben nach 1945 so verschwinden, als kämen sie aus dem Dunkeln der Geschichte. In den Dokumentationen, die auf eine derartige Trennwand verzichten, ist dies weiterhin anders: hier deuten die Einblicke in ihre Wohnungen an, wie das Leben der Betroffenen nach 1945 weiter verlief und welche materiellen Formen es annahm.

Während die Zeitzeugen früher für eine Gegenerinnerung standen, sind sie durch die zahllosen Dokumentationen Träger von Leiterzählungen geworden. Insbesondere in den Produktionen von Guido Knopp, in denen so gut wie keine Experten vor die Kamera treten, bilden die Zeitzeugen eine Art Historikerersatz. Auch in der Serie *Holokaust*, in deren Beirat immerhin fünf renommierte Historiker saßen, war die Zunft nicht vor der Kamera präsent; dafür wurden aber angeblich weltweit rund 500 Zeitzeugen befragt.<sup>15</sup> Nicht nur die einfache, emotionale und anekdotenhafte Sprechweise dürfte die Bevorzugung der Zeitzeugen gegenüber den Historikern erklären. Zudem stehen sie für die überraschende individuelle Aussage, während der Historiker kalkulierbar erscheint. Die Zeitzeugen zehren vor allem aber von ihrer Aura, die sich aus ihrer einstigen Anwesenheit bei historischen Ereignissen ergibt und die vielleicht gerade im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit an Bedeutung gewonnen hat. Technisch reproduzierbar sind ihre Aussagen freilich dennoch. Aus dem mittlerweile großen Archiv der Produzenten kann jede Aussage und Emotion eingefügt werden, die das Drehbuch verlangt. Nur auf den ersten Blick entspricht die Suche nach Zeitzeugen damit einer üblichen journalistischen Recherchemethode, aus der eine Darstellung entsteht. De facto steht zumeist die Drehbuchaussage zuerst, während die Zeitzeugenaussagen eher Befunde illustrieren. Insofern ist nicht vorschnell von der neuen Deutungsmacht der Zeitzeugen zu sprechen, sondern von der der Produzenten, die die Auswahl aus einem großen Korpus von Aussagen treffen.

Bemerkenswerter Weise lässt dabei die Erzählerstimme die Zeitzeugenberichte zumeist unkommentiert für sich stehen, auch wenn diese verklärende oder keineswegs repräsentative Einschätzungen bieten. In *Holokaust* gilt dies vor allem für die Frage nach dem Wissen über die Vernichtungslager, von deren Existenz die Befragten überwiegend erst nach 1945 gehört haben wollen. Noch problematischer sind Aussagen, bei denen Täter oder Menschen, die bei Mordtaten beteiligt waren, sich vor der Kamera rechtfertigen. So sagt etwa in *Holo-*

*kaust: Befreiung* (Teil 6) eine SS-Aufseherin aus Bergen-Belsen, »Ich musste ja rein, sonst wäre ich selber rein gekommen«, ohne dass diese nicht haltbare Behauptung im weiteren Verlauf der Sendung korrigiert wird. Offensichtlich vertrauen die Produzenten hier, im Kontext des allgemeinen Verzichtes auf Didaktik, auf das kritische Vorwissen ihrer Zuschauer. Im Widerspruch dazu steht freilich ihr Anspruch, Aufklärung über den Mord an den europäischen Juden zu leisten.

Da die Erzählerstimme es vermeidet, präzisere historische Wissensbestände zu vermitteln, übernimmt vor allem die Gegenüberstellung von unterschiedlichen Zeitzeugen diese Korrekturfunktion. Da Opfer und Täter oder etwa Russen und Deutsche wechselseitig ihre Erinnerung präsentieren, soll sich der Zuschauer aus den pluralistisch dargebotenen Aussagen eine Meinung bilden. Zweifelsohne ist insbesondere die audiovisuelle Integration von osteuropäischen Holocaust-Opfern und Kriegsbeteiligten eines der großen Verdienste der jüngeren Dokumentationen. In *Holokaust* bekommen sie oft ungewöhnlich viel Zeit zentrale Momente ihres Überlebens zu berichten, die jeden Zuschauer bannen dürften. Dennoch eröffnen einige Aussagen eine nicht unproblematische Vermischung der Täter- und Opferdarstellungen.<sup>16</sup> Das liegt zunächst an den emotionalen Darstellungen. Weinende Täter erscheinen auf dem Bildschirm als Opfer ihres früheren Handelns. Ähnliches gilt für ihre Selbstrechtfertigungen, Verweise auf Zwänge und die Not in der Kriegssituation. Umgekehrt fällt auf, dass auch die Opfer durch ihre freimütigeren Berichte in die Nähe zu Tätern gerückt werden. Sie berichten, wie sie in den Lagern selbst zu Mördern wurden, andere Häftlinge demütigten, nach 1945 Rache nahmen, Deutschen nicht vergaben oder noch Jahre nach der Befreiung wie ein »Raubtier« gewesen seien. Da ihre Stimmen vielfach synchronisiert sind, fehlt ihren Berichten oft jene einnehmende Emotionalität der deutschen Zeitzeugen. Zudem betonen verschiedene Zeitzeugenaussagen ihr Lob für einzelne hilfreiche Deutsche. Auch wenn die Aussagen der Zeitzeugen generell weniger über die Vergangenheit als über den Umgang mit der Vergangenheit in der Gegenwart aussagen, ist der »Wahrheitsgehalt« ihrer Aussagen sicherlich nicht das Grundproblem. Eine historische Missrepräsentation entsteht vielmehr vor allem dadurch, dass eben nur jene jüdische Minderheit vor der Kamera steht, die nicht in den Lagern starb.

#### Historische und aktuelle Aufnahmen

Trotz des Zeitzeugenbooms bildet das historische Filmmaterial weiterhin den Kern der Dokumentationen. Allein aus Zeitzeugenaussagen bestehende Filme konnten sich bekanntlich nicht durchsetzen, obgleich die Feuilletons Claude Lanzmanns *Shoa* seit zwanzig Jahren als wegweisendes Beispiel preisen. Dabei

hat sich die Grundproblematik bei der Verwendung des historischen Filmmaterials, trotz vielfacher Kritik, nicht verändert. Die Dokumentationen zeigen weiterhin vor allem Aufnahmen, die einst Nationalsozialisten filmten. Damit übernehmen sie deren visuelle Perspektive. Zu diesem Filmkorpus zählen vorzugsweise Aufnahmen aus Wochenschauen. Deren Bilder wurden jedoch nicht nur von ideologisch ausgewählten »Propagandakompagnien« erstellt, sondern die zahllosen Filmrollen wurden vorab wiederum von Propagandaabteilungen in Berlin daraufhin selektiert, ob sie mit der nationalsozialistischen Weltsicht einher gehen.<sup>17</sup> Selbst wenn die Erzählerstimme auf deren Entstehungskontext hinweisen würde, was sie in der Regel nicht macht, blieben die Filmaufnahmen übermächtig, da im Fernsehen das Bild die Sprache überlagert.<sup>18</sup> Diese NS-Aufnahmen zeigen dem Zuschauer jedoch scheinbar objektiv jene geordnete Form der Diktatur und des Krieges, die das Regime selbst von sich entwarf. Das polykratische Chaos oder die Gewaltentgrenzung im Alltag bleiben somit außen vor. Obgleich die Bilder durch Ausschnitte in neue Narrative eingelesen werden, bleibt ihre ästhetische Ausdruckskraft für sich bestehen.

Die Entstehung und die Inhalte dieser Aufnahmen wurden seit der Debatte über die Wehrmachtausstellung verstärkt überprüft. Gerade die Serie *Holokaust* stand stark unter dem Eindruck dieser Kontroverse und engagierte zahlreiche wissenschaftliche Berater (zu denen u.a. auch der Ausstellungskritiker Bogdian Musial zählte), um die Aufnahmen korrekt zuzuordnen. Der Zuschauer erfährt über diese Entstehungs- und Überlieferungskontexte freilich wenig. Lediglich bei den Filmsequenzen, bei denen auch der Originalton zu hören ist, kommt es zu einer Kennzeichnung der Beiträge. Häufig scheinen sie die Aussagen von Zeitzeugen zu illustrieren, die konkrete Orte benennen; tatsächlich stammen sie aber von anderen Szenen.<sup>19</sup>

In den letzteren Jahren zeichnet sich aber zumindest eine größere Sensibilität beim Umgang mit den Wochenschaubildern ab. Ebenso finden die vorher oftmals unkritisch benutzten Filme von Leni Riefenstahl seltener Verwendung. Auch die Serie *Holokaust* übte hier eine vergleichsweise Zurückhaltung. Stattdessen setzen die Dokumentationen stärker auf Privataufnahmen. Ähnlich wie die Zeitzeugen wirken sie wie eine farbige Gegenerzählung zu der offiziellen Schwarz-Weiß-Vergangenheit. Zudem zeigen diese Bilder mitunter deutlicher Gewaltanwendungen. Unproblematisch ist die Verwendung der Bilder deshalb nicht. Denn auch sie stammen häufig aus der Perspektive von Tätern im weitesten Sinne – etwa von Soldaten und SS-Männern, die aus ihrer Weltsicht heraus die Demütigung von Juden filmten und dementsprechend ihre Kamera justierten. Von den Opfern selbst gefilmte Aufnahmen, wie sie die Serie *Holokaust* verschiedentlich präsentiert, haben dagegen allein aufgrund ihrer schlechten Qualität kaum eine vergleichbare Bannkraft.

Die Abkehr von den bekannten Wochenschaubildern hat zugleich andere Gründe: Bereits in den Ankündigungen zählt die Werbung mit bisher unge-

zeigtem Filmmaterial als wichtige Attraktion und Legitimation der Dokumentationen. Die neu entdeckten Filmsequenzen suggerieren dabei, ähnlich wie Verweise auf neue Archivalien bei Historikern, einen Erkenntnisfortschritt.<sup>20</sup> So warb die Serie *Holokaust* damit, dass sie mit großem Aufwand in 50 Archiven weltweit nach unbekanntem historischen Aufnahmen gesucht habe, wobei »Millionen Meter Filmmaterial« gesichtet worden seien.<sup>21</sup> Da der Zuschauer zumeist nicht merkt, welche Bilder »neu« sind, weist die Erzählerstimme immer wieder mit dem Satz »bisher nicht gezeigte Bilder« auf sie hin. Zweifelsohne besitzen die Produzenten derartiger Dokumentationen mittlerweile durch ihre breite Recherche eine wesentlich umfangreichere Kenntnis über filmische Überlieferungen als die Fachhistoriker, denen es allein schon an finanziellen Ressourcen dafür mangelt. Das gilt auch für die zunehmend ausgestrahlten Privataufnahmen, die aus Sammlerkreisen zu hohen Preisen offeriert werden. Die Überlieferungen einer filmischen *Visual History* wird somit im hohen Maße von den Produzenten filmischer *Visual Histories* verwaltet.

Trotz dieser verdienstvollen Recherchen nach neuen Aufnahmen bleibt der Erkenntnisfortschritt jedoch zumeist recht gering. Denn offensichtlich tragen neue Bilder allein nicht unbedingt immer zu neuen Einsichten bei. Vielmehr sind zugleich neue Fragen nötig sowie der Versuch, mit den Mitteln des Films Antworten zu bieten, die Bücher schlechter geben können. So wäre es etwa denkbar, die Entstehung, Überlieferung und Inhalte der Bilder genauer zu thematisieren. Die unbekanntem Bilder dienen jedoch bislang eher der neuartigen Illustration des bereits bekannten Wissens, auch wenn sie Sachverhalte mitunter erstmalig filmisch veranschaulichen. Bei *Holokaust* gilt dies etwa für die Aufnahmen der Deportation der Juden in Amsterdam oder der Liquidierung der Juden im Baltikum. Zudem handelt es sich oft um emotional bewegende Aufnahmen, die jedoch mit dem Thema der Dokumentationen nur locker in Verbindung stehen und daher erneut durch Kunstgriffe des Erzählers kontextualisiert werden müssen. So sind in *Holokaust* farbige Amateurbilder von Soldaten bei der Körper- und Wäschepflege zu sehen, also eine typische »Picknick War«-Inszenierung, wie sie seit dem 19. Jahrhundert der Kriegsverharmlosung und individuellen Erinnerung dient.<sup>22</sup> Die Verbindung zum Serienthema, die der Erzähler bietet, bleibt entsprechend vage: »Während sie ihre Morgentoilette machen, werden in der Stadt Juden ermordet. Wissen sie, was hinter ihrer Front geschieht?« Eine Antwort erfahren die Zuschauer nicht. Was ihnen von der kurzen Sequenz vermutlich in Erinnerung bleibt, sind daher die Bilder von deutschen Soldaten, die sogar an der Ostfront kultiviert ihrer Körperhygiene nachgingen.

Die Bildabfolgen, die aus diesen historischen Aufnahmen heraus aufgebaut werden, weisen prinzipiell ähnliche Merkmale auf wie die Eingangssequenzen. Generell begünstigt die audiovisuelle Hinterlassenschaft Narrative, die einzelne Personen aus der Führungselite anonymen Organisationen gegenüberstellen.

Dabei fällt generell die nahezu rhythmische Einblendung von Adolf Hitler auf. Das gilt auch und insbesondere für die Serie *Holokaust*, obgleich sie immerhin auf den Titel »Hitlers Holocaust« verzichtet hatte. Allein die Kombination der Filmbilder vermittelt so bereits den Eindruck, Hitler sei der alleinige Urheber jener Mordtaten, die anonym bleibende Täter auf Befehl ausführten. Dass diese Lesart kein Zufall ist, unterstreicht die Erzählerstimme. Sie umschreibt Hitler als »Der Urheber als dessen«, spricht von »seinem Krieg«, »Hitler will« und »diesem Mann ist jedes Mittel recht«. In diesem Narrativ trägt er die alleinige Verantwortung: »Noch gilt sein Befehl nicht allen Juden, doch Millionen sind in seiner Gewalt«, heißt es einleitend gemäß dieser personalisierten Darstellung in Teil 1.<sup>23</sup>

Diese Hitler-Zentrierung und intentionalistische Interpretation des Holocaust, wie sie in der Forschung seit längerer Zeit als überholt gilt, speist sich aus drei Quellen: Erstens aus den überlieferten Filmaufnahmen, da über die in der Forschung stärker beachteten Eliten der zweiten Reihe kaum entsprechendes Material vorliegt;<sup>24</sup> zweitens aus den historisch-politischen Deutungsmustern der Produzenten, die durch die Hitler-Fixierung eine stärkere Entlastung für die breitere Täterschaft anbieten; und drittens aus einem ökonomischen Kalkül. Denn natürlich gilt »Hitler sells«, was nicht zuletzt auch der kommerzielle Erfolg von Hitler-zentrierten Spielfilmen, Büchern und Boulevardnachrichten unterstreicht.

Den Aufbau vieler Dokumentationen zum Nationalsozialismus durchzieht die Frage nach der deutschen Schuld. Obgleich *Holokaust* im Vergleich zu anderen ZDF-Produktionen vergleichsweise selbstkritische Töne anschlägt, verbindet die Erzählerstimme die historischen Aufnahmen immer wieder mit einer entlastenden Deutung, indem der Verweis auf Hitler erfolgt. So werden Filmsequenzen von der 6. Armee mit den Worten kommentiert »Sie führen Krieg für einen Massenmörder«. Diese entlastende Hitlerzentrierung bei Knopps Produktionen ist von Historikern und in der Presse vielfach kritisiert worden. Mit Blick auf *Holokaust* fragte Hanno Loewy ganz zu recht: »ist diese Gattung am Ende nur Vehikel für einen Plot, der die Täter zum Verschwinden bringt, in einem Heer der Gezeichneten?«<sup>25</sup> In gewisser Weise legt die Erzählerstimme diese Entlastung selbst bei den sehr drastischen Bildern der Gewalttaten nahe, die die Serie mit ungewöhnlicher Direktheit zeigt. Während der Erzähler häufig von ukrainischen Hilfstruppen spricht, werden die deutschen Täter vergleichsweise selten als Deutsche bezeichnet, sondern vorwiegend als SS-Männer, »Eichmanns Schergen« oder Einsatzgruppen. Zumindest sieht die Serie deutlich davon ab, die Täter in Auschwitz – wie noch in der älteren Literatur – als »asoziale« Ausnahmestalten zu kennzeichnen, sondern bezeichnet sie als »ganz normale Männer«, die vor allem Karriere machen wollten. Allerdings wird weitgehend darauf verzichtet, derartige Karrieren anhand einiger Biografien exemplarisch nachzuzeichnen.

Wenn es allerdings stimmt, dass weniger der Text als die Bilder memoriert werden, besteht gerade bei *Holokaust* die aufklärende Wirkung bereits in den zahlreichen Filmsequenzen über die Massenvernichtung – unabhängig davon ob diese neu sind oder nicht. Sie belegen zwar Taten, die zumindest den heutigen Schulabsolventen bekannt sein dürften, geben aber dem abstrakten Morden eine konkrete visuelle Repräsentation. Dass diese Serie durchaus Einstellungen verändern kann, zeigte eine entsprechende empirische Untersuchung an Schulklassen von unterschiedlichen Schulformen. Sie bekamen in dem Versuch unterschiedlich grausame Sequenzen der Serie zu sehen und wurden vorher und nachher u.a. auf ihre antisemitischen Einstellungen, den Wunsch nach einem »Schlussstrich« und ihre persönliche Betroffenheit hin befragt. Drastische Gewaltbilder erzielten danach zumindest einen kurzzeitigen Einstellungswandel.<sup>26</sup> Bereits bei der Fernsehserie »Holocaust« von 1979 hatten erste entsprechende Wirkungsstudien ausgemacht, dass derartig emotional ergreifende Darstellungen antisemitische Haltung zumindest für eine gewisse Zeit abschwächen können.<sup>27</sup>

Produzenten von NS-Dokumentationen müssen abwägen, welche Art von Aufnahmen gegenüber den Zuschauern zumutbar erscheinen. Gerade die Narrative von Dokumentationen, die derartige Gewaltbilder zeigen, arbeiten deshalb häufig mit dem Stilmittel des Kontrastes. Auf Bilder von der Ostfront oder den Lagern folgen Aufnahmen aus der scheinbar heilen Welt im Reich. So zeigt *Holokaust* etwa ein Pfeifkonzert von Ilse Werner, fröhliche Lieder zu Hitlers Geburtstag 1942 oder heimatliche Weihnachtsfeiern mit Geschenken im Kreise der Familie. Sicherlich sollen derartige Sequenzen dem Zuschauer eine emotionale Erholung bringen. In gewisser Weise stehen sie aber auch für eine Zweiwelten-Lesart des Nationalsozialismus. Sie deuten einerseits knapp die schöne neue Welt an, die die Nationalsozialisten medial inszenierten, zeigen aber andererseits eine »wahre« Welt der Gewaltexzesse, die dahinter liege, aber laut Erzähler und Zeitzeugen den meisten Menschen verborgen geblieben sei. Öffentlichkeit und Geheimnis, Oberfläche und Tiefenstruktur werden so als Dualismus des NS-Regimes angeboten. Die Erzählung in *Holokaust* kreist dabei immerhin wieder um die Verbindung zwischen diesen Welten. Die Brücke, die zur Erklärung und für die Zuschauer gebaut wird, ist eine scheinbar salomonische Formel: die meisten ahnten etwas, wollten aber nichts Genaueres wissen. Die Schuld reduziert sich damit auf mangelndes Nachfragen.

Ob selbst die drastischen Aufnahmen in irgendeiner Form eine visuelle Repräsentation des Holocaust bieten können, die moralisch zulässig gegenüber den Opfern ist, ist seit langem umstritten. Die Debatten um die Grenzen des Darstellbaren, die insbesondere von Claude Lanzmann gefochten wurden, haben sich heute deutlich abgeschwächt.<sup>28</sup> Bei der Serie *Holokaust* sorgten die historischen Bilder eigentlich kaum mehr für Diskussionen. Umstrittener ist in letzter Zeit vielmehr, inwieweit nicht-historische, also heute gedrehte Aufnah-

men die historischen Bilder ergänzen dürfen. Generell zeichnet sich seit den 1990er Jahren eine Vermischung zwischen den Grenzen der Dokumentarfilme und Spielfilme ab. Einerseits haben die Spielfilme seit dieser Zeit einen deutlich stärker dokumentarischen Charakter angenommen: Filme wie *Schindlers Liste* oder *Der Untergang* inszenierten historisches Filmmaterial nach und unterstrichen durch die Einblendung der überlebenden Zeitzeugen ihren Realitätsanspruch. Andererseits führten insbesondere die Produktionen von Guido Knopp »szenische Zitate« ein, die inmitten des dokumentarischen Filmmaterials historische Konstellationen mit Schauspielern nachstellten. Es mag sein, dass derartige Sequenzen den historischen Begebenheiten näher kamen als die Aufnahmen von NS-Wochenschauen. Auch wenn es sich dabei nur um kopflose kurze Körpergestiken handelte, die insbesondere die Gesichtsdarstellung von prominenten Eliten vermied, veränderten die Dokumentationen durch sie jedoch ihr Verhältnis zur außerfilmischen Realität. Die vielfache Kritik entstand in gewisser Weise aus dem Bruch der bisherigen Genreregeln der zeithistorischen Dokumentation. Und hierzu gehörte ein Realitätsbegriff, der Nachinszeniertes als spekulatives Schauspiel ausschließt.<sup>29</sup>

Nach der öffentlichen Kritik an früheren Dokumentationen wurde in *Holokaust* auf schauspielerische Nachstellungen weitgehend verzichtet. Dennoch bildete nachinszeniertes Material auch bei dieser Serie einen gewissen Bestandteil der narrativen Emotionslenkung. Von zentraler Bedeutung sind dabei Schauplatzaufnahmen, die durch ihre Kameraeinstellung oder technische Nachbearbeitung eine unmittelbare Darstellung der Vergangenheit suggerieren. Hierzu zählen bei *Holokaust* etwa die Einblendung eines Vollmondes, Stacheldraht im Dunkeln, einfahrende Züge oder eine tippende alte Schreibmaschine. Die wacklige Kameraführung oder die grobkörnige Auflösung von Schauplätzen verstärkt den Eindruck, es handle sich um historisches Material von Ikonen, die zu zentralen Kennzeichen der NS-Vergangenheit und des Horrorfilms zählen. Die Grenzen zwischen heutigen und früheren Aufnahmen verschwimmen auf diese Weise. Während die Produzenten von *Holokaust* einerseits einige historische Schwarz-Weiß-Aufnahmen nachcolourierten, bearbeiteten sie andererseits aktuelles Material so, dass es wie historisches wirke. Auch dies steht zweifelsohne für eine Transformation der vormals geltenden Grenzen zwischen historischer Realität und Fiktion, die die Authentizität beanspruchende Dokumentation eigentlich einhalten will. Zumindest ansatzweise deutet sich hier der Weg von der *Visual History* zur *Virtual History* an, der in den USA bereits vielfältig an Hitler-Simulationen erprobt wird.<sup>30</sup>

### *Visual History* der dokumentarischen *Visual Histories*: Perspektiven

Bislang liegt noch keine profunde *Visual History* jener *Visual Histories* vor, die in Form von historischen Dokumentationen die kollektiven Geschichtsvorstellungen in den letzten Jahrzehnten mit prägten.<sup>31</sup> Dies in einer transnationalen Perspektive für die letzten sechzig Jahre zu erforschen, erscheint gerade mit Blick auf den Nationalsozialismus eine reizvolle Aufgabe, da es sich hier um eine historische Phase handelt, die in diversen Ländern intensiv und auf unterschiedliche Weise in Dokumentationen bearbeitet wurde.

Von den zahlreichen Zugängen, die hierbei denkbar wären, seien abschließend zumindest drei angedeutet. Erstens wäre anhand einer *Visual History* der historischen Dokumentationen der Wandel von öffentlichen Bildhaushalten, von Zeigbarkeitsregeln und Erinnerungskulturen zu analysieren. Wie repräsentationsgeschichtliche Arbeiten über die Gebrauchsweisen von Holocaust-Fotographien bereits gezeigt haben, dürften sich jeweils typische Formen der visuellen Kanonbildung ausmachen lassen, die die Vergangenheit repräsentieren.<sup>32</sup> Da die Bedeutungen der Aufnahmen zunächst relativ offen sind, müssten zugleich die öffentlichen Lesarten der Dokumentationen und die Selbstdeutungen der Produzenten einbezogen werden. Durch eine transnationale oder vergleichende Perspektive ließe sich dabei ermitteln, welche spezifischen Bildhaushalte in den einzelnen Ländern jeweils dominieren und wie die Dokumentationen jenseits ihrer Produktionsländer gelesen wurden.

Ein zweiter Untersuchungsschwerpunkt wäre, den Wandel der Dramaturgien, Narrative und Darstellungsweisen zu analysieren, die in dem vorliegenden Artikel eher synchron betrachtet wurden. Dies würde zeigen, wie aus der hochkomplexen Geschichte des Nationalsozialismus jeweils rationalisierbare, sinnstiftende visualisierte Erzählungen entstanden, die als Ausdruck der sich wandelnden politischen Kultur zu verstehen sind. Ebenso wäre dabei zu untersuchen, wie sich die Bestandteile der historischen Dokumentation veränderten, also der Einsatz von historischem Film- und Bildmaterial, Zeitzeugen und Experten, Schauplätzen u.ä. Dies könnte auch Aufschluss darüber geben, was jeweils als historisch legitime Form der Geschichtsvermittlung galt.

Drittens ließe sich anhand einer derartigen *Visual History* das Verhältnis und die Korrelation zwischen fachwissenschaftlichen Buchdarstellungen und der audiovisuell arbeitenden Fachjournalistik untersuchen. Dabei ist nicht allein von einer popularisierenden Visualisierung fachwissenschaftlicher Erkenntnisse auszugehen, sondern ebenso von Eigengesetzlichkeiten der Dokumentationen, die sich aus ihrer medialen Struktur ergeben, und von wechselseitigen Einflüssen zwischen Fachwissenschaft und Dokumentationen. Dementsprechend wäre auch zu fragen, inwieweit die visuelle Geschichtsaufbereitung in Fernsehdokumentationen jeweils auch die Historiker beeinflusste. *Holokaust* stand dabei

unverkennbar für den gescheiterten Versuch, durch die veränderte Schreibweise den Diskurs der Geschichtswissenschaft zu prägen. Die Interaktion zwischen Fachwissenschaft und -journalistik lässt sich vor allem mit Blick auf die Setzung von Themen und Ereignissen prüfen. Aber auch methodisch ist eine Wechselbeziehung zu analysieren; man denke etwa an den Zusammenhang zwischen der Einführung des Zeitzeugen in den Dokumentationen und der Oral History. Denn ähnlich wie bei der Visual History insgesamt handelt es sich bei den Dokumentationen eben nicht um ein von der Geschichtswissenschaft abgetrenntes Untersuchungsfeld. Vielmehr beeinflussen die visuellen, medialen Bilder auch das Reflexionsvermögen der Historiker.

Die Dokumentationen stehen dabei für eine doppelte Medialisierung der Zeitgeschichte, die in der Zukunft zunehmen wird. Schließlich sind die benutzten historischen Aufnahmen selbst vielfach Ergebnisse von Ereignissen, die durch Medienökonomien überhaupt erst dazu gemacht wurden. Diese vorhandenen Medienereignisse werden nun abermals nach heutigen Medienökonomien verwertet. Damit sind sowohl die Ereignisse als auch deren Historisierung von medialen Logiken geprägt. Die Zeitgeschichtsschreibung der Zukunft wird diese doppelte mediale Schleife zu berücksichtigen haben.

## Anmerkungen

1 Siehe generell zum Genreansatz, mit dem bislang vornehmlich die Medienwissenschaft arbeitet: Jörg Schweinitz, ›Genre‹ und lebendiges Genrebewusstsein. Geschichte eines Begriffs und Probleme seiner Konzeptualisierung in der Filmwissenschaft, in: *Montage/AV* 3.2 (1994), S. 99–118. Das Zusammenspiel von Erwartung und Erfahrung, das hier für den Genrebegriff angeführt wird, lehnt natürlich auf: Reinhard Koselleck, *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt a. M. 1992.

2 Hanno Loewy, Bei Vollmond: *Holokaust. Genretheoretische Bemerkungen zu einer Dokumentation des ZDF*, in: 1999 (2002), S. 114. Zur Selbstdarstellung der Serie siehe das Begleitbuch: Guido Knopp, *Holokaust*, München 2000, S. 9. Zu den Quoten: Karsten Linne, *Hitler als Quotenbringer*. Guido Knopps mediale Erfolge, in: 1999 (2002), S. 95. Siehe zudem die Selbstdarstellung in: <http://www.zdf.de/ZDFde/inhalt/27/0,1872,200639,00.html> (Januar 2006).

3 Dabei entwickle ich früher formulierte Überlegungen weiter; siehe Frank Bösch, *Das »Dritte Reich« ferngesehen. Geschichtsvermittlung in der historischen Dokumentation*, in: *Geschichte in Wissenschaft und Unterricht* 50 (1999), S. 204–220. Siehe zudem besonders Wulf Kansteiner, *Ein Völkermord ohne Täter? Die Darstellung der »Endlösung« in den Sendungen des Zweiten Deutschen Fernsehens*, in: Moshe Zuckermann (Hg.), *Medien – Politik – Geschichte*, Göttingen 2003, S. 253–286; aus den vielfältigen Aufsätzen von Judith Keilbach zu dem Thema bes: *Dies., Fernsehbilder der Geschichte. Anmerkungen zur Darstellung des Nationalsozialismus in den Geschichtsdokumentationen des ZDF*, in: 1999 (2002), S. 102–114; Lutz Kinkel, *Viele Taten, wenig Täter: Die Wehrmacht als Subjekt neuerer Dokumentationsserien des öffentlich-rechtlichen Rundfunks*, in: Michael Greven/Oliver von Wrochem (Hg.), *Der Krieg in der Nachkriegszeit. Der Zweite Weltkrieg in Politik und Gesellschaft der Bundesrepublik*, Opladen 2000, S. 113–130.

4 Knopp, *Holokaust*, S. 21 f. Kritisch zur Genese des Begriffes mit dem Anspruch auf »Aneignung der deutschen Geschichte«: Ole Frahm, *Von Holocaust zu Holocaust. Guido Knopps Aneignung der Vernichtung der europäischen Juden*, in: 1999 (2002), S. 128–138.

5 Eine solche einleitende genaue Beschreibung einer emotional aufgeladenen Situation, aus der die Grundfragen deutlich werden sollen, kennzeichnet freilich in den letzten Jahren auch zunehmend die Einstiegsnarrative der Forschungsliteratur, seit kommerzielle Gesichtspunkte eine etwas größere Rolle spielen. Besonders stilbildend für einen entsprechenden szenischen Einstieg in der NS-Forschung war sicherlich: Christopher Browning, *Ganz normale Männer. Das Reserve-Polizeibataillon 101 und die »Endlösung« in Polen*, Reinbek 1993.

6 Greg M. Smith, *Film Structure and the Emotional System*, Cambridge 2003.

7 Siehe zu diesen Gesprächen: Ian Kershaw, *Hitler: 1936–1945*, Stuttgart 2000, S. 757 f.

8 So bereits Loewy, *Bei Vollmond*, S. 116. Erst im zweiten Teil erfolgen Rückblenden zur Machtergreifung.

9 Guido Knopp, *Holokaust*, München 2000, konzentriert sich ebenfalls auf die Zeit 1941 bis 1945.

10 Zu diesen Plänen siehe etwa: Götz Aly, *»Endlösung«. Völkerverschiebung und der Mord an den europäischen Juden*, Frankfurt a.M. 1995, S. 276 f.

11 Siehe zu dieser an Assmanns Terminologie angelehnten Erfassung der 1990er Jahre etwa: Detlev Claussen, *Veränderte Vergangenheit. Über das Verschwinden von Auschwitz*, in: Nicolas Berg u. a. (Hg.), *Shoah. Formen der Erinnerung. Geschichte – Philosophie – Literatur – Kunst*, München 1996, S. 77–92; Harald Welzer, *Das kommunikative Gedächtnis. Eine Theorie der Erinnerung*, München 2002.

12 Siehe zu diesem generationellen Erklärungsansatz: Harald Welzer u. a.: *»Opa war kein Nazi«. Nationalsozialismus und Holocaust im Familiengespräch*, Frankfurt a. M. 2002.

13 Judith Keilbach, *Zeugen, deutsche Opfer und traumatisierte Täter. Zur Inszenierung von Zeitzeugen in bundesdeutschen Fernsehdokumentationen über den Nationalsozialismus*, in: Zuckermann, *Medien*, S. 290.

14 Siehe generell zum Zusammenhang zwischen Medien- und Emotionsgeschichte: Frank Bösch/Manuel Borutta (Hg.), *Die Massen bewegen. Medien und Emotionen in der Moderne*, Frankfurt a.M. 2006.

15 Selbst in der an die Serie anschließenden Diskussionsrunde trat nur einer von ihnen auf (Eberhard Jäckel), die restlichen waren Zeitzeugen (Lasker-Wallfisch, Giordano, Spiegel), sowie mit Michael Stürmer ein konservativer Journalist und Historiker ohne unmittelbare Anbindung an das Thema, aber großer Medienerfahrung.

16 Siehe hierzu bereits: Keilbach, *Zeugen*, S. 300–302.

17 Zum Entstehungsprozess der Wochenschauen siehe jetzt Ulrike Bartels, *Die Wochenschau im Dritten Reich. Entwicklung und Funktion eines Massenmediums unter besonderer Berücksichtigung völkisch-nationaler Inhalte*, Frankfurt a. M. 2004.

18 Siehe etwa Tilo Prase, *Das gebrauchte Bild. Bausteine einer Semiotik des Fernsehbildes*, Berlin 1997, S. 62.

19 Siehe auch Loewy, *Bei Vollmond*, S. 122.

20 Siehe Judith Keilbach, *»Neue Bilder« im Geschichtsfernsehen. Über Einsatz und Verwendung von Laufbildern aus der Zeit des Nationalsozialismus*, in: Fabio Crivellari u. a. (Hg.), *Die Medien der Geschichte. Historizität und Medialität in interdisziplinärer Perspektive*, Konstanz 2004, S. 543–568.

21 So auch im Begleitbuch: Knopp, *Holokaust*, S. 9.

22 Siehe Frank Becker, *Bilder von Krieg und Nation. Die Einigungskriege in der bürgerlichen Öffentlichkeit Deutschlands 1864–1913*, München 2001, S. 389–397; mit Blick auf Kriegsfilm auch Gerhard Paul, *Bilder des Krieges – Krieg der Bilder. Die Visualisierung des modernen Krieges*, Paderborn 2004, S. 43.

23 Zur Kritik an dieser Hitler-Zentrierung siehe auch Loewy, *Bei Vollmond*, S. 115.

24 Siehe wegweisende Studien wie Michael Wildt, *Generation des Unbedingten. Das Führungskorps des Reichssicherungshauptamtes*, Hamburg 2002.

25 Loewy, *Bei Vollmond*, S. 126.

26 Siehe Marco Dohle u.a., *Emotionalisierte Aufklärung. Eine empirische Untersuchung zur Wirkung der Fernsehserie »Holokaust« auf antisemitisch geprägte Einstellungen*, in: *Publizistik* 48 (2003), S. 288–309.

27 Dieter Weichert, *»Holocaust« in der Bundesrepublik: Design, Methode und zentrale Ergebnisse der Begleituntersuchung*, in: *Rundfunk und Fernsehen* 28 (1980), S. 488–508.

28 Siehe zu dieser generellen, nicht allein auf den Film bezogenen Debatte über die Grenzen des Darstellbaren besonders die Artikel in: Saul Friedlander (Hg.): *Probing the Limits of Representation. Nazism and the »Final Solution«*, Harvard 1992.

29 Siehe etwa als besonders einschlägige Kritik innerhalb der Presse: Frank Schirrmacher, Hitler nach Knopp, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 18.4.1998.

30 Siehe zur technischen Umsetzung am Beispiel Hitler etwa: [http://www.discovery.de/virtualhistory/\\_home/index.shtml](http://www.discovery.de/virtualhistory/_home/index.shtml) (Januar 2006).

31 Siehe bisher etwa für die deutsche Frühphase: Christoph Classen, *Bilder der Vergangenheit. Die Zeit des Nationalsozialismus im Fernsehen der Bundesrepublik Deutschland 1955–1965*, Köln 1999, sowie Christiane Fritsche, *Vergangenheitsbewältigung im Fernsehen. Westdeutsche Filme über den Nationalsozialismus in den 1950er und 60er Jahren*, München 2003.

32 Habbo Knoch, *Die Tat als Bild. Fotografien des Holocaust in der deutschen Erinnerungskultur*, Hamburg 2001; Cornelia Brink, *Ikonen der Vernichtung. Öffentlicher Gebrauch von Fotografien aus nationalsozialistischen Konzentrationslagern nach 1945*, Berlin 1998.

Stefan Wolle

## Die Welt der verlorenen Bilder

### Die DDR im visuellen Gedächtnis

Als 2003 der Film »Good Bye Lenin« in die Kinos kam, reagierte die Kritik eher lauwarm, das Publikum aber strömte in die Filmtheater und erhob den Streifen schnell in die Kategorie »Kultfilm«. Offenbar hatte das Kinostück jenen Nerv der Aufarbeitungs- und Einheitsdebatte getroffen, den die Historiker bis dahin nicht gefunden hatten. Im Grunde handelt der Film von der Flüchtigkeit und Austauschbarkeit inszenierter Bilderwelten. In einer Schlüsselszene erhebt sich die Skulptur Lenins, die seit 1970 auf dem Leninplatz in Berlin – der Hauptstadt der DDR – gestanden hatte, von einem Transporthubschrauber getragen in die Lüfte. Wie ein Engel schwebt die monströse Statue über die geometrisch abgezielten Neubauviertel im Osten Berlins. Ein Bildsymbol des untergegangenen Staates wird entsorgt und geht gleichzeitig in den Bilderschatz der visuellen Erinnerungen ein. Seitdem der Mann aus Granit – anders als im Film – in Segmente zerlegt und im Tieflader abgefahren wurde, fragt niemand mehr nach der historischen Rolle des Gründers des Sowjetstaates. Heute wirkt der ehemalige Leinplatz noch unbehauster als in DDR-Zeiten und in der Tat kämpft eine Bürgerinitiative um die Rückführung des Revolutionärs aus seiner Verbannung in einer Kiesgrube am Müggelsee im Stadtbezirk Köpenick.

Wie Lenin so erging es der gesamten DDR. Sie wurde zu einer Welt der Bilder. Eine Bilderwelt freilich, die sich vom Sockel zu lösen und zu den sanften Klängen der Filmmusik zu entschweben droht. »DDR ist Kult« lautet der Slogan, mit dem ein bekanntes Internet-Versandhaus für sein breites Angebot an Pionierhalstüchern, FDJ-Hemden und Aktivistenabzeichen wirbt.<sup>1</sup> Die Bilder- und Symbolwelt der DDR ist auch sechzehn Jahre nach dem Untergang des Staatswesens von ungebrochener Faszinationskraft. Genauer gesagt: die Medien inszenieren einen bunten Bilderbogen, der allmählich die Bilder der Erinnerung überlagert. Im Jahre 2004 beglückte eine Welle von Ostalgie-Shows den Fernsehzuschauer. Trotz einer fast einheitlich negativen Kritik meinten auch die öffentlich-rechtlichen Anstalten, sich diesem Trend nicht entziehen zu können.<sup>2</sup>

Jeder holt sich aus dieser schönen Welt der Bilder und Symbole, was er für sein ästhetisches oder politisches Ansinnen meint, nutzbar machen zu können. So sind es vor allem die lustigen und harmlosen Bilder und Bildsymbole. Nicht der Rote Stern oder Hammer und Sichel wurden zum Identifikationssymbol,