

Der Nationalsozialismus im Dokumentarfilm: Geschichtsschreibung im Fernsehen, 1950–1990

Frank Bösch

Zeitgeschichtliche Darstellungen haben im heutigen Fernsehen eine starke Präsenz. Wie vielfach betont wurde, prägen sie die Vorstellungen von der Vergangenheit weitaus stärker als die Schule oder die Geschichtswissenschaft.¹ Diese herausgehobene Rolle des Fernsehens ist jedoch keine Neuerung der 1990er Jahre, die sich etwa auf den Erfolg von Guido Knopps Serien zurückführen ließe. Nimmt man die Einschaltquoten und öffentlichen Reaktionen als Indikator, so erreichte die Zeitgeschichte im Fernsehen bereits um 1960 deutlich mehr Menschen als alle anderen historischen Darstellungsformen. Und gerade die dokumentarischen Filme, die im Folgenden analysiert werden, erhoben dabei den Anspruch, objektiv und präzise über die Vergangenheit zu informieren.

Der vorliegende Artikel untersucht die Darstellungs- und Rezeptionsformen von Dokumentationen zum Nationalsozialismus. Er fragt nach der Ausbildung spezifischer Erzählformen und inhaltlicher Akzente, aber auch nach dem Verhältnis zur sich etablierenden Zeitgeschichtsforschung. Eine vertiefte Analyse erfolgt insbesondere anhand von Filmen, die eine große öffentliche Resonanz bei den Zuschauern hatten oder denen in der zeitgenössischen Öffentlichkeit erhebliche Bedeutung zugeschrieben wurde. Insbesondere die Jahre um 1960 und um 1980 rücken dabei in den Vordergrund, da sie sich als Wendepunkte der *Public History* im Fernsehen erwiesen. Da die im Fernsehen ausgestrahlten Dokumentarfilme zunächst im Ausland entstanden, werden diese zumindest eingangs in der Analyse genauer berücksichtigt, um so zugleich Besonderheiten westdeutscher Darstellungen und Transferprozesse auszumachen.

¹ So schon früh die selbstkritische Sicht von didaktischer Seite; vgl. etwa von Borries, Bodo, »Geschichte im Fernsehen – und Geschichtsfernsehen in der Schule«, *Geschichtsdidaktik* 8 (1983), S. 221–238, bes. S. 221.

I. Frühe Fernsehdokumentationen im Ausland

Auf dem europäischen Kontinent entwickelte sich das Fernsehen erst um 1960 zu einem Massenmedium, das weiten Bevölkerungsteilen aus allen sozialen Schichten zur Verfügung stand. Das amerikanische Fernsehen etablierte sich dagegen fast ein Jahrzehnt früher.² Dementsprechend entstanden hier auch die frühesten zeitgeschichtlichen Dokumentationen. Bei ihnen stand zunächst weniger der Nationalsozialismus als der Zweite Weltkrieg im Mittelpunkt. Die ersten Dokumentationen, die umfassend die Jahre vor 1945 in dem neuen Medium rekonstruierten, waren dabei die 26-teilige Serie *Crusade in Europe* (1949) und die ebenfalls 26-teilige Serie *Victory at Sea* (1952/53). Beide Serien korrespondierten eng mit der Geschichtsdarstellung in Büchern. *Crusade in Europe* schloss bereits vom Titel her, aber auch inhaltlich, an die im Jahr zuvor veröffentlichten Memoiren des Generals und späteren Präsidenten Dwight D. Eisenhower an.³ *Victory at Sea* entstand hingegen in enger Verbindung mit der 15-bändigen Seekriegsdarstellung des Harvard-Professors Samuel Eliot Morison, der bereits während des Krieges als »embedded historian« privilegierten Zugang zu Zeitzeugen, Dokumenten und Schauplätzen hatte, um später über die Kriegsgeschichte zu schreiben.⁴ Der Serienproduzent Henry Salomon hatte Morison bereits im Krieg bei der Recherche unterstützt und dadurch auch Zugang zu Filmmaterial und Filmmöglichkeiten erhalten.⁵ Entsprechend ähnlich waren Geschichtsbuch und Fernsehserie aufgebaut: Jeder Band oder Fernsehteil widmete sich einzelnen Schlachten in einer bestimmten Region der Welt, vom Überfall auf Polen und dem Atlantikkrieg bis hin zum Sieg über Japan. Dabei popularisierte die Fernsehserie nicht einfach Morisons Bücher, sondern nahm sie größtenteils thematisch vorweg.

Die Serien *Victory at Sea* und *Crusade in Europe* belegten frühzeitig, dass in epischer Breite dargestellte Zeitgeschichte einen sensationell großen Zuschauererfolg haben konnte. Insbesondere die jeweils sonntags ausgestrahlte Serie *Victory at Sea* war ein »Straßenfeger«, der die kollektive

² Vergleichend zur Entwicklung: Smith, Anthony (Hg.), *Television. An International History*, 2. Aufl., New York 1998.

³ Eisenhower, Dwight D., *Crusade in Europe*, New York 1948.

⁴ Morison, Samuel, *History of United States naval operations in World War II*, 15. Bde., Boston 1947–1962.

⁵ Vgl. zur Entstehung: Rollins, Peter C., »Victory at Sea. Cold War Epic«, in: Edgerton, Gary R./Rollins, Peter C. (Hg.), *Television Histories. Shaping Collective Memory in the Media Age*, Kentucky 2001, S. 103–122.

Kriegserinnerung zahlloser Amerikaner prägte. Auffällig ist die starke Kriegsfixierung bei diesen frühen zeitgeschichtlichen Fernsehdokumentationen, die sich auch in der Bundesrepublik ausmachen lässt. Offensichtlich war dieser Akzent nicht nur eine Entlastungsstrategie der bundesdeutschen Adenauerzeit, sondern diente auch im Ausland der Bewältigung der Vergangenheit. Die starke Präsenz des Krieges war aber auch ein Ergebnis medialer Logiken. Die Serien knüpften an die Dokumentationsformen der kriegsaffinen Wochenschauen an, die Quellenmaterial bereitstellten und an deren Ästhetisierung des Krieges sie anknüpften. Um die Spannung zu fördern, rückte ganz überproportional der U-Bootkrieg in den Vordergrund. Zudem zeigten die Serien, dass Geschichtsfilme öffentliche Reputation beschere konnten. Beide Serien erhielten unter anderem den wichtigsten Rundfunkpreis, den »Peabody Award« (1950 und 1952).

Die wohl erste Gesamtdarstellung des »Dritten Reiches« im Fernsehen schuf ebenfalls NBC mit *The Twisted Cross. The Rise and Fall of Hitler* (USA 1956). Wiederum produzierte, wie bei *Victory at Sea*, Henry Salomon die TV-Sendung. Die Dokumentation stellte diesmal Hitler ganz in den Mittelpunkt der Erzählung: von seiner frühen Zeit als Maler bis zum Selbstmord. Auch private Aspekte wie seine Beziehung zu Eva Braun berücksichtigte sie. Selbst die hitlerzentrierte Zeitgeschichtsdarstellung ist damit nicht allein als eine deutsche Entlastungsstrategie zu fassen. Sie ergab sich vielmehr sowohl aus der audiovisuellen Quellenüberlieferung als auch der medialen Faszination an Hitler, die im Zuge der Kriegspropaganda entstanden war. Stärker noch als bei früheren Dokumentationen übernahm die Sendung dabei unkritisch Material aus deutschen Wochenschauen, um Hitler und seine Entourage in Szene zu setzen. Allerdings kooperierte NBC zumindest bei der Erstellung des Films mit Opferverbänden. So wurde die Serie unter anderem von der Mass Media Division des *American Jewish Committee* begleitet, das eine aktive Kooperation mit den Massenmedien pflegte: Sie stand mit *research assistance* beratend zur Seite und warb für die Sendung.⁶ Danach wurde der Film vielfach in den nordamerikanischen Schulen gezeigt, sodass seine Wirkung sicher ebenfalls nicht zu unterschätzen ist.

6 Berichtsprotokoll Mass Media Division 2.6.1956, AJC Archives, Faksimile in: http://www.ajcarchives.org/ajc_data/files/tv22cc.pdf (15.9.2008).

Auch in Europa entstanden die frühen dokumentarischen Darstellungen des Nationalsozialismus zunächst eher außerhalb von Deutschland. Da sich das Fernsehen in Europa erst später etablierte, wurden sie vornehmlich für das Kino produziert und dann vom Fernsehen und Bildungseinrichtungen ausgestrahlt. So war der berühmte französische Film *Nacht und Nebel* (1956) der erste Dokumentarfilm, den das westdeutsche Fernsehen jemals über den Holocaust zeigte.⁷ Auch dieser Film resultierte aus einer engen Kooperation mit Historikern. Die französischen Historiker Henri Michel und Olga Wormser, die zeitgleich ein frühes Buch über die Deportation und Konzentrationslager veröffentlichten, begleiteten den Film mit ihren Kenntnissen und Bildquellen.⁸ Während die deutsche Wissenschaft ihr Buch über die Deportation ignorierte, eine Übersetzung ausblieb und nur wenige deutsche Bibliotheken es anschafften, sorgte der Film für eine recht starke Beachtung ihres Themas, das längst noch kein Forschungsfeld der Geschichtswissenschaft war.

Zugleich löste sich der Film von dem Buch und nutzte die spezifischen Erzählmöglichkeiten des audiovisuellen Mediums. *Nacht und Nebel* startete mit aktuellen Farbaufnahmen der Vernichtungslager, um dann mit poetisch verknappter Sprache und drastischen Bildern die Massenvernichtung in Lagern wie Auschwitz darzustellen.⁹ Gegenwart und Vergangenheit traten so in ein Spannungsverhältnis. Die Erzählweise des Films verwies damit einerseits auf die frühen Opferberichte und »Atrocity«-Filme der Alliierten (wie *Todesmühlen*), andererseits aber auch auf die späteren Forschungsansätze zur Geschichte des Holocaust, wie sie seit den 1980er Jahren mit sozialgeschichtlichen Akzenten aufkamen. Der Film führte den grausamen Alltag im Vernichtungslager anschaulich vor, vermied hingegen weitgehend die politische Ereignisgeschichte. Er rückte Bilder von Leichenbergen, Folter- und Tötungsinstrumenten und Krematorien in den Vordergrund, verzichtete aber auf Erklärungen, wie es dazu kommen konnte. Die Chronologie des Nationalsozialismus löste *Nacht und Nebel* zugunsten von Stationen und Situationen in den Lagern auf. Selbst die Juden stellte der Film nicht eigens als Opfergruppe heraus, weshalb der Eindruck entstand, er

7 Ausgestrahlt ARD 18.4.1957. Erst am 9.11.1978 wurde *Nacht und Nebel* im westdeutschen Fernsehen wiederholt.

8 Michel, Henri/Wormser, Olga, *Tragédie de la déportation 1940 – 1945. Témoignages de survivants camps de concentration allemands*, Paris 1955. Zu diesem Entstehungskontext jetzt: Lindeperg, Sylvie, »Nuit et Brouillard«. *Un film dans l'histoire*, Paris 2007.

9 Zum Inhalt und zur Verbreitung vgl. van der Knaap, Ewout (Hg.), *Uncovering the Holocaust. The International Reception of Night and Fog*, London 2006.

wolle eher allgemein das Töten in Lagern dokumentieren. Er stützte sich dabei auf Dokumente, die der Regisseur Alain Resnais in eigener Archivrecherche in Frankreich, den Niederlanden und Polen ausfindig gemacht hatte. Seine Rechercheleistung reichte damit deutlich über die damaligen Bemühungen der bundesdeutschen Geschichtswissenschaft hinaus.

Dass das westdeutsche Fernsehen *Nacht und Nebel* 1957 ausstrahlte, ermöglichte eine frühzeitige Auseinandersetzung mit den Massenmorden. Sie lag deutlich vor der oft betonten »Rückkehr der Vergangenheit« um 1958/59 im Zuge des Ulmer Einsatzgruppenprozesses und der Hakenkreuzschmierereien.¹⁰ Die Ausstrahlung im Fernsehen war zugleich ein Politikum. Zunächst hatte die Bundesregierung über ihren diplomatischen Dienst noch verhindern können, dass der Film bei den Filmfestspielen in Cannes gezeigt wurde. Nach Protesten von Intellektuellen, der internationalen und deutschen Presse und einer Fragestunde der SPD rang sich Adenauers Regierung jedoch zu einer Zulassung für Westdeutschland durch.¹¹ Dass die mehrheitlich von der bürgerlichen Partei besetzten Rundfunkräte, die FSK (Freiwillige Selbstkontrolle) und die Bundeszentrale für Heimatdienst die Ausstrahlung des Films förderten, markierte 1957 ein deutliches Umdenken gegenüber dem Holocaust – obgleich der wachsame Druck des Auslands ein nicht unwichtiger Antrieb war. Zugleich wurde die Ausstrahlung in einen christlichen Kontext hinein gelesen, indem sie am Gründonnerstag erfolgte.

Aus dem Ausland stammte auch eine der frühesten europäischen Gesamtdarstellungen des Nationalsozialismus – der schwedische Film *Mein Kampf* (1960) des deutschen Vorkriegsemigranten Erwin Leiser. Der diplomatische Dienst versuchte abermals seine Ausstrahlung in der Bundesrepublik zu verhindern, indem man Leiser vorhielt, er habe keine Rechte für das Wochenschaumaterial. Diesmal knickten die westdeutschen Beamten jedoch nach einer scharfen Zurückweisung von Leiser, der süffisant auf den drohenden internationalen Skandal bei einem Aufführungsverbot verwies, schnell ein.¹² Im Unterschied zum schwedischen Titel *Den blodiga*

¹⁰ Zur Zäsur 1958 vgl. etwa Reichel, Peter, *Vergangenheitsbewältigung in Deutschland. Die Auseinandersetzung mit der NS-Diktatur von 1945 bis heute*, München 2001. Ein etwas früheres Aufkommen realistischer Bilder in den Illustrierten sieht: Knoch, Hanno, *Die Tat als Bild. Fotografien des Holocaust in der westdeutschen Erinnerungskultur*, Hamburg 2001, S. 585 f.

¹¹ van der Knaap, Ewout, »Enlightening Procedures: Nacht und Nebel in Germany«, in: ders. (Hg.), *Uncovering the Holocaust*, S. 46–85.

¹² Vgl. hierzu und zur Entstehung und Rezeption des Films: Thiele, Martina, *Publizistische Kontroversen über den Holocaust im Film*, Berlin 2007, S. 211 f.

tiden (Die Blutige Zeit) verwies der deutsche Titel *Mein Kampf* weniger auf die Verbrechen, sondern intentionalistisch auf Hitlers Planungen. Tatsächlich standen Hitler und der Krieg durchaus im Mittelpunkt. Dennoch bot der Dokumentarfilm mehr. Er erklärte die Machtübernahme der NSDAP ausführlich aus dem Ersten Weltkrieg und der Weimarer Republik heraus und präsentierte einen dichten politik- und ereignisgeschichtlichen Überblick über den Nationalsozialismus. Stärker als in der damaligen deutschen Medienöffentlichkeit üblich, thematisierte er die Gewalt gegen Polen und Juden und die Zustimmung, die die Bevölkerung dem Nationalsozialismus öffentlich spendete.

Dabei benutzte Leiser überwiegend Film- und Fotoquellen, die die Nationalsozialisten produziert hatten, und zeigte in längeren Passagen führende Nationalsozialisten bei Reden. Er traute folglich den Zuschauern eine Distanz zu den Bildern zu. Nur an einzelnen Stellen verwies er auf deren Problematik; etwa darauf, dass die gezeigten Aufnahmen des Warschauer Gettos von »Goebbels Propagandamännern« stammten. Leiser benutzte jedoch nicht nur Propagandabilder etwa aus Riefenstahls *Triumph des Willens*, sondern vermischte ihren bekannten Propagandaton mit sowjetischen Aufnahmen von deutschen Kriegsgefangenen in Russland. Gerade solche Stilmittel des Kontrastes und der Montage gaben dem Film eine eigene Sprache, die sich von Buchdarstellungen absetzte.

Für alle späteren deutschen Fernsehproduktionen blieb dieser schwedische Dokumentarfilm ein zentrales Vorbild. Bereits die damalige Öffentlichkeit lobte seine Erzähltechnik, die ihm ebenso Filmpreise in Osteuropa wie in den USA bescherte. Sein Verzicht auf pädagogische Hinweise wurde von der westdeutschen Presse als Beitrag zur Versachlichung gelobt und seine Montagetechnik, die von den Bildern ausgehend komprimiertes Wissen vermittelte, als modernes Darstellungsverfahren.¹³ Diese Kommentare zeigten die Angst vieler Deutscher, durch moralische Bewertungen einer erneuten »Reeducation« unterzogen zu werden. Vor allem die Aufnahmen von abgemagerten Juden im Warschauer Getto, die Leiser im DEFA-Archiv in der DDR entdeckte, erschütterten die Zuschauer. Die *ZEIT* sprach von »Bildern, die einen nicht mehr loslassen«, die *FAZ* von »Erschütterung und tiefer Nachdenklichkeit«, und ein Rezensent der *Welt* bekannte: »Ich werde von diesen Aufnahmen mein Leben lang heimgesucht werden.«¹⁴ Allerdings war Betroffenheit keine vorprogrammierte

¹³ *Die Welt*, 16.7.1960, vgl. auch: Thiele, *Publizistische Kontroversen*, S. 216.

¹⁴ *DIE ZEIT*, 22.7.1960, *FAZ*, 29.7.1960, S. 24; *Welt* zit. nach *DIE ZEIT*.

Reaktion. Zumindest einzelne Lehrer berichteten, dass Schüler beim Zeigen von *Nacht und Nebel* oder *Mein Kampf* in Gelächter verfallen seien oder lautstark protestiert hätten.¹⁵ Insgesamt trug der Film jedoch maßgeblich dazu bei, viele Deutsche bereits zwei Jahre vor dem Eichmann-Prozess emotional über die Ermordung der Juden zu erschüttern. Nicht minder erfolgreich war das bebilderte Begleitbuch zum Film, das immerhin gleich in die Bestseller-Liste des *Spiegels* aufrückte.¹⁶

Leisers kompakte filmische Gesamtschau erschien in etwa zeitgleich zu den ersten knappen Gesamtdarstellungen des Nationalsozialismus in Buchform.¹⁷ Vom Erzähltext her bot *Mein Kampf* sicher keine wissenschaftlich unbekanntenen Einschätzungen. Ähnlich wie Resnais besaß Leiser jedoch eine audiovisuelle Quellenkenntnis, die der damaligen Geschichtswissenschaft einiges voraus hatte. Einzelne Stationen des Nationalsozialismus, wie das Warschauer Getto, ließen sich dadurch neuartig dicht rekonstruieren. Sein Ansatz, die Quellen selber sprechen zu lassen, entsprach durchaus dem damals bevorzugten öffentlichen Zugang zum Nationalsozialismus, wie die hohen Auflagen von Walther Hofers Dokumentensammlung über diese Zeit belegen, die sich bereits zwischen 1957 und 1960 rund 300.000 mal verkaufte.¹⁸

Nacht und Nebel und *Mein Kampf* waren sicherlich die einflussreichsten Dokumentarfilme, die bis 1960 europaweit zu sehen waren. Dass derartige Filme vornehmlich nur im Ausland entstanden, nicht aber in Deutschland, bemerkte die Presse bereits 1960 kritisch.¹⁹ Das galt gerade für die Darstellung der deutschen Gewalttaten vor 1945. An die poetisch verknappte Erzählform von *Nacht und Nebel* schloss etwa 1959 der tschechoslowakische Film *Hier fliegen keine Schmetterlinge* an. Er zeigte Bilder, die Kinder im KZ Theresienstadt malten, bevor man sie in den Vernichtungslagern ermordete, und verzichtete ebenfalls weitgehend auf historische Erklärungen. Zwei polnische Kurzfilme über die deutsche Besatzung und die Vergasung

15 Dudek, Peter, »Der Rückblick auf die Vergangenheit wird sich nicht vermeiden lassen«. *Zur pädagogischen Verarbeitung des Nationalsozialismus in Deutschland (1945–1990)*, Weinheim 1993, S. 190.

16 Leiser, Erwin, »*Mein Kampf*«. *Eine Bilddokumentation*, Frankfurt/M. 1962. Vgl. Bestsellerliste ab: *Der Spiegel*, 23.5.1962, S. 83.

17 Wie etwa: Grebing, Helga, *Der Nationalsozialismus: Ursprung und Wesen*, München 1959.

18 Hofer, Walther, *Der Nationalsozialismus: Dokumente 1933–1945*, Frankfurt/M. 1957. Auflage nach Verlagsangabe in der Auflage von 1960. In den 1980er Jahren durchbrach die Auflage der Dokumentensammlung die Millionengrenze.

19 *Der Spiegel*, 03.08.1960, S. 56.

jüdischer Kinder strahlte das westdeutsche Fernsehmagazin *Panorama* sogar 1962/63 aus.²⁰

Um 1960 begann zudem auch das Fernsehen in Europa eigenständig umfangreiche Dokumentationsserien über die Zeit vor 1945 zu erstellen und damit an die USA anzuschließen. So sendete das niederländische Fernsehen ab 1960 die 25-teilige Serie *De Bezetting* (*Die Besatzung*, 1960–65) über die Zeit der deutschen Okkupation, die breite Diskussionen über die jüngste Vergangenheit auslöste.²¹ Auch diese Serie entstand in enger Verbindung zur wissenschaftlichen Aufarbeitung. Der Direktor des Reichsinstituts für Kriegsdokumentation, Lou de Jong, entwarf und moderierte sie. Seine 14-bändige Monographie über die Niederlande im Zweiten Weltkrieg folgte der Serie später, nach einem populären Begleitbuch zur Fernsehausstrahlung.²² Die niederländische Dokumentation erreichte immens hohe Einschaltquoten und führte zu umfangreichen öffentlichen Diskussionen über die Besatzungszeit. Der niederländische Widerstand stand zwar deutlich im Vordergrund, aber auch die Deportation und Ermordung der Juden wurden thematisiert. Zudem nutzte die Serie Aussagen von Zeitzeugen, die durch das Medium Fernsehen seit 1960 zur zentralen Deutungsinanz aufstiegen. Schließlich wurde die Fernsehproduktion bei ihrer Wiederholung 1966 sogar selbst zum Gegenstand der Vergangenheitsbewältigung, wobei jetzt eine selbstkritischere Fernsehdarstellung über das Verhalten der Niederländer während der Besatzung eingefordert wurde.

Hinzu kamen seit Ende der 1950er Jahre propagandistische NS-Dokumentationen des DDR-Fernsehens, die auch in der Bundesrepublik zu empfangen waren. Ähnlich wie die sozialistische Geschichtswissenschaft stellten sie besonders die Rolle der Großindustrie beim Aufstieg der NSDAP und die Elitenkontinuität nach 1945 im Westen heraus. Der Dokumentarfilm *Du und mancher Kamerad* (1956) kompilierte diese Linie besonders nachdrücklich vom Kaiserreich zum Nationalsozialismus und zur

20 »Ambulanz« 16.02.1962 und »Fleischers Album« 21.10.1963; diese Hinweise in: Classen, Christoph, *Bilder der Vergangenheit. Die Zeit des Nationalsozialismus im Fernsehen der Bundesrepublik Deutschland 1955–1965*, Köln u.a. 1999, S. 54, Anm. 165.

21 Zur Entstehung der Serie »De Bezetting« (Niederlande 1960/61) und ihrer Wirkung vgl. Vos, Chris, »Breaking the Mirror. Dutch Television and the History of the Second World War«, in: Edgerton/Rollins (Hg.), *Television*, S. 123–142.

22 de Jong, Lou, *De bezetting: tekst en beeldmateriaal van de uitzendingen van de Nederlandse Televisie-Stichting over het Koninkrijk d. Nederlanden in de 2. Wereldoorlog, 1940 - 1945*, Amsterdam 1966; als umfassende Darstellung: ders., *Het Koninkrijk der Nederlanden in de Tweede Wereldoorlog (1939 - 1945)*, Gravenhage 1969–1994.

Bundesrepublik. Um diese Vorwürfe an den Westen anschaulich zu belegen, benutzten die DDR-Filme jedoch auch neues Archivmaterial und Fallstudien. So zeigte etwa der Film *Urlaub auf Sylt. Archive sagen aus* (1957) Text- und Bilddokumente zum Leben von Heinz Reinefarth, der als SS-Obergruppenführer an der blutigen Niederschlagung des Warschauer Aufstands beteiligt war und nach 1945 zum Landtagsabgeordneten und Bürgermeister von Westerland aufstieg. Weitere Filmproduktionen aus dieser Reihe folgten, etwa gegen den Nato-General Hans Speidel (*Unternehmen Teutonenschwert. Archive sagen aus*, 1958) oder Vertriebenenminister Theodor Oberländer (*Mord in Lwow. Archive sagen aus*, 1960). Da der Westen auf solche Filme antworten musste und sie zunehmend auch in der Bundesrepublik juristische und historische Ermittlungen anstießen, sollte man die historische Bedeutung dieser Propagandafilme nicht unterschätzen. Ihr Verdienst war zumindest, dass sie auf die Täterschaft jenseits der Führungselite aufmerksam machten, die in westeuropäischen Filmen wie *Mein Kampf* noch sehr blass blieb.

II. Frühe bundesdeutsche Dokumentationen

Die ausländischen Filme und die große Nachfrage nach Darstellungen zum Nationalsozialismus förderten um 1960 eigene bundesdeutsche Dokumentarfilmproduktionen. In den 1950er Jahren hatten vor allem Spielfilme zum Zweiten Weltkrieg und zum deutschen Widerstand die jüngste Vergangenheit thematisiert.²³ Einige dieser Kinofilme wiesen einen dokumentarischen Charakter auf, wie *Das war unser Rommel* (1953) oder *Bis 5 nach 12* (1953), der Hitler aus dokumentarischem Material heraus thematisierte, wobei er bereits Privataufnahmen Eva Brauns heranzog, die heutige Fernsehdokumentationen zu Hitler vielfach verwenden. Die Bundesregierung erreichte zunächst erfolgreich das Verbot von *Bis 5 nach 12*, da sie eine Verbreitung derartiger Aufnahmen als Gefahr für die Wiederbewaffnung und für die Jugend sah, nach einigen Monaten konnte der Filmverleih jedoch die Ausführung durchsetzen.²⁴

23 Vgl. etwa: Wegmann, Wolfgang, *Der westdeutsche Kriegsfilm der fünfziger Jahre*, Köln 1980.

24 Besonders Strauß setzte sich im Kabinett für ein Verbot ein, Adenauer unterstützte dies, wenn auch abwägender; Kabinettsprotokolle 17.11.1953, Punkt C., in: <http://www.bundesarchiv.de/kabinettsprotokolle/web/index.jsp> (14.12.2008) Vgl. hierzu als Fall-

1961 schloss der Dokumentarfilm *Das Leben von Adolf Hitler* (1961) an die bisherigen Hitler-Filme an, allerdings mit anderen Akzenten. Im Unterschied zu *Mein Kampf* setzte er weniger auf neue Bildquellen, sondern suchte pointiert Erklärungen für den Aufstieg des Nationalsozialismus. Den Eliten der deutschen Gesellschaft und deren Distanz zur Weimarer Republik wurde hier kritisch Verantwortung zugeschrieben. Auch dieser Film entstand in Kooperation mit der Geschichtswissenschaft, indem Helmut Heiber vom Institut für Zeitgeschichte die Beratung übernahm, der gerade eine Hitler-Biographie vorgelegt hatte.²⁵ Der kritische Impetus war jedoch nicht nur ein Zeichen des sich wandelnden Zeitgeistes um 1960, sondern auch der Handschrift des englischen Regisseurs Paul Rotha geschuldet, der gezielt hierfür ausgewählt worden war. Die filmische Auseinandersetzung mit Hitler begann folglich auch in Deutschland längst vor der »Hitler-Welle« in den 1970er Jahren, den ZDF-Serien der 1990er und dem Spielfilm *Der Untergang*.

Zeitgleich begann das bundesdeutsche Fernsehen, eigenständig den Nationalsozialismus mit Dokumentarfilmen zu thematisieren. Quantitativ überwogen sie bereits seit Anfang der 1960er Jahre deutlich, nach Sendeminuten gemessen machten sie aber weiterhin nur rund ein Drittel der Zeitgeschichte im Fernsehen aus.²⁶ Ein spezifisches dokumentarisches Fernsehformat waren zunächst Reportagen, die seit Ende der 1950er Jahre den Umgang mit der Vergangenheit und damit auch die Vergangenheit selbst häufiger thematisierten. So fragte Jürgen Neven-Du Mont 1959 Schüler nach ihren Kenntnissen über den Nationalsozialismus und erhielt vor laufender Kamera Antworten wie: »Hitler hat Deutschland außenpolitisch wieder in die Höhe gebracht und die Wehrmacht aufgebaut, wodurch es eine bessere Stellung bekam« oder »Er hat den Arbeitslosen Arbeit verschafft und hat Autobahnen bauen lassen.«²⁷ Durch derartige Reportagen

studie: Enders, Ulrich, »Der Hitler-Film »Bis fünf nach zwölf«. Vergangenheitsbewältigung oder Westintegration?«, in: Kahlenberg, Friedrich P. (Hg.), *Aus der Arbeit der Archive. Beiträge zum Archivwesen, zur Quellenkunde und zur Geschichte*, Boppard 1989, S. 916–936; Buchloh, Stephan, »Pervers, jugendgefährdend, staatsfeindlich«. *Zensur in der Ära Adenauer als Spiegel des gesellschaftlichen Klimas*, Frankfurt/M. 2002, S. 335.

25 Heiber, Helmut, *Adolf Hitler: Eine Biographie*, Berlin 1960; »Hinweis auf seine Beratung«, *DIE ZEIT*, 8.9.1961 Nr. 37.

26 Classen, *Bilder*, S. 42 u. 45.

27 ARD 29.4.1959; Antworten zitiert nach dem Bericht über die Sendung in: *Der Spiegel*, 20.5.1959, S. 56.

trug das Fernsehen mit dazu bei, den Nationalsozialismus in den Lehrplänen der Schulen zu verankern.

Insbesondere Peter Schier-Gribowsky vom NDR trat seit den späten fünfziger Jahren mit solchen eigenständig recherchierten Reportagen hervor. Für besonderes Aufsehen sorgte 1959 sein Film *Als wär's ein Stück von Dir*. Auch dieser war einerseits ein Plädoyer für mehr Aufklärung über den Nationalsozialismus, indem er mit Interviews die Unkenntnis westdeutscher Bürger zeigte, die beim Wort »Kristallnacht« ans Varieté und bei Auschwitz-Nummern auf Unterarmen an Reeperbahntätowierungen dachten. Andererseits klärte der Film selbst über die Vergangenheit auf, indem die Kamera die Zuschauer zu Opfern und Schauplätzen führte. So sprach Schier-Gribowsky im damaligen KZ Dachau mit einem Pfarrer, der einst hier einsaß, und ließ sich von ihm die Orte der Folter und Menschenversuche zeigen.²⁸ Der Film präsentierte sogar einen ehemaligen Lagerkommandanten vor der Kamera, der nun als Pensionär lebte. Dies zeigt, dass nicht nur die DDR die fehlende Bestrafung der NS-Täter anklagte, sondern auch das westdeutsche Fernsehen diese Frage Ende der 1950er Jahre kritisch aufgriff.²⁹

Das Format der Reportage war auch in den 1960er Jahren ein wichtiges Mittel des Fernsehens, um sich der NS-Vergangenheit eigenständig anzunähern. Hierzu zählten die zahlreichen Berichte über die NS-Prozesse, insbesondere über den Eichmann- und den Auschwitz-Prozess, bei denen Fernsehreporter auch Hintergründe ausleuchteten. Man mag kritisch einwenden, dass die Fernsehdarstellungen vor allem die Täter thematisierten und kaum Opfer befragten.³⁰ Dennoch wurde durch diese Sendungen zur besten Sendezeit und mit hohen Einschaltquoten regelmäßig über den Ablauf der Massenvernichtung berichtet. So erfolgten die Reportagen über den Eichmann-Prozess oft direkt nach der Tagesschau um 20.20 Uhr.³¹ Auch das Aufkommen des politischen Magazinjournalismus in Form von

28 ARD 14.9.1959. Vgl. die positive Würdigung in der damals noch eher konservativen *Die ZEIT*, 18.9.1959.

29 Dabei handelte es sich um Albert Konrad Gemmecker, Kommandant von Westerbork, der bereits in dem DDR-Film »Anne Frank« (1958) im Jahr zuvor thematisiert wurde.

30 Horn, Sabine, »Jetzt aber zu einem Thema, das uns in dieser Woche alle beschäftigt.« Die westdeutsche Fernsehberichterstattung über den Frankfurter Auschwitz-Prozess (1963–1965) und den Düsseldorf Majdanek-Prozess (1975–1981) – ein Vergleich«, 1999, 17 (2002), S. 13–43.

31 Besonders Peter Schier-Gribowsky berichtete hier regelmäßig aus Jerusalem unter dem Titel »Eine Epoche vor Gericht«.

»Panorama« stärkte die Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus mit kurzen, eigenständig recherchierten Dokumentarfilmen. So berichtete *Panorama* 1963 über die Judendeportation in Holland und die spätere Übernahme des damaligen Chefs der Deutschen Polizei in Holland in den bayrischen Staatsdienst.³²

Nahezu zeitgleich konzipierten der WDR und der SDR 1958/59 mehrteilige Dokumentationsserien über die Zeit vor 1945, weshalb sie sich kurzerhand auf die Erstellung einer gemeinsamen Produktion einigten. Hieraus entstand die umfangreiche 14-teilige Dokumentation *Das Dritte Reich* (1960/61). Sie war zweifelsohne ein Meilenstein der Fernsehgeschichtsschreibung, der für die nächsten Jahrzehnte Maßstäbe setzte. Inhaltlich stellte sie, ähnlich wie die damalige Geschichtswissenschaft, vor allem Hitler, die innen- und außenpolitische Entwicklung und den Weltkrieg in den Mittelpunkt.³³ Aber in immerhin einer Folge thematisierte sie auch ausführlich die NS-Verbrechen und insbesondere die Ausgrenzung und Ermordung der Juden.³⁴

Als Zielgruppe benannten die Autoren vor allem die Jugend, wie auch die Begleitbroschüre hervorhob.³⁵ Sie sahen die Serie als eine Art Kompensation für die fehlende Vermittlung der Zeitgeschichte in den Schulen, Universitäten und Büchern, weshalb die *Süddeutsche Zeitung* das Fernsehen als »Unser Hauslehrer im Fach jüngste Geschichte, Abteilung unbewältigte Vergangenheit« bezeichnete.³⁶ Zugleich war der Verweis auf die Jugend eine Legitimationsfigur für die Darstellung des Nationalsozialismus. Das kritisierte Unwissen der Jugend vermied den Eindruck, das Fernsehen wolle die Zeitzeugen im Sinne der »Reeducation« belehren oder gar beschuldigen. Tatsächlich war vor allem die um 1930 geborene »HJ-

32 ARD 6.5.1963.

33 Vgl. zu der Serie bisher besonders Classen, *Bilder*, S. 115–126; Fritsche, Christiane, *Vergangenheitsbewältigung im Fernsehen. Westdeutsche Filme über den Nationalsozialismus in den 1950er und 60er Jahren*, München 2003, bes. S.108–128. Ihre Analyse wird hier um Archivquellen erweitert und interpretatorisch ergänzt.

34 Dies war der im Februar 1961 ausgestrahlte Teil 8 mit dem Titel »Der SS-Staat«. Vgl. hierzu auch: Lersch, Edgar, »Vom »SS-Staat« zu »Auschwitz«. Zwei Fernseh-Dokumentationen zur Vernichtung der europäischen Juden vor und nach »Holocaust«, *HJR*, 30.4.2005, S. 74–85.

35 »Die Sendereihe ist der jungen Generation gewidmet. Ihr sollen Zusammenhänge sichtbar gemacht werden, die unser Vaterland in die Katastrophe führten.« WDR-Archiv D 11842.

36 *SZ*, 25.10.1960.

Generation« besonders stark vor dem Fernseher vertreten.³⁷ Diese Gruppe sah sich frei von der moralischen Verantwortung und hatte großes Interesse an der eigenen Vergangenheit.

Auch diese Fernsehserie entstand aus einer engen Kooperation mit der Geschichtswissenschaft, in diesem Fall insbesondere mit dem Zeithistoriker Waldemar Besson, einem frisch habilitierten Tübinger Schüler von Hans Rothfels.³⁸ Da bislang kaum Historiker zu diesem Thema gearbeitet hatten, fiel die Wahl auf Besson mit der Begründung, dieser habe »kürzlich an der Universität Tübingen eine »Geschichte des Dritten Reiches« gelesen.«³⁹ Da Besson bereits am Drehbuch maßgeblich mitarbeitete, war die Handschrift seiner Vorlesung tatsächlich spürbar. Die Einbindung des Historikers reichte aber darüber hinaus – bis hin zur Auswertung der Zuschauerpost und der Pressestimmen. Die biographische Prägung der beteiligten Journalisten war sehr unterschiedlich. Kurt Zentner, der maßgeblich für die Erstellung der Serie verantwortlich war, selektierte in gewisser Weise Bilder, die er selbst im NS-Staat als Bildredakteur im Ullstein-Verlag und Chef vom Dienst der *Berliner Illustrierten* mit produziert hatte. Unter anderem hatte er 1936 ein Sonderheft zur Olympiade herausgegeben und auch nach 1945 mit populären Bildbänden zu den vergangenen Jahrzehnten reüssiert. Andererseits waren junge, als kritisch eingestufte Journalisten wie Gerd Ruge (Jg. 1928) an der Produktion beteiligt, der bereits drei Jahre Moskau-Korrespondent der ARD gewesen war.

Zentners Entwurf für die Serie setzte zunächst stark auf die spezifischen Möglichkeiten des Fernsehens. Für jedes Jahr im Nationalsozialismus sollte sie mit (audio-)visuellen Quellen zeigen, wie die propagandistische Fassade des Nationalsozialismus aussah, um dies dann mit der historischen Realität zu kontrastieren, die insbesondere Zeitzeugen und Experten vermitteln sollten. Dafür erstellte er eine Liste von 197 möglichen Gesprächspartnern, wobei neben Prominenten wie Brüning, Halder, Kesselring, von Schirach oder Papen und Personen aus Hitlers privatem Umfeld auch unbekannte Zeitzeugen geplant waren: ein Arbeitsloser von 1933, ein Mitglied der Legion Condor, ein Flakhelfer, »Frau X. über Untergang von

37 Interne Infratest-Auswertung in: WDR-Archiv 6316.

38 Vgl. WDR-Archiv 712 und 6316. Besson hatte gerade über die Auflösung Weimars habilitiert: Besson, Waldemar, *Württemberg und die deutsche Staatskrise, 1928–1933. Eine Studie zur Auflösung der Weimarer Republik*, Stuttgart 1959.

39 Aktennotiz über Ko-Produktion 29.10.1959, in: WDR-Archiv D 11842.

Berlin« und »Frau X. Ich war eine »Beutedeutsche.«⁴⁰ Insofern bestand zumindest zu Beginn eine gewisse Skepsis gegenüber den visuellen Quellen und ein großes Vertrauen in Zeitzeugen.

Das schließlich umgesetzte Darstellungsverfahren ähnelte eher einem illustrierten Buch. Der dicht gedrängte Text bot umfangreiche Informationen zur Struktur und Entwicklung des Nationalsozialismus. Fotos, eingblendete Aktendokumente und filmische Quellen standen ganz im Vordergrund, während die wenigen tatsächlich eingblendeten Zeitzeugen eher als Experten auftraten und weniger persönliche Erfahrungen vermittelten.⁴¹ Die Rechtfertigungen eines »Arbeitslosen von 1933« auszustrahlen, erschien der Fernsehredaktion offensichtlich zu heikel. Erklärungen für den Aufstieg der Nationalsozialisten, die über die politischen Konstellationen 1932/33 hinausreichten, fehlten dagegen in der ersten Folge. Eine Folge zur Vorgeschichte in der Weimarer Republik wurde erst nach öffentlichen Protesten als 14. Teil nachgeholt.

Aus heutiger Sicht fällt bei der Serie die moralische Entlastung der Mehrheit der Deutschen auf. Vor allem Hitler wird vornehmlich die Verantwortung zugeschrieben, die deutschen Opfer werden betont und die breite Unterstützung des Regimes heruntergespielt.⁴² Auch der interne Sprachgebrauch der Produzenten verrät einen problematischen Umgang mit dem Nationalsozialismus, wenn etwa vom »Judenproblem« oder der »deutschen Katastrophe« die Rede ist. Dennoch sind die Verdienste der Serie kaum zu unterschätzen. Schließlich waren die gezeigten Bilder offener als ihr oftmals propagandistischer Entstehungskontext oder die Erzählerstimme. Aufnahmen von jubelnden Menschen eröffneten die Frage nach der Zustimmung in der Bevölkerung und Bilder von gedemütigten Menschen die Frage nach den Tätern, auch wenn der Kommentar vornehmlich von SS-Männern sprach oder Passivkonstruktionen benutzte. Und obgleich etwa deutsche Soldaten bei Erschießungen im Osten als »Werkzeug dieser Verfolgung« bezeichnet wurden, bot das Gezeigte die Möglichkeit, den Krieg im Osten kritischer zu hinterfragen. Ebenso trifft die verschiedentlich geäußerte Einschätzung nicht zu, die Dokumentation habe sich

40 Exposé Kurt Zentner 4.3.1959, in: WDR-Archiv 712.

41 Den Aspekt der Zeitzeugen blende ich hier aus, da ich ihn an anderer Stelle bereits ausführlicher thematisierte; vgl. Bösch, Frank, »Geschichte mit Gesicht. Zur Genese des Zeitzeugens in Holocaust-Dokumentationen seit den 1950er Jahren«, in: Wirtz, Rainer/Fischer, Thomas (Hg.), *Alles authentisch? Popularisierung der Geschichte im Fernsehen*, Konstanz 2008, S. 51–72.

42 Dies betonen auch: Classen, *Bilder*, S. 125; Fritsche, *Vergangenheitsbewältigung*, S. 112–117.

ganz auf die deutschen Wochenschauen gestützt. Wie die internen Abrechnungen zeigen, stammte das Film- und Fotomaterial aus Polen, Italien, England, Frankreich, den Niederlanden und den USA.⁴³ Zudem animierte die Serie zu weitergehenden Informationen: Bücher zum Thema wurden eingeblendet und mit einer ausgewählten Literaturliste verbreitet, die von den Zuschauern vielfach nachgefragt wurde.⁴⁴

Die Resonanz der Zuschauer und der Öffentlichkeit war überwältigend und zeigte das große Interesse an der NS-Vergangenheit. Wie eine eigens beauftragte Begleituntersuchung von Infratest feststellte, erreichten die Serienteile jeweils sechs bis sieben Millionen Fernsehzuschauer. Demnach sahen rund 15 Millionen Bundesdeutsche die Sendung zumindest teilweise, hinzu kamen Zuschauer in den Nachbarländern.⁴⁵ Dies hatten bisher nur einige herausragende Sportereignisse und Unterhaltungsshow geschafft. Besonders die ersten Folgen und der Kriegsbeginn erreichten hohe Quoten, aber auch die Folge über die Judenvernichtung fiel nicht markant ab. Die Bewertung der Serie fiel bei den demoskopisch befragten Zuschauern ebenfalls auffallend gut aus: Zwei Drittel bewerteten sie positiv, 17 Prozent neutral und nur ebensoviele benoteten sie als mäßig oder kritisch. Die Bewertung der Folge über die Massenmorde fiel ebenfalls positiv aus, obgleich in etwas geringerem Maße.⁴⁶

Auch die rund 200 Zeitungen, die über die Serie berichteten (viele davon mit sieben bis 14 Artikeln), lobten sie ganz überwiegend. Leitkategorien der Kommentare waren »Objektivität«, »Glaubwürdigkeit« und »Sachlichkeit«, wobei erneut der Verzicht auf Wertungen als besondere Leistung galt. Positiv hoben sie auch die Zeitzeugen und Experten hervor, ebenso die kritischen Aussagen gegenüber dem Verhalten des Auslandes. Der Teil zu den Massenmorden sorgte für eine starke emotionale Wirkung:

»Ich war auf vieles gefasst. Diese Bilder aber verschlangen mir den Atem und trieben mir die Schamesröte ins Gesicht. [...] Besser als mit solchen Dokumenten konnte das Dritte Reich nicht charakterisiert werden.«

43 Zusammenstellung, in: WDR-Archiv 712.

44 Neben den Hitler-Biographien von Alan Bullock und Helmut Heiber fanden sich darunter auch die von der damaligen Geschichtswissenschaft zu unrecht verschmähten Bücher Gerald Reitlingers zur Judenvernichtung und zur SS. Vgl. Literaturliste WDR-Archiv D 11842.

45 Interne Infratest-Auswertung in: WDR-Archiv 6316.

46 Ebd.

formulierte etwa die *Berliner Morgenpost*.⁴⁷ Kritisiert wurde hingegen, dass sich viele Teile zu sehr auf institutionelle Entwicklungen bezogen hätten.⁴⁸ Kritische Artikel führten Mängel in der Darstellung besonders auf das junge Alter der Verantwortlichen zurück (insbesondere von Gerd Ruge und Waldemar Besson), die die Zeit nicht erlebt hätten.⁴⁹ Hier zeichnete sich bereits ein Konflikt zwischen der Deutungshoheit der Zeitzeugen und den nachgeborenen Historikern ab.

Zahlreiche Zuschauer wandten sich nach den Serien direkt an die Sender. Allein beim WDR sind 608 Briefe verzeichnet. Viele verbanden ihr Lob mit der Frage nach Informationsmaterial zum Nationalsozialismus, darunter auch Schüler, die das Thema in der Schule behandeln wollten.⁵⁰ Andere stellten historische Fragen oder gaben Anregungen. Zahlreiche Verlage bemühten sich um Rechte für Begleitbücher zur Serie.⁵¹ Wie bei Zuschauerpost üblich, verbanden sich besonders lobende mit besonders kritischen Stimmen. Letztere Zusendungen vermissten die »positiven Seiten« des Nationalsozialismus, formulierten offen nationalsozialistisches Gedankengut und leugneten die Massenmorde an den Juden als »Greuelmärchen«.⁵² So schrieb ein Zuschauer, es sei richtig gewesen, dass alle, die Deutschland beschimpften, ins KZ kamen und äußerte mit Blick auf die Juden: »Ein solches Volk muß vernichtet werden! Und das hat Hitler erkannt!«⁵³ Den Fernsehjournalisten zeigten derartige Briefe vor allem, wie nötig ihre historische Aufklärungsarbeit war.

Die Dokumentarfilmreihe *Das Dritte Reich* diente nicht nur der historischen Aufklärung nach innen. Sie war zugleich ein moralisches Aushängeschild für das Ausland. Der US-amerikanische Rundfunksender CBS ließ sich bereits vor der Ausstrahlung das Sendemanuskript zur Folge über die Judenvernichtung geben, da er über die Sendung berichten und Interviews

47 *Berliner Morgenpost*, 25.2.1961.

48 Vgl. die Pressesammlung und -auswertung, in: WDR-Archiv 6316.

49 So der Vorwurf, eine solche Sendung könne nur von Männern gemacht werden, »die das Dritte Reich im Bewußtsein und nicht im Kindergarten miterlebt haben«, *Aachener Nachrichten*, 25.11.1960.

50 WDR-Archiv 11743.

51 Aufgrund unklarer Bildrechte erschienen Bücher zur Serie erst spät. Vgl. Zentner, Kurt, *Illustrierte Geschichte des Dritten Reiches*, München 1965; ders., *Illustrierte Geschichte des Zweiten Weltkriegs*, München 1963.

52 244 der Zuschriften hatten negative Wertungen. Vgl. etwa: Josef H. 13.11.1960; Dorothea M. 24.02.1961; Heinrich M. 25.02.1961, Zuschriften »Das Dritte Reich«, in: WDR-Archiv 6316.

53 Zit. Karl M. 05.11.1960, Zuschriften »Das Dritte Reich« in: WDR-Archiv 6316, S. 53.

mit Zuschauern machen wollte.⁵⁴ Anfragen nach dem Verkauf der Serie ins Ausland, wie sie die Schweiz, Polen und später auch Israel stellten, belegten den kulturpolitischen Erfolg der Serie.⁵⁵ Obgleich diesen Bitten zunächst aus urheberrechtlichen Gründen nicht entsprochen werden konnte, führten sie immerhin zu einem vergangenheitspolitischen Austausch mit Polen. Mehrere an der Produktion beteiligte Journalisten sowie der beratend engagierte Historiker Waldemar Besson reisten nach Warschau und Krakau. Dort führten sie einzelne Serienfolgen vor – insbesondere die zum Holocaust – und diskutierten sie mit polnischen Funktionären und Historikern, die sich von der deutschen Auseinandersetzung mit der NS-Vergangenheit recht beeindruckt zeigten.⁵⁶ Dass diese Ost-West-Gespräche durchaus eine politische Dimension hatten, verdeutlichten die anschließenden Berichte des WDR-Intendanten an den Außenminister, den Bundespräsidenten und andere Politiker.⁵⁷

Der Erfolg der Serie *Das Dritte Reich* war der Auftakt für eine breitere dokumentarische Präsenz der Zeitgeschichte im Fernsehen der 1960er Jahre. Die Serie etablierte dabei eine Erzählform, an die viele Dokumentationen anknüpften. Historische Fotos, Filmaufnahmen und eingeblendete Aktenauszüge standen im Vordergrund, während die Stimmen von Experten nur selten, dann aber für einige Minuten am Stück, den dichten Erzählfluss unterbrachen. Die Verbrechen wurden dabei zumindest im Vergleich zur Geschichtswissenschaft recht häufig thematisiert, da dies stärker den Nachrichtenwerten der Medien entsprach. Historiker erschienen in Dokumentationen zum Nationalsozialismus, so weit bisher ausmachbar, seltener vor der Kamera, waren aber als Fachberater vielfältig eingebunden. Generell scheuten die damaligen Historiker den Auftritt im Fernsehen nicht. In einer Sendung wie *Bismarcks Erbe* (1965) traten sie zahlreich auf (hier unter anderem Theodor Schieder, Karl-Dietrich Erdmann, Rudolf Vierhaus, A.J.P. Taylor und Wolfgang »Mommsen jr.«), ebenso in einer Fernsehdis-

54 Hoff an Huber 23.2.1961, in: WDR-Archiv 712.

55 Anfrage Schweiz 04.08.1961 und Zebrowska/Abt. Internationale Verbindungen des polnischen Fernsehens an WDR 30.11.1961, Antwort 19.12.1961; in: WDR-Archiv 712; zu Israel, wo sich erst später das Fernsehen etablierte: Programmverwaltung an Mahle 15.9.1969, in: WDR-Archiv 11835.

56 Verschiedene Berichte über diese deutsch-polnischen Treffen, in: WDR-Archiv 12314.

57 Bismarck an Lübke 7.7.1965, in: WDR-Archiv 12314; an Schröder ebd.; Mikat an Bismarck 16.7.1965; Mende an Bismarck 3.8.1965, in: ebd.

kussion über die Ursprünge des Ersten Weltkriegs.⁵⁸ Im relativ neuen Forschungsbereich des Nationalsozialismus setzte das Fernsehen dagegen stärker auf seine eigene Kompetenz und die Aussagen anderer Experten.

III. Neuausrichtungen Ende der 1970er Jahre

Bis in die 1970er Jahre änderten sich diese Grundmerkmale der dokumentarischen Geschichtsdarstellung kaum. Ein prominenter Dokumentarfilm wie Joachim Fests *Hitler - Eine Karriere* (1977) fiel sogar noch hinter die Standards der 1960er Jahre zurück, indem er ganz auf das propagandistische Quellenmaterial der Nationalsozialisten setzte, was in der zeitgenössischen Presse scharfe Kritik auslöste.⁵⁹ Zudem nahm Anfang der siebziger Jahre die Präsenz des Nationalsozialismus im Fernsehen ab, was sich mit der stärkeren Fixierung auf Gegenwartsprobleme wie den Terrorismus oder die Wirtschaftskrise erklären lässt, aber auch mit der gewachsenen Deutungsmacht der Sozialwissenschaften gegenüber den Historikern.

Seit Ende der siebziger Jahre stieg jedoch nicht nur die Zahl von Fernsehsendungen zum Nationalsozialismus wieder markant an, es veränderten sich auch deren Darstellungsformen. Im Bereich der fiktionalen Sendungen war der starke Einfluss der amerikanischen Erfolgsserie *Holocaust* zu erkennen, die auch in Deutschland zahlreiche ähnliche Produktionen zu Familienschicksalen im Dritten Reich anstieß.⁶⁰ Im dokumentarischen Bereich kam es zu ähnlichen Veränderungen. Einzelschicksale und Zeitzeugen rückten in den Vordergrund, soziale und kulturelle Aspekte traten neben die politische Geschichte und die NS-Vergangenheit wurde stärker mit der Vergangenheit verknüpft. Die Gründe für diesen Wandel erinnerten teilweise an den Umbruch der späten 1950er Jahren. Wiederum machten Interviews und veröffentlichte Auszüge aus Schüleraufsätzen deutlich, wie wenig die Jugend über den Nationalsozialismus wusste, weshalb sich

58 Vgl. Sendemanuskript »Bismarcks Erbe«, in: WDR-Archiv 11751; Die Kriegsschuldfrage heute. Eine Diskussion, ARD 29.6.1964.

59 Vgl. die Kritik von: Janssen, Karl-Heinz, »High durch Hitler. Das neue Werk des Führer-Biographen Fest entpuppt sich als gefährlicher Film«, *DIE ZEIT*, 08.07.1977 und Berli, Jörg u.a. (Hg.), *Was verschweigt Fest? Analysen und Dokumente zum Hitler-Film*, Köln 1978.

60 Vgl. hierzu bereits: Bösch, Frank, »Film, NS-Vergangenheit und Geschichtswissenschaft. Von »Holocaust« zu »Der Untergang««, *VfZ*, 55 (2007), S. 1–32.

das Fernsehen als pädagogische Instanz einschaltete.⁶¹ So wie Ende der 1950er Jahre Hakenkreuzschmierereien die Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus anstießen, wurden nun rechtsradikale und israelfeindliche Haltungen beklagt, die Aufklärung nötig machten. Zugleich förderte 1978 der runde Jahrestag der Reichspogromnacht zuvor das öffentliche Gedenken und die Auseinandersetzung mit den NS-Verbrechen.⁶² Medientechnische Veränderungen gaben schließlich auch diesmal Impulse, insbesondere die Einführung der Videotechnik, die etwa die kostengünstige Aufzeichnung von Zeitzeugen ermöglichte. Und schließlich gab es erneut Anregungen aus dem Ausland. So reüssierte in England die 26-teilige Fernsehdokumentation *The World at War* (1973) mit zahllosen Zeitzeugen der NS-Elite (etwa Albert Speer, Karl Dönitz, Otto Ernst Remer), aber eben auch einfachen Soldaten.⁶³ Besonders wegweisend war das niederländische Fernsehen, in dem Anfang der 1970er Jahre im Zuge von Amnestiedebatten Dokumentationen erschienen, die den Verbrechen nachspürten und Opfern eine Stimme gaben.⁶⁴

In vielen bundesdeutschen Fernsehdokumentationen rückte um 1980 die Darstellung der nationalsozialistischen Institutionen in den Hintergrund. Dafür wandten sie sich stärker den Opfern und Verbrechen zu. Diese neue Ausrichtung deutete bereits die 90-minütige Dokumentation *Endlösung* (1979) an, die kurz vor der Miniserie »Holocaust« lief und gezielt als dokumentarisches Gegenstück produziert wurde. Der WDR warb bereits in seinen Presstexten damit, dass sie »Augenzeugen« aus Deutschland, Österreich, Polen und Israel zeigte.⁶⁵ Tatsächlich platzierte der Film Zeitzeugen wesentlich prominenter als zuvor. Er setzte gleich mit einem jüdischen Zeitzeugen ein, der die Geschichte seiner seit langem assimilierten Familie erzählte. Neben einem Gesamtüberblick bot die Dokumentation damit ein individualisiertes Erzählmuster. Einige Zeitzeugen waren

61 Vgl. bes. Boßmann, Dieter, »Was ich von Adolf Hitler gehört habe...« *Folgen eines Tabus: Auszüge aus Schüleraufsätzen von heute*, Frankfurt/M. 1977.

62 Vgl. Schmid, Harald, *Erinnern an den »Tag der Schuld«. Das Novemberpogrom von 1938 in der deutschen Geschichtspolitik*, Hamburg 2001, S. 325–393.

63 Die Teile von »World at War« über den Holocaust wurden von den deutschen Produzenten des WDR Ende der 1970er Jahre lobend herausgehoben. Vgl. Märthesheimer/Fernsehspiel WDR 24.10.1978, in: WDR-Archiv 11374. Zum Kontext der Serie: Howard, Tony, *Acts of War. The Representation of Military Conflict on the British Stage and Television since 1945*, Aldershot 1996.

64 Vos, *Breaking the Mirror*, S. 130.

65 Pressemeldung, in: WDR-Archiv 11375.

prominent (wie Marcel Reich-Ranicki oder Hermann Langbein), andere »einfache« Überlebende der Vernichtungslager – darunter nun auch Frauen. Die Eindringlichkeit und drastische Beschreibung der Gewalt, die durch entsprechende Bildquellen verstärkt wurde, war recht neuartig. Die Zuschauer goutierten dies: Rund 6,2 Millionen Bundesdeutsche, insbesondere jüngere, sahen zu und während der Ausstrahlung stieg die Zahl sogar noch an.⁶⁶ 2117 Anrufe zählte der WDR unmittelbar nach der Sendung. Wiederum fragten zahlreiche Zuschauer nach dem Sendemanuskript, wohl auch aus Ermangelung an Büchern zum Thema.⁶⁷

Andere Dokumentarfilme setzten sich noch kleinteiligere Themen. Sie widmeten sich etwa einem KZ oder dem Schicksal eines einzelnen Opfers, wie *Eugen Kogon – Häftling in Buchenwald* (1980).⁶⁸ Bemerkenswerterweise erhielten seit Ende der 1970er Jahre nicht allein die Opfer, sondern auch die Täter ausführlichen Raum für eine Selbstdarstellung im Fernsehen. Bisher standen vor allem bekannte Personen der NS-Führung oder durch Prozesse prominent gewordene Täter wie Eichmann im Vordergrund der Fernsehdokumentationen. Nun rückte die Aufmerksamkeit auf unbekanntere Täter. In der bis heute herausragenden Dokumentation *Lagerstraße Auschwitz* (1979) befragte Regisseur Ebbo Demant etwa ausführlich drei ehemalige SS-Männer aus dem Vernichtungslager Auschwitz über ihre Vergangenheit. Da alle drei seit den 1960er Jahren in Haft saßen, waren ihre Aussagen mitunter recht freimütig, obgleich sie apologetisch ihre Machtlosigkeit angesichts von Befehlen betonten.⁶⁹ Trotz dieser Offenheit war die pädagogische Intention unverkennbar: Gerade ein Eingeständnis der Massenmorde durch SS-Männer sollte die Leugnung des Holocaust bekämpfen. Dass der Film lange Gespräche mit dem SS-Personal aus Auschwitz zeigte, war zugleich ein Beleg für das gewachsene Vertrauen in die Fernsehzuschauer. Ihnen wurde nun zugetraut, die Berichte im Kontrast zu anderen Zeugnissen einzuordnen. Auffällig war zugleich die Art der Befragung. Selbst die SS-Männer aus Auschwitz interviewte Demant mit einer zurückhaltenden Einfühlsamkeit. Nicht der konfrontative Gestus

66 Auswertung Teleperson ARD, in: WDR-Archiv 11374. Im gleichen Ordner ist auch ein Sendemanuskript.

67 WDR-Spots Mai 1979, in: WRD-Archiv 11375.

68 Eugen Kogon – Häftling in Buchenwald, WDR 21.02.1980, 22.30 Uhr; ARD 14.03.1980 16.20–17.05. Sende-Manuskript. WDR Archiv 11383.

69 Die Dokumentation zeigt Interviews mit den SS-Männern Josef Erber, Josef Klehr und Oswald Kaduk, die alle im ersten Frankfurter Auschwitz-Prozess verurteilt wurden.

der 68er, sondern die Suche nach einer Erklärung für diese Taten dominierte das Gespräch.

Das historische Filmmaterial der Wochenschauen trat in solchen Dokumentarfilmen hingegen zurück. Eher wurden historische Fotos zum Anlass genommen, um eine Spurensuche in die Vergangenheit zu beginnen. Die Fernseh-Autoren agierten damit als investigative Ermittler, die durch ihre Gespräche mit Zeitzeugen neue Quellen erhoben. Die Suche nach Tätern und Opfern, das Gespräch mit ihnen an historischen Orten und die Recherche vor Ort rückten in den Mittelpunkt. Ein Journalist wie der junge Kurt Kister ließ sich etwa in einer ZDF-Dokumentation dabei filmen, wie er überall in der Stadt Dachau Gespräche führte, um mehr über die Vergangenheit seines Großvaters zu erfahren, der KZ-Kommandant gewesen war.⁷⁰ Diese einfühlsame Detektivrolle stand für eine Anbindung der Geschichte an die Gegenwart, die vielfach die Schwierigkeiten bei der Aufarbeitung zeigte. Es war aber auch eine Anleitung für eine Auseinandersetzung mit der Geschichte und für Gespräche zwischen den Generationen.

Ein besonders eindrucksvolles deutsches Werk, das derartige Charakteristika aufwies, war *Der Prozess* von Eberhard Fechner (3 Teile, 1984). Bei seiner filmischen Begleitung des sechsjährigen Majdanek-Prozesses (1975–81) hatte er von rund 70 Opfern, Tätern, Juristen und Beobachtern Aussagen aufgenommen. Sein Film sortierte nun einzelne Sätze kunstvoll zu Stationen des Prozesses und der Judenvernichtung und setzte sie polyperspektivisch zueinander in Beziehung.⁷¹ Auf eine vereinheitlichende Kommentierung verzichtete er. Trotz der unübersehbaren Lenkungsversuche in den Arrangements verstärkte dies eine Subjektivierung der Geschichte, die in einer postmodernen Vielstimmigkeit aufging. Damit zwang der Film den Zuschauer, selbst ein Urteil zu fällen, und zeigte die Schwierigkeiten auf, vor denen das Gericht stand. Zugleich waren die Aussagen eine Ergänzung zu der Gerichtsverhandlung, die wegen des Schweigens der Täter und der schlechten schriftlichen Beweislage mit recht milden Urteilen endete. Vor der Kamera erwiesen sich selbst die Täter als wesentlich redseliger. Lediglich der Kontrast zu den Aussagen der Opfer und den eingeblendeten Dokumenten machte ihre Apologien unglaubwürdig.

⁷⁰ Mein Großvater: KZ-Aufseher Konrad Keller (ZDF 1983).

⁷¹ Vgl. Marek, Michael, »Verfremdung zur Kenntlichkeit. Das Erinnern des Holocausts – Gestaltungsprinzipien in den Filmen »Der Prozeß« von Eberhard Fechner und »Shoah« von Claude Lanzmann«, *Rundfunk und Fernsehen*, 36, 1988, S. 25–44.

Insofern bildete Claude Lanzmanns viel gerühmter neunstündiger Film *Shoah* (1985) nicht eine derartige Zäsur, wie oft postuliert wird.⁷² Seine langen einfühlsamen Gespräche mit Tätern, Opfern und Zuschauern waren durch die genannten Filme bereits etabliert. Gleiches galt für Lanzmanns Fragestil, der auf explizite Vorwürfe weitgehend verzichtete, zugleich aber subtil eine Selbstentblößung von Tätern und Zuschauern des Holocaust herauskitzelte. Dennoch war *Shoah* als Dokumentarfilm zum Nationalsozialismus von großer Bedeutung. Lanzmanns Film stach vor allem durch seine Versuchsanordnungen hervor, die einige Zeitzeugen bei den Interviews zu einem erneuten Durchleben ihrer Vergangenheit zwangen. Sein beharrliches Fragen nach Details, von denen aus die Erinnerung frei sprudeln sollte, erinnert sowohl an die Psychoanalyse als auch an Juristen bei Verhören, die langsam, undurchsichtig und beharrlich Aussagen entlocken. Das Prinzip der investigativen Ermittlung steigerte Lanzmann, indem er das Gespräch mit einem Täter mit versteckter Kamera führte. Vor allem stach *Shoah* durch die programmatische Radikalität heraus, mit der Lanzmann jedes audiovisuelle Quellenmaterial aus der NS-Zeit ablehnte und allein die Zeitzeugen als akzeptable Quelle pries.⁷³ Damit rückte der Zeitzeuge in den Zenit seiner Wirkung.

Nicht nur die Zeitzeugen schufen eine neuartige Verbindung zur Gegenwart. Auch heutige Aufnahmen der einstigen Schauplätze im Nationalsozialismus sorgten stärker dafür. Obgleich bereits *Nacht und Nebel* dieses Stilmittel eingeführt hatte, gewann es erst jetzt an Bedeutung. Seit den 1970er Jahren ermöglichten besonders die erleichterten Reisebedingungen, dass die heutigen Schauplätze in Osteuropa an visueller Präsenz gewannen. Ihr gegenwärtiger Zustand wurde so selbst zum Thema. Die 13-teilige Serie *Europa unterm Hakenkreuz. Städte und Stationen* (1982/83) nahm die Orte sogar als Ausgangspunkt für ihre Recherche und kontrastierte das heutige Leben in Orten wie Stalingrad mit der Vergangenheit. Der Weg zum Schauplatz unterstrich dabei den eigenständig recherchierenden Anspruch der Fernsehjournalisten, die sich nicht mehr allein auf Bücherwissen verließen.

Der Wandel der dokumentarischen Darstellungsformen stand offensichtlich in enger Verbindung mit dem Wandel der Erinnerungskultur in den 1980er Jahren. Sie korrespondierten mit dem Aufkommen von Ge-

⁷² Shoah ist wohl die am häufigsten thematisierte Dokumentation zum Holocaust; vgl. zuletzt: Liebman, Stuart (Hg.), *Claude Lanzmann's Shoah. Key Essays*, Oxford 2007.

⁷³ Zu Lanzmanns Programmatik vgl. ders., *Shoah*, Düsseldorf 1986.

schichtswerkstätten, Schülerwettbewerben und der *Oral History*. Die Rekonstruktion »kleiner« Geschichten im Fernsehen dürften dabei für viele »Amateurhistoriker« eine gewisse Vorbildfunktion gehabt haben. Gleichzeitig veränderte sich das Verhältnis zwischen dieser »Public History« im Fernsehen und der Geschichtswissenschaft. Da die Fernsehautoren nunmehr häufiger selbst ihre Quellen und Ergebnisse erhoben und kleinere eigene Bereiche absteckten, benötigten sie im geringeren Maße die Fakten- und Aktenkenntnis der Historiker. Und die Zeitzeugen übernahmen die Rolle der Experten, die bisher die Präsentationsform aufgelockert hatten.

Durch den Wandel der Form veränderten sich auch die Inhalte. In den Vordergrund rückte die Erfahrung der Beteiligten, während politik- und gesellschaftsgeschichtliche Erklärungen in den Hintergrund traten. In gewisser Weise kündigte sich hier bereits die kulturgeschichtliche Wende an. Das Fernsehen nutzte dabei sein Potential, Emotionen zu zeigen und zu erzeugen. Während es zuvor vor allem auf eine Empathie durch spektakuläre und schockierende Archivbilder gesetzt hatte, übernahmen nun die Aussagen der Zeitzeugen diese Aufgabe. Sie wurden nicht nur detaillierter zu Tötungen, Folterungen oder Vergewaltigungen befragt, sondern es wurden auch ihre Tränen oder das Stocken bei den Aussagen gezielt gezeigt.

Die Deutung des Nationalsozialismus wurde so weniger eindeutig als die ereignisfixierten Darstellungen der fünfziger und sechziger Jahre. Das bedeutete nicht unbedingt, dass stets ein kritischer Gestus Einzug erhielt. Vielmehr produzierten mitunter plumpe Fragestellungen (»Wußten Sie vom Judenmord?«⁷⁴) entsprechend ablehnende Antworten, ohne dass der Zuschauer anschließend über die subjektive Einzelmeinung hinaus etwas über den Forschungsstand erfuhr. Aufwendige Dokumentationsreihen, die wie »Die Deutschen im Zweiten Weltkrieg« (1985) rund 250 Interviews führten, reproduzierten unkritisch Kriegsmythen und stilisierten die deutschen Soldaten zu Opfern.⁷⁵ Diese unkritische Offenheit oder Polyphonie der Meinungen lässt sich als Versuch deuten, die Vielzahl der Meinungen in der Gesellschaft abzubilden. Sie korrespondierte aber auch mit der Struktur des öffentlich-rechtlichen Rundfunks, der genau diesen Pluralismus überwachte. Gerade nach den konservativen Kampagnen gegen den »Rotfunk« Ende der 1970er Jahre und die Umgestaltung des Rundfunks im Zuge des Regierungswechsels entsprach es der »Konsensmaschine« Fern-

74 »Europa unterm Hakenkreuz«, Teil »Auschwitz«.

75 So auch Keilbach, *Geschichtsbilder*, S. 203–208.

sehen, ein vorsichtiges Nebeneinander unterschiedlicher Einschätzungen zu senden, zumal die wissenschaftlichen Positionen im Zuge des Historikerstreites ähnlich stark divergierten.

IV. Fazit

Zusammenfassend lassen sich einige Charakteristika der dokumentarischen Geschichtsschreibung im Fernsehen bilanzieren. Erstens wurde deutlich, dass entscheidende Anstöße für die dokumentarfilmische Darstellung des Nationalsozialismus aus dem westlichen Ausland kamen. Dies lag nicht allein am fernsehtechnischen Vorsprung der USA, sondern auch an einem bundesdeutschen Unbehagen gegenüber audiovisuellen Quellen aus dem Nationalsozialismus, weshalb die Westdeutschen zunächst auf fiktionale Filme setzten. Seit 1960 kam es zu verschiedenen Transferprozessen, bei denen bundesdeutsche Dokumentarfilme ausländische Gestaltungsformen aufgriffen.

Zweitens wurde erkennbar, dass das Fernsehen innerhalb der westdeutschen Öffentlichkeit auch eigenständige Impulse zur Aufarbeitung der NS-Vergangenheit setzte. So förderte es deutlich vor dem Eichmann-Prozess eine Auseinandersetzung mit den NS-Verbrechen, kritisierte die geringe Bestrafung der Täter oder führte die mangelhaften Kenntnisse der Deutschen über den Nationalsozialismus vor. Dies lässt sich nicht einfach als eine Popularisierung wissenschaftlicher Ergebnisse fassen, da wissenschaftliche Darstellungen zum Nationalsozialismus gerade erst zeitgleich erschienen.

Dabei wurde drittens deutlich, dass sowohl in Westeuropa als auch in Westdeutschland die Dokumentarfilme über den Nationalsozialismus aus einer engen Kooperation mit Historikern entstanden. Die involvierten Historiker waren vornehmlich junge Nachwuchswissenschaftler, die in ihrer weiteren Karriere von ihrem Engagement in den Medien profitierten. Die Einbindung der Wissenschaftler dürfte mit dazu geführt haben, dass die frühen Dokumentarfilme von ihrem Aufbau und ihrer Textdichte vielfach den parallel entstandenen Büchern ähnelten. Erst Ende der 1970er Jahre koppelten sich viele Dokumentarfilme zum Nationalsozialismus stärker von der Geschichtswissenschaft ab, indem sie ihre eigenen Recherchen und spezifischen Erzählmöglichkeiten stärker herausstellten.

Durch die diachrone Perspektive zeigte sich viertens, wie stark sich die formalen und damit auch die inhaltlichen Schwerpunkte der dokumentarischen Darstellungen verschoben. Während sie anfangs vor allem die politische und institutionelle Entwicklung sowie den Zweiten Weltkrieg fokussierten, rückten seit Ende der 1970er Jahre stärker die NS-Verbrechen sowie die persönlichen Erfahrungen und Verarbeitungen in den Vordergrund. Apologetische Tendenzen wiesen beide Schwerpunkte auf, auch wenn die Deutungen polyphoner wurden. Diese Neuausrichtung korrespondierte wiederum mit der damaligen Erinnerungskultur und dem Paradigmenwechsel in der Geschichtswissenschaft, nahm ihn aber teilweise auch vorweg.

NS-Verbrechen im Radio: Axel Eggebrechts Berichte über den Bergen-Belsen-Prozess 1945 und den Auschwitz-Prozess 1963–1965

Inge Marszolek

Das Radio war bis weit in die fünfziger Jahre Leitmedium in der frühen Bundesrepublik, und auch Anfang der sechziger Jahre war es neben dem Fernsehen von zentraler Bedeutung im Alltag. Dennoch ist es immer noch ein weitgehend unerforschtes Phänomen im Bereich der Mediengeschichte. Das liegt zum einen an der Quellenlage: Die Rundfunkarchive waren in unterschiedlicher Weise zugänglich oder wie das Archiv des NWDR/NDR lange Zeit in einem desolaten Zustand, was sich erst in den letzten Jahren geändert hat. Ebenso sind Aufnahmen aus der Frühzeit des Radios kaum überliefert.¹ Zum anderen aber scheint das Radio das flüchtigere Medium zu sein: Das Hören geschieht nebenbei. Anders als bei Fernsehbildern scheint das Gehörte weniger im Gedächtnis abrufbar zu sein. Ein weiterer Grund dürfte sein, dass das Fernsehen, das zeitgleich mit dem Wirtschaftswunder in der Bundesrepublik Einzug fand, den Rundfunk als Leitmedium verdrängte. So fehlt noch immer, wie Konrad Dussel in seiner verdienstvollen Studie »Hörfunk in Deutschland 1923–1960« bemerkt, eine systematische Programmgeschichte des Rundfunks.² Ähnliches gilt für die Journalisten der »ersten Stunde«. Daniel Uziel hat die Propaganda-Kompagnien der Wehrmacht untersucht,³ doch gibt es noch keine Studie, die analysiert, ob und wie die Erfahrung von Journalisten, die in diesen Propa-

1 In Kooperation zwischen Hans-Bredow-Institut und Universität Hamburg wurde unter Leitung von Peter von Rügen und Hans-Ulrich Wagner eine Forschungsstelle zur Geschichte des NDR etabliert, die zunächst alle Materialien des NDR gesichtet und dem Hamburger Staatsarchiv übergeben hat.

2 Dussel, Konrad, *Hörfunk in Deutschland. Politik, Programm, Publikum (1923–1960)*, Potsdam 2002; recht unsystematisch erscheint etwa die umfangreiche Studie von Marchal, Peter, *Kultur und Programmgeschichte des öffentlich-rechtlichen Hörfunks in der Bundesrepublik Deutschland. Ein Handbuch*, 2 Bde., München 2004.

3 Uziel, Daniel *Army, War, Society and Propaganda. The Propaganda Troops of the Wehrmacht and the German Public 1938–1998*, unveröff. Diss. Jerusalem 2001.