

Judith Keilbach

**GESCHICHTSBILDER UND ZEITZEUGEN
ZUR DARSTELLUNG DES NATIONALSOZIALISMUS
IM BUNDESDEUTSCHEN FERNSEHEN**

MEDIEN' WELTEN
LIT

Judith Keilbach

GESCHICHTSBILDER UND ZEITZEUGEN

Medien ' Welten
Braunschweiger Schriften zur Medienkultur,
herausgegeben von Rolf F. Nohr
Band 8
Lit Verlag Münster/Hamburg/Berlin/London

LIT

Judith Keilbach

**GESCHICHTSBILDER UND ZEITZEUGEN
ZUR DARSTELLUNG DES
NATIONALSOZIALISMUS IM
BUNDESDEUTSCHEN FERNSEHEN**

LIT

Bucheinbandgestaltung: Tonia Wiatrowski, unter Verwendung eines Standbildes aus THE MEMORY OF THE CAMPS (1945)

Buchgestaltung: © Roberta Bergmann, Anne-Luise Janßen, Tonia Wiatrowski
<http://www.tatendrang-design.de>

Satz: Rolf F. Nohr

2., unveränderte Auflage (2008 / 2010)

© Lit Verlag Münster 2010

Grevener Straße / Fresnostraße 2 48159 Münster

Tel. 0251-23 50 91 Fax 0251-23 19 72

e-Mail: lit@lit-verlag.de <http://www.lit-verlag.de>

Die Onlineausgabe dieses Buches ist deckungsgleich mit der 2. Auflage von 2010.

Die Onlineausgabe ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung - Nicht-kommerziell - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 3.0 Unported Lizenz. (<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0/deed.de>)



Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Zugl.: Berlin, Freie Univ., Diss., 2004

ISBN 978-3-8258-1141-9

Printed in Germany

INHALTSVERZEICHNIS

Geschichte im Fernsehen	9
Geschichte der Bilder	31
Der Umgang mit historischem Bildmaterial	
Bilder im Archiv	34
Nationalsozialistische Bilder	37
Kompilation in Film und Fernsehen	50
Darstellung des Holocaust	53
Umgang mit nationalsozialistischem Filmmaterial	74
Illustration und Präsentation	98
Wiederholung und ›neue Bilder‹	112
Geschichte der Zeugen	138
Die Figur des Zeitzeugen im Fernsehen	
Zeugen vor Gericht	142
Beglaubigung von Fakten. DAS DRITTE REICH (1960/61)	147
Prekäre Zeugenschaft	153
Trauma	157
Traumatifizierung	162
Ausdifferenzierung der Zeugen. LAGERSTRASSE AUSCHWITZ (1979)	167
Erinnerungen von ›Durchschnittsmenschen‹	181
Medientechnik	190
<i>Oral History</i> , Erinnerung und Zeugnisbild	193
Dimensionen der Erfahrung. DIE DEUTSCHEN IM ZWEITEN WELTKRIEG (1985)	203
Glaubwürdigkeit	211
Gemeinschaft der Opfer. HOLOKAUST (2000)	224
Geschichtsschreibung und Fernsehgeschichte	237

DANKSAGUNG

Zunächst war es nur eine zufällige Beobachtung beim Zappen quer durch das Nachmittagsprogramm. Meine Irritation über einzelne Fernsehbeiträge zum ›Gedenkjahr 1995‹ war jedoch nachhaltig – und weckte mein Interesse für das Verhältnis von Medien und Geschichtsschreibung. Aus der wissenschaftlichen Beschäftigung mit diesem Thema resultiert das vorliegende Buch, das nur durch die Unterstützung zahlreicher Personen möglich war. Gertrud Koch hat mich ermuntert, einer zufälligen Fernsehbeobachtung nachzugehen und diese zu einer Dissertation auszubauen. Für die Betreuung der vorliegenden Arbeit danke ich ihr ebenso wie Wolfgang Beilenhoff. Die Mediathek des Instituts für Medienwissenschaft der Ruhr-Universität Bochum, das Haus des Dokumentarfilms in Stuttgart und das Medienarchiv des Instituts für Theaterwissenschaft der Freien Universität Berlin haben mit ihren Aufzeichnungen die Sichtung von Material aus der Fernsehgeschichte möglich gemacht. Zahlreiche Kolleginnen und Kollegen haben mir Anregungen geliefert, Perspektiven eröffnet und zur Materialsammlung beigetragen. Stellvertretend bedanke ich mich hier bei Eva Hohenberger sowie bei Christa Blümlinger, Frank Bösch, Robin Curtis, Jörg Frieß, Hilde Hoffmann, Wulf Kansteiner, Drehli Robnik, Dorothee Wierling und nicht zuletzt bei Rainer Vowe, dem ich mehr verdanke, als er vermutlich annimmt.

Gemeinsam mit Ralf Adelman, Jan Hesse, Markus Stauff und Matthias Thiele habe ich vor vielen Jahren begonnen, das Feld der Fernsehwissenschaft zu erkunden. Die produktive Diskussion und freundschaftliche Zusammenarbeit mit ihnen war (und ist) eine wichtige Unterstützung. In der Endphase meiner Promotion hat mir außerdem die ›Bigeib‹-Arbeitsgruppe sehr viel erfreulichere Themen, als es mein Arbeitsfeld bietet, schmackhaft gemacht.

Für ihre freundschaftliche Unterstützung, unendliche Geduld, unermüdliche Anfeuerung und großartige Ablenkung danke ich Alexandra Schneider, Christine Hanke, Henning Harnisch (+ ›Team‹), Judith Platzer, Karen Anderson, Kathrin Peters, Katja Stamm, Melanie Ulz, Simon Kleinschmidt, Susanne Bauer und Markus Stauff von ganzem Herzen.

Rolf F. Nohr hat die Publikation großzügig unterstützt und unkompliziert betreut: Vielen Dank! Bei der Bildrecherche hat mir Herr Stefanowski von den Freunden der deutschen Kinemathek weitergeholfen.

Besonders großen Dank schulde ich zu guter Letzt Miriam Grossmann, die mit ihrer lektorierenden Hilfe maßgeblich zum Erscheinen dieses Buches beigetragen hat.

GESCHICHTE IM FERNSEHEN

Das Fernsehen ist ein zentrales Medium der populären Geschichtsschreibung. In seinen vielfältigen Formaten widmet es sich den unterschiedlichsten historischen Themen und Epochen: von der Steinzeit als Reality-Experiment, über das Mittelalter als TV-Movie, die DDR als Nostalgiesendung im Showformat oder die Geschichte der Raumfahrt als klassische Fernsehdokumentation. Ein besonderes Interesse der bundesdeutschen Dokumentarsendungen gilt gegenwärtig allerdings der nationalsozialistischen Vergangenheit. Damit beschäftigt sich das Fernsehen mit einem Thema, dem bisher hauptsächlich die Aufmerksamkeit des Dokumentarfilms zuteil wurde. Es waren Filme wie *NACHT UND NEBEL* (Alain Resnais, 1955), *MEIN KAMPF* (Erwin Leiser, 1960) oder *SHOAH* (Claude Lanzmann, 1985), die jenseits der Fachdisziplin einen maßgeblichen Beitrag zur historiografischen Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus und seiner Vernichtungspolitik geleistet haben. An diese Filme, die als paradigmatische Lösungen der ästhetischen Probleme gelten können, die sich aus der Darstellung von Geschichte im Allgemeinen und des Nationalsozialismus im Besonderen ergeben, knüpfen die Geschichtsdokumentationen der letzten Jahre an. Damit demonstrieren sie nicht nur ihre geschichtswissenschaftliche Kompetenz, sondern stellen mit der Übernahme von formalen Verfahren und Darstellungsstrategien, die in den Dokumentarfilmen zur Anwendung kommen, auch ihre fundierte Kenntnis dieser Filme und der mit ihnen einhergehenden ästhetischen Debatten unter Beweis.

Dass Geschichte zu den bevorzugten Gegenstandsbereichen des Fernsehens zählt, zeigt bereits der Blick ins Fernsehprogramm, wo sich neben angekauften Beiträgen zahlreiche von den Fernsehsendern selbst produzierte Sendungen finden. Auch auf dem internationalen Fernsehmarkt bestätigt sich die Prominenz der Geschichte, die sich nicht zuletzt in der Etablierung von Spartenkanälen wie dem *History Channel* zeigt. Die Beschäftigung mit historischen Ereignissen und Epochen ist dabei keine kurzlebige (Fernseh-)Mode, es handelt sich vielmehr um ein längerfristiges Phänomen, das Fernsehen und Gesellschaft gleichermaßen prägt. Wird die gesellschaftliche ›Geschichtsversessenheit‹ in kulturwissenschaftlichen, soziologischen und politischen Studien bereits kri-

tisch reflektiert, so richtet sich der Fokus im Folgenden auf das Medium Fernsehen. Angesichts des beschriebenen Phänomens stellt sich hier die Frage, welche Mechanismen und Dynamiken das Fernsehen zu einem zentralen Medium der populären Geschichtsschreibung werden lassen und welche spezifischen Formen der Geschichtsdarstellung sie hervorbringen.

In dieser Untersuchung werden am Beispiel von Dokumentationen über den Nationalsozialismus die Verfahren und Merkmale aufzuzeigen sein, die die Bearbeitungen der Geschichte in dokumentarischen Fernsehsendungen kennzeichnen. Im Mittelpunkt steht dabei der Einsatz von ›historischem Bildmaterial‹ und von ›Zeitzeugen‹ – beides spezifische und dominante Elemente des Geschichtsfernsehens. Mit den fotografischen bzw. filmischen Bildern von historischen Ereignissen und den lebendigen Erinnerungen der Beteiligten setzt das Fernsehen sowohl auf visuelle als auch auf emotionale Evidenzen, um den Zuschauern die Vergangenheit vor Augen zu führen und ihnen historische Erfahrungen näher zu bringen.

Für die Thematisierung von Geschichte im Fernsehen sind historisches Bildmaterial und Zeitzeugen in doppelter Weise kennzeichnend: Zum einen indizieren sie den ›historischen Modus‹ und ermöglichen es, Geschichtssendungen auf den ersten Blick von anderen Fernsehgenres oder aktualitätsbezogenen Themen zu unterscheiden, zum anderen zählen sie nicht zum Instrumentarium der konventionellen Geschichtsschreibung. Ihr Einsatz klassifiziert die Geschichtsdarstellung daher (im Unterschied zur akademischen Historiografie) als ›populäre Form‹.¹ Doch nicht als Differenzierungsmerkmale werden die Zeitzeugen und historischen Aufnahmen im Folgenden in den Blick genommen, sondern als Elemente, an denen sich die fernsehtypischen Mechanismen der Geschichts(re-)konstruktion beobachten lassen.

Der je spezifische Einsatz der beiden Elemente ›historisches Bildmaterial‹ und ›Zeitzeugen‹ steht dabei mit den ökonomischen, technischen, ästhetischen, intermedialen und programmbedingten Mechanismen des Fernsehens in Zusammenhang. Diese gilt es im Folgenden daher ebenso mitzubedenken, wie Fragen der Archivierung und die juristischen Vorgaben, die das Bildmaterial und die Zeitzeugen gleichermaßen betreffen und sie mit spezifischen Dynamiken ausstatten, die auch für das Fernsehen von Relevanz sind.

Geschichte im Fernsehprogramm

Die Konstruktion der Vergangenheit ist – trotz der Vielfalt von Formen und Themen – an mediale Mechanismen gebunden, die regulierend auf die Konjunkturen und Realisierungsformen von Geschichte im Fernsehprogramm einwirken. Für das Aktualitätsmedium Fernsehen sind Jahrestage und Gedenk-

jahre ein bevorzugter Anlass für die Ausstrahlung (und die Produktion) von Geschichtssendungen. Zugleich motivieren aber auch aktuelle Ereignisse einen historischen Rückblick (und werden dadurch aufgewertet). So begleitet das Fernsehen den Tod einer berühmten Persönlichkeit ebenso wie die Gefangennahme eines ehemaligen Diktators, einen größeren Stromausfall ebenso wie die Eröffnung einer Olympiade und einen Trainerwechsel im Fußball ebenso wie den Beginn eines Krieges mit einem Blick in die Vergangenheit. In Sondersendungen sowie in den kurzen Beiträgen der Nachrichten oder Magazinsendungen wird die Vorgeschichte rekonstruiert oder es werden schlicht historische Analogien erstellt. Insbesondere in diesen Reaktionen auf aktuelle Ereignisse wird deutlich, dass der ›historische Modus‹ dem Fernsehen jederzeit zur Verfügung steht und ganz offensichtlich ein enormes ästhetisches und programmstrategisches Potenzial bietet.

Es ist daher nicht verwunderlich, dass in einem Umkehrschluss aktualitätsbezogene Sendungen immer schon auf die Produktion von Geschichte zielen, indem sie – unterstützt von den allgegenwärtigen Kameras – Geschehnisse vervielfältigen (und für Archive verfügbar machen), die zukünftig von historischer Relevanz sein könnten (und häufig schon in ihrer Gegenwart als historisch etikettiert werden). Dabei findet ein »Rückspiegeln des Gegenwärtigen in die Vergangenheit« (Engell 2003, 33) statt, das dem Motto zu folgen scheint, dass sich Geschichte immer und überall ereignen kann (vgl. Sobchack 1996, 5). Aus dieser »Propräritation« (Engell 2003, 33) resultiert eine auffällige Ambivalenz der Geschichtsschreibung des Fernsehens: Sie ist allgegenwärtig und gewissermaßen in die Routinen des Mediums integriert; und sie markiert die besonderen (historischen) Momente und verleiht diesen (und sich selbst) außerordentliches Gewicht.

Das Besondere und Bedeutungsvolle von Geschichte im Fernsehen kommt vor allem dann zur Geltung, wenn zeitgeschichtliche Dokumentationen sich an (›runde‹) Jahrestage und Gedenkjahre koppeln. Beispielsweise wurde 1997, 2002 und 2007 ausführlich über den ›deutschen Herbst‹ berichtet; 2001 beschäftigten sich die Geschichtsdokumentationen im Sommer mit dem Bau der Berliner Mauer (13.08.1961) und im Winter mit dem Angriff auf Pearl Harbor (07.12.1941); 2002 ging es um das Attentat während der olympischen Spiele in München (05.09.1972); 2003 wurde anlässlich des 60. Jahrestags in zahlreichen Sendungen die Schlacht um Stalingrad thematisiert sowie die Abläufe des Volksaufstandes in der DDR (17.06.1953) rekonstruiert.

Auffallend häufig werden solche Dokumentationen von öffentlich-rechtlichen Fernsehanstalten produziert. Diese verfügen mit ihren zeithistorischen Redaktionen und enormen Bildarchiven zum einen über die Ressourcen, die eine pro-

minente Behandlung von Geschichte erleichtern. Zum anderen benutzen sie dabei Geschichte als Thema, das im dualen Rundfunksystem der BRD zur Differenzierung der Sender beitragen und darüber hinaus die öffentlich-rechtliche Identität konturieren kann. Die Geschichtsschreibung hat damit in der bundesdeutschen Rundfunkpolitik durchaus einen strategischen Wert. Ökonomisch und programmstrategisch ist Geschichte für die öffentlich-rechtlichen Sender nicht weniger ein Aufmerksamkeit produzierendes »event status programming« (Caldwell 1995; Kapitel 6) als die teuer produzierten »TV-Movies« für die privaten Sender.

Aufgrund dieser (sowohl in politischer wie ökonomischer Hinsicht) strategischen Funktion sind Produktion und Ausstrahlung von Geschichtssendungen zwar häufig durch Jahrestage motiviert, jedoch nicht zwangsläufig an diese gebunden, sondern hängen vielmehr von vielfältigen Faktoren ab. Im Hinblick auf das Programm sind Geschichtsdarstellungen beispielsweise auch durch die serielle Struktur des Fernsehens bestimmt. Dies umso mehr, als sich das umfassende »Figurenarsenal« sowie die verwobenen und häufig über lange Zeit sich erstreckenden Entwicklungsstränge historischer Ereignisse in gewisser Weise für eine Verarbeitung in Serienform anbieten. So ist die »(Mini-)Serie« ein favorisiertes Format der Geschichtsschreibung im Fernsehen (vgl. Caldwell 1995, insb. Kapitel 6), deren Struktur teilweise auch von dokumentarischen Sendungen übernommen wird. Das Ausmaß der Serien wird dabei von der historischen und (populär-)kulturellen Relevanz sowie schlicht vom Umfang des vorhandenen Bildmaterials mitbestimmt: Die Wiedervereinigung wurde im Dokudrama DEUTSCHLANDSPIEL (ZDF, 2000) in zwei Teilen rekonstruiert, die Dokumentarreihe IM FADENKREUZ: DEUTSCHLAND UND DIE RAF (1997) setzt sich aus fünf (von verschiedenen ARD-Rundfunkanstalten produzierten) Teilen zusammen, die Geschichte des deutschen Profifußballs erfordert unter dem Titel DER BALL IST RUND – 40 JAHRE BUNDESLIGA (WDR 2003) sogar acht Folgen.

Über ihre Rekonstruktion in Serienform hinaus unterliegen zeithistorische Themen im Fernsehen auch der Strukturierung durch den Programmcharakter des Mediums. Die Konjunktoren bestimmter historischer Themen, die im Fernsehen (unter anderem aufgrund von Jahrestagen oder aktuellen Ereignissen) entstehen, führen dazu, dass sie quer durch die Programme sowie über die Genre Grenzen hinweg behandelt werden. So erinnern sich Zeitzeugen in Talkshows an Ereignisse, über die auch in den Filmbeiträgen der Nachrichtensendungen und politischen Magazinen berichtet wird, die nicht selten zugleich als Trailer für die folgende 45-minütige Dokumentation fungieren. Das jeweilige Thema verstreut und vervielfältigt sich so im *flow* des Fernsehprogramms und wird – gemäß dem jeweiligen »Schematismus dieser Genres« (Kluge 1975,

202) – auf dem Weg von einer Sendung in die nächste ständig neu geschrieben. So sehr allerdings medienspezifische Verfahren auf die Geschichtsdarstellungen des Fernsehens Einfluss nehmen, so werden diese doch zugleich von den je behandelten Themen und deren gesellschaftlicher und diskursiver Positionierung (mit-)strukturiert.

Die Thematisierung des Nationalsozialismus im Fernsehen

In diesem Feld der ›televisuellen‹ Geschichtsschreibung kommt dem Nationalsozialismus als historischem Thema eine besondere Stellung zu. ◀2 Während viele der angeführten Merkmale auch die Geschichtssendungen über den Nationalsozialismus kennzeichnen, weicht dessen Konstruktion in einigen Punkten vom fernsehtypischen Umgang mit historischen Ereignissen ab. Besonders auffällig ist hier, dass sich die Beschäftigung mit dem Nationalsozialismus weitgehend von der Kopplung an Jahrestage und Gedenkjahre gelöst hat. Der ›Geschichtsboom‹ im Fernsehen wird – zumindest in der BRD – vor allem durch die regelmäßigen Sendungen zum Nationalsozialismus evident.

Nach wie vor dienen Gedenkjahre und Jahrestage zwar als Anlass, um entsprechende Sendungen auszustrahlen. Sechzig Jahre nach dem Ereignis zeigten beispielsweise mehrere Sender Dokumentationen über die Schlacht von Stalingrad und am 9. November (›Reichspogromnacht‹) bzw. 27. Januar (seit 1996 ›Tag des Gedenkens an die Opfer des Nationalsozialismus‹) lässt sich nach wie vor eine Häufung von Sendungen über die Verfolgung und Vernichtung der europäischen Juden feststellen. Der Nationalsozialismus wird dabei nicht nur in dokumentarischen, sondern auch in fiktionalen Sendungen – z.B. STAUFFENBERG (ARD 2004) – thematisiert und häufig in mehreren Teilen – beispielsweise KLEMPERER – EIN LEBEN IN DEUTSCHLAND (ARD 1999) – ›aufgearbeitet‹.

Längst werden aber auch kontinuierlich Dokumentationen über den Alltag im ›Dritten Reich‹, über Krieg und Holocaust sowie zunehmend über die Folgen des Nationalsozialismus (Flucht, Vertreibung Kriegsgefangenschaft) produziert, die nicht mehr durch Jahrestage motiviert sind. Nach dem ›Gedenkjahr 1995‹ sind allein beim ZDF innerhalb von acht Jahren elf mehrteilige Dokumentarreihen über den Nationalsozialismus und seine Folgen entstanden: HITLERS HELFER (1997), HITLERS HELFER II (1998), HITLERS KRIEGER (1998), HOLOKAUST (2000), HITLERS KINDER (2001), DIE GROSSE FLUCHT (2001), HITLERS FRAUEN (2001), DER JAHRHUNDERTKRIEG (2002), DIE SS (2002), STALINGRAD (2003), DIE GEFANGENEN (2003). Mit Sendungen wie HEIMATFRONT, SOLDATEN FÜR HITLER, SOLDATEN HINTER STACHELDRAHT, HITLERS KRIEG IM OSTEN, HEIMAT UNTERM HAKENKREUZ, MTHOS ROMMEL, VIER KRIEGSHERRN GEGEN HITLER und HITLERS ELITEN NACH 1945 stehen die Rundfunkanstalten der ARD dieser ›Geschichtsproduktivität‹ nur unwesentlich

nach und mit den Sendungen von Spiegel-TV (DIE FARBE DES KRIEGES, DIE FRAUEN DER NAZIS, FEUERSTURM – DER BOMBENKRIEG GEGEN DEUTSCHLAND) ist das Thema Nationalsozialismus auf den privaten Kanälen (VOX) anzutreffen.

Diese prominente Behandlung des Nationalsozialismus geht zum einen auf institutionelle und fernsehökonomische Faktoren wie die Spezialisierung einzelner Fernsehredaktionen (ZDF-Redaktion Zeitgeschichte, Spiegel-TV Redaktion Zeitgeschichte) und die Investitionen in entsprechendes Bildmaterial zurück. Sie steht jedoch auch mit dem generellen Interesse in Zusammenhang, das dem Thema Nationalsozialismus gegenwärtig entgegengebracht (und das von den Medien verstärkt) wird.

Häufig wird der Übergang des Nationalsozialismus vom kommunikativen in das kulturelle Gedächtnis, der sich mit dem momentan stattfindenden Generationenwechsel vollzieht, als Erklärung für das große Interesse an der nationalsozialistischen Vergangenheit herangezogen. Jan Assmann (1999, 51) führt den »Schub« der Erinnerungs- und Sammlerarbeit darauf zurück, dass auf der einen Seite die Erinnerungen der Zeitzeugen sowie deren Wunsch diese weiterzugeben wächst, während auf der anderen Seite eine nachgeborene Generation die aussterbende Zeitzeugengeneration als Geschichtsquelle erkennt und sich um eine Fixierung deren historischen Erfahrungen bemüht. Mit diesem Generationenwechsel lässt sich beispielsweise das zunehmende Interesse an Zeitzeugen erklären. Dies gilt ganz explizit für Steven Spielbergs *Survivors of the Shoah*-Projekt und das audiovisuelle Archiv *Die Augen der Geschichte* des ZDF, die sich beide – mit unterschiedlicher Ausrichtung im Hinblick auf die Zeu-
gengruppen – zum Ziel gesetzt haben, möglichst viele Videointerviews zu führen, bevor die Generation der Zeitzeugen ausstirbt.

Doch nicht nur das generationale Gedächtnis, sondern auch die geschichtspolitischen Debatten und Skandale in der BRD – Reagans Besuch in Bitburg (1985), die Jenninger-Rede (1988) oder die Walser-Bubis-Debatte (1998) –, die Wiedervereinigung, mit der die deutsche Vergangenheit neu ausgehandelt werden konnte, geschichtswissenschaftliche Kontroversen, die in der Öffentlichkeit ausgetragen werden – Historikerstreit (1986), die Thesen von Goldhagen (1996), Kritik an der 1. Wehrmachtausstellung (1999) –, die Diskussion um das Holocaust-Mahnmal und die Verhandlungen über die Entschädigung von Zwangsarbeitern sowie das zunehmende »Holocaust-Bewußtsein« (Novick 2001) und die »Kosmopolitisierung der Holocausterinnerung« (Levy/Sznaider 2001) tragen in der Öffentlichkeit zu einer (medial hergestellten) Präsenz der Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus und dem Holocaust bei. Diese Debatten nehmen gleichzeitig auch Einfluss auf die Geschichtsdarstellung

im Fernsehen, das gemäß seines integrativen und objektiven Selbstverständnisses gesellschaftliche Kontroversen aufgreift.

Geschichtsdokumentationen sind mit einer Reihe von Darstellungsproblemen konfrontiert, die in den Sendungen über den Nationalsozialismus eine besondere Zuspitzung erfahren. Wie in den meisten Dokumentationen über zeithistorische Themen kommen auch hier historische Filmaufnahmen und/oder Zeitzeugen zum Einsatz, wobei der Fundus an Archivbildern oft begrenzt ist und die Erinnerungen der Zeitzeugen lückenhaft sind.◀3 Diese Problematik stellt sich für die filmische Rekonstruktion des Nationalsozialismus jedoch in besonderem Maße: Das vorhandene Bildmaterial, mit dem die Vergangenheit visualisiert wird, ist aufgrund der spezifischen Produktionszusammenhänge im Nationalsozialismus sowohl selektiv als auch ideologisch aufgeladen; zudem »verbraucht« es sich durch die kontinuierliche Produktion von entsprechenden Sendungen (sowie die Präsenz des Themas in anderen Medien) schnell und verliert dadurch an Erkenntniswert. Auch in Bezug auf die Zeitzeugen ergeben sich angesichts der Verbrechen des NS-Regimes besondere Schwierigkeiten: die Täter legen vor laufender Kamera in der Regel kein Geständnis ab und die Erinnerungen der (überlebenden) Opfer sind von Spuren eines Traumas gekennzeichnet. Wie die Fernsehdokumentationen mit diesen Schwierigkeiten umgehen, wird in dieser Untersuchung zu klären sein.

Darüber hinaus erschweren die geschichtspolitischen Debatten über die nationalsozialistische Vergangenheit deren Sinnstiftung durch das Fernsehen. Die Sendungen müssen den Definitionen und Deutungen der Ereignisse gerecht werden, die in der bundesdeutschen Gesellschaft ebenso wie die historische Einschätzung einzelner Akteure umstritten sind. Dies zeigt sich beispielsweise an der Auseinandersetzung mit der Rolle der Wehrmacht, die durch die Ausstellung *Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941 bis 1944* ausgelöst wurde, und die sich auch in einzelnen Fernsehsendungen niederschlägt. Besonders deutlich tritt die Schwierigkeit des Fernsehens, einen geschichtspolitischen Konsens auszuloten und herzustellen, zu Tage, wenn sich an die Ausstrahlung der Dokumentationen Diskussionsrunden anschließen, wie beispielsweise nach der letzten Folge der Reihe *HITLER – EINE BILANZ* (ZDF 1995) oder nach jeder Einzelsendung der 6-teiligen Reihe *HOLOKAUST* (ZDF 2000).◀4 Am Beispiel der Geschichtsdokumentationen über den Nationalsozialismus lassen sich daher die formalen und strategischen Mittel besonders deutlich beobachten, mit denen im Fernsehen Geschichte konstruiert (und konsensuell legitimiert) und Glaubwürdigkeit erzeugt, aber auch Aufmerksamkeit provoziert wird. Das historische Bildmaterial und die Zeitzeugen fungieren hierbei als zentrale Zugriffspunkte auf die Vergangenheit und dienen als Quellen

der Geschichtsschreibung, die als solche definiert, recherchiert und gesammelt werden müssen. Gleichzeitig bilden diese beiden Elemente zwei unterschiedliche Problemfelder, die durch die formalen Verfahren des Fernsehens systematisch bearbeitet werden, damit sie Glaubwürdigkeit und Autorität erhalten und in den Sendungen produktiv gemacht sowie gegebenenfalls zur Formulierung moralischer oder politischer Positionen verwendet werden können.

Diesen Verfahren, mit denen historische Bilder und Zeitzeugen im Fernsehen eingesetzt, bearbeitet und produktiv gemacht werden, sowie ihren Implikationen und Effekten, gilt das Interesse der vorliegenden Untersuchung. Die Dokumentationen werden hierbei – ganz unabhängig von ihrem expliziten Reflexionsgrad – als Reaktionen auf bestimmte Problematiken betrachtet, die der Einsatz von historischem Bildmaterial und Zeitzeugen im Allgemeinen und in der Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus im Besonderen mit sich bringt. Dabei wird sich zeigen, dass sich die formalen Verfahren sowie die daraus resultierende Konstruktion des Nationalsozialismus im Laufe der Fernsehgeschichte erheblich verändert haben.

Stand der Forschung

Die Forschungsliteratur über den Einsatz von historischem Bildmaterial und Zeitzeugen in Geschichtsdokumentationen ist bisher begrenzt. Nach wie vor stellt Jay Leydas historischer Überblick zum Kompilationsfilm die umfangreichste Publikation über die Verwertung von Archivfilmen dar (Leyda 1964). Während sich bereits zahlreiche Publikationen unter dem Stichwort ›Found-Footage‹ dem Umgang mit dem Bildmaterial in Experimentalfilmen gewidmet haben (z.B. Wees 1992 und 1993, Sandusky 1991, Blümlinger 2003), liegen kaum systematische Analysen über dessen spezifischen Einsatz in Dokumentarfilmen vor. Im Kontext der Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus ist hier vor allem die Dokumentarfilmgeschichte von Wilhelm Roth zu nennen, der diesem Thema ein Kapitel widmet (1982, 119ff.), sowie eine Studie von Jörg Frieß (2003). Dessen Analyse von exemplarischen Dokumentarfilmen im Hinblick auf die rhetorischen Strategien, mit denen sie das historische Bildmaterial präsentieren, weist den Weg für eine filmwissenschaftliche Beschäftigung mit diesem Thema.

Während es zahlreiche Publikationen zur spezifischen Problematik der Zeu- genschaft des Holocaust gibt (z.B. Pollak 1988, Felman/Laub 1992, Langer 1995, Jureit 1998 und 1999, Hartman 1999 und 2000, Weigel 2000, Agamben 2003) und der Erkenntniswert von Interviews mit Zeitzeugen des Nationalsozialismus im Rahmen geschichtswissenschaftlicher Debatten über die Methode der *Oral History* problematisiert wird (Jureit 1998 und 1999, Daniel 2001), konzent-

riert sich das Interesse an Zeitzeugenaussagen im Film vor allem auf Claude Lanzmanns SHOAH (Koch 1992, Felman 2000). Ihre Funktion in Geschichtsdokumentationen wurde in der Literatur bisher hingegen noch nicht untersucht. Es liegen jedoch einige Arbeiten über die Form des Interviews vor. In der Dokumentarfilmgeschichtsschreibung finden Interviews vor allem im Kontext technischer Entwicklungen (Einführung des Pilottons) sowie als Beleg für ein zunehmendes Interesse an einer ›Geschichte von unten‹ Erwähnung (Roth 1982, 132f.). Die Funktion von Interviews mit Betroffenen (Authentifizierung, Erzeugung von Objektivität) wird in unterschiedlichen Filmanalysen (z.B. Corner 1996) oder anhand von Nachrichtenbeiträgen aufgezeigt (z.B. Hartley 1992), die sich wiederum nicht mit dem Nationalsozialismus beschäftigen. Die formalen Merkmale der Interviews in Geschichtsdokumentationen über den Nationalsozialismus nimmt hingegen Siebers (2002) in einem Aufsatz über die Fernsehmagazine von Alexander Kluge in den Blick, allerdings nur zur Kennzeichnung der besonderen Qualitäten des ›Fernsehens der Autoren‹.

Während im Hinblick auf die formalen Elemente ›Bildmaterial‹ und ›Zeitzeugen‹ bisher nahezu keine Literatur vorliegt, die auch das Fernsehen einbezieht, beschäftigen sich einige Studien mit der Thematisierung des Nationalsozialismus im bundesdeutschen Fernsehen. Dabei handelt es sich zum einen um (Text-)Analysen einzelner Sendungen – beispielsweise zu DAS TAGEBUCH DES GEFREIEN WILMS, der ersten Folge des 1960 gesendeten Mehrteilers AM GRÜNEN STRAND DER SPREE (Seibert 2001), oder zu EIN TAG (NDR 1965) von Egon Monk (Koebner 1995) –, wobei insbesondere bei der Auseinandersetzung mit dem 1979 ausgestrahlten US-amerikanischen Mehrteiler HOLOCAUST auch Produktion und Rezeption der Sendung in der Analyse berücksichtigt werden (z.B. Knilli/Zielinski 1982, Prokop 1981). Zum anderen liegen verschiedene Überblicksdarstellungen über die entsprechenden Produktionen vor, in denen die Sendungen nach thematischen Schwerpunkten sortiert und besprochen werden (Geisler 1994), wobei sich die Auswertung auf das Genre des Fernsehspiels (Hickethier 2003) und auf Dokumentarfilme (Zimmermann 2000) beschränkt. Quantitative Programmanalysen existieren für die Zeiträume 1955-1965 (Classen 1999) und 1957-1967 (Feil 1974), sowie für das Gedenkjahr 1995 (Wilke 1999b).⁴⁵ Auch in der fernsehhistorischen Aufarbeitung einzelner Genres findet die Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus Erwähnung, so in den ›Geschichten‹ des Fernsehspiels (Koebner 1975, Hickethier 1980),⁴⁶ der politischen Magazine (Hickethier 1988, Lampe/ Schumacher 1991, Schumacher 1994, Lampe 2000) und der dokumentarischen Sendungen (Zimmermann 1994).⁴⁷ Diese historischen Überblicke bestehen in der Regel in der Auflistung von Sendungstiteln und der Nennung von Themenschwerpunkten; die spezifischen forma-

len Verfahren der ›televisuellen‹ Konstruktion von Geschichte werden hingegen kaum berücksichtigt.

Wenn die Sendungen über den Nationalsozialismus nicht nur als Beispiele für fernsehhistorische Entwicklungen dienen, in deren Rahmen die spezifische Problematik und besondere Brisanz des Themas unberücksichtigt bleiben, gilt das Interesse hauptsächlich der »zeitgenössischen Geschichtskultur« (Classen 1999, 13), die mit den Fernsehproduktionen in Verbindung gebracht wird (vgl. Fritsche 2003). Die Sendungen gelten dabei entweder als »getreues Abbild der westdeutschen Faschismuskussion« (Geisler 1994, 17), oder die Relation von Medien und Gesellschaft wird als doppelte Bewegung beschrieben: Zum einen verleihen die Medien »dem gesellschaftlichen Prozeß der Vergangenheitsbewältigung in seinem Auf und Ab jeweils Ausdruck« (Wilke 1999a, 650), zum anderen kommt ihnen »eine wesentliche, nicht selten aktiv mitgestaltende Rolle zu« (Frei 1996a, 16). Knut Hickethier (2003) macht allerdings insbesondere für das Fernsehen der 1950er und 1960er Jahre aufgrund der Gebührenfinanzierung des Rundfunks eine besondere Unabhängigkeit vom ›Zuschauermarkt‹ geltend und folgert für die Auseinandersetzung mit der nationalsozialistischen Vergangenheit:

»Das bedeutete, dass das Fernsehen keine Rücksicht auf tatsächliche oder vermeintliche Verdrängungswünsche des Publikums nehmen musste, sondern auch provozieren und das Publikum mit unerwünschten Wahrheiten konfrontieren konnte« (Hickethier 2003, 121).

Vor allem im Vergleich mit anderen Medien (Illustriertenpresse, Trivialliteratur, Film) fällt eine »entschiedene normative Distanzierung [aller Fernsehbeiträge zwischen 1955 und 1965, JK] vom Nationalsozialismus« (Classen 1999, 162) auf, die in der Regel mit den Autoren und Entscheidungsträgern in den Rundfunkanstalten in Verbindung gebracht wird (Hickethier 2003, 127; Zimmermann 2000, 63).⁴⁸ Der Befund, dass das Fernsehen in jener Zeit »nicht das zeitgenössische Spektrum von dissonanten Einstellungen zum Nationalsozialismus [repräsentiert], wie es sich in den Ergebnissen der Demoskopie spiegelte« (Classen 1999, 162), gibt einen Hinweis darauf, dass das Fernsehen im Zusammenhang mit der nationalsozialistischen Vergangenheit eine ›volkspädagogische‹ Funktion erfüllte, die eine »Meinungskonsonanz« (Wilke 1999a, 659) einschloss. Angesichts dieses ›Erziehungsprojekts‹, das das bundesdeutsche Fernsehen in jener Zeit verfolgte, erscheint eine Analyse des Fernsehprogramms oder von einzelnen Sendungen als unzureichend, um mentalitätsgeschichtliche Aussagen über die ›Vergangenheitsbewältigung‹ zu treffen; hierfür wäre die Berücksichtigung eines sehr viel breiteren diskursiven Feldes

notwendig. Programm und Sendungen geben vielmehr vor allem über das institutionelle Selbstverständnis des Fernsehens Auskunft.

Als öffentlich-rechtliche Institution, die mit einem Bildungsauftrag versehen ist, wurde dem Fernsehen bei seiner Wiedereinführung in der BRD eine demokratiefördernde Funktion zugeschrieben (Elsner/Müller/Spangenberg 1993, 43).⁹ Sein Programm und seine Sendungen lassen daher weder Rückschlüsse auf die »informell-private Überlieferung im Familien- und Bekanntenkreis« (Vollnhals 1992, 358) zu, noch sind sie mit dem offiziellen Geschichtsbild in eins zu setzen. So war die Vergangenheitspolitik (Frei 1996a, 1996b) durch die »staatlichen Organe und Herrschaftseliten geprägt« (Vollnhals 1992, 358) und galt in den 1950er Jahren unter anderem der »Sorge [...] für die Täter, die Belasteten und Mitläufer, die noch unter den Folgen der Straf- und Sühnemaßnahmen der Besatzer litten«, während eine »stumme Befangenheit gegenüber den Opfern der Massentötungen« (Dubiel 1999, 68f.) herrschte. Die öffentliche Beschäftigung zeichnet sich demgegenüber bereits Anfang der 1950er Jahre – so das Ergebnis einer Studie von Clemens Vollnhals – durch eine »Sensibilisierung für das jüdische Schicksal« (Vollnhals 1992, 362) aus.¹⁰ Seine Analyse der »öffentliche[n] Überlieferung durch die Massenmedien – Bücher, Zeitungen, Hörfunk, Fernsehen – und mit wesentlich geringerem Wirkungsgrad durch die Historiker« (a.a.O., 358) zeigt, dass die Aufklärung über die nationalsozialistische Vernichtungspolitik zwar »das Anliegen einer kleinen engagierten Öffentlichkeit« war, diese jedoch »in ihren Bemühungen von weiten Teilen der Presse [...] und des Rundfunks unterstützt« (a.a.O., 382) wurde.¹¹ Er kommt zu folgendem Schluss:

»Betrachtet man das Bücherangebot, die Berichterstattung in den Medien sowie die vielfältigen Aktivitäten im Bildungsbereich, so wird man kaum sagen können, dass es an Aufklärung gefehlt habe« (a.a.O.).

Dieses Fazit bezieht zwar explizit auch das Fernsehen ein, die konkreten Verfahren, mit denen die deutsche Bevölkerung im Fernsehen über das »jüdische Schicksal« aufgeklärt wurde, werden jedoch nicht untersucht. Ob die Aufklärung durch einen Studiomoderator oder mit Hilfe von Filmen stattfand, ob Überlebende im Fernsehstudio live über ihre Erlebnisse berichteten und welche Bilder zur Visualisierung eingesetzt wurden, bleibt daher offen. So steht zwar außer Frage, dass die visuellen Medien für die Herausbildung (und Transformation) des kulturellen Gedächtnisses von zentraler Bedeutung sind (Assmann 2003, 218ff.) und die »Erinnerungskultur« an den Nationalsozialismus wesentlich durch »Symbolbilder« (Knoch 2001) mitgeprägt wurde. Eine kon-

krete Analyse der Visualisierungsformen im Fernsehen bleibt jedoch weitgehend ausgespart.

Nicht nur bei der Erörterung gesellschaftspolitischer und sozialpsychologischer Fragen – wie denen nach dem Geschichtsbild der Bevölkerung und deren Aufklärung durch das Fernsehen – bleiben die formalen Merkmale der Fernsehsendungen unberücksichtigt. Auch fernsehhistorische Arbeiten konzentrieren sich häufig auf die Themenschwerpunkte der Sendungen, während die formalästhetischen Verfahren in den Hintergrund rücken. Dies ist allerdings insofern nicht verwunderlich, als sich die historische Forschung aufgrund des schwierigen Zugangs zu den Rundfunkarchiven ¹² sowie der selektiven Archivierung des gesendeten Materials ¹³ häufig auf die Auswertung von Programmzeitschriften (z.B. Wilke 1999b, Classen 1999), auf Gedächtnisprotokolle (z.B. Kobner 1975) oder auf andere schriftliche Quellen (z.B. Literaturvorlagen, Fernsehkritiken) beschränken muss, weil die Sendungen selbst für eine formale Analyse nicht zur Verfügung stehen. Daher ist die fernsehwissenschaftliche Beschäftigung mit formalästhetischen Verfahren zur Darstellung des Nationalsozialismus vor allem auf die gegenwärtige Selbsthistorisierung des Fernsehens, d.h. der Wiederholung von ›historischen Sendungen‹, angewiesen, wobei die Programmauswahl der Sender vorgibt, welche Sendungen zum Gegenstand (text-)analytischer Arbeiten werden können. ¹⁴ Während die Rundfunkanstalten also ihr Archiv durch Wiederholung und Wiederverwertung zum Programm machen (Hickethier 1999), fungiert das Fernsehprogramm umgekehrt für die Wissenschaft als Archiv der Fernsehgeschichte.

Auch fernsehhistorische Arbeiten beschränken sich daher – aus den erwähnten Gründen – oft auf eine Klassifikation der Themenschwerpunkte und ziehen formalästhetische Kriterien kaum in Betracht. So richtet sich das Interesse am Fernsehspiel zwar auf die Dramaturgie und Figurenkonstellation, nur am Rande ist hingegen zu erfahren, dass beispielsweise in den beiden von Egon Monk inszenierten Fernsehspielen ANFRAGE (NDR 1962) und EIN TAG (NDR 1965) dokumentarisches Material einmontiert ist (Geisler 1994, Prümm 1995, Hickethier 2003). In der Beschreibung von Dokumentarfilmen und Fernsehdokumentationen (Zimmermann 1994 und 2000) werden hingegen die beiden zentralen Formelemente ›historisches Bildmaterial‹ und ›Zeitzeugen‹ genannt. Im Hinblick auf das Bildmaterial wird nicht nur erwähnt, dass der Nationalsozialismus zu Beginn (beispielsweise in der 14-teiligen, von WDR und SDR produzierten Sendereihe DAS DRITTE REICH, die 1960/61 ausgestrahlt wurde, oder in Erwin Leisers Film MEIN KAMPF aus dem Jahr 1960) ausschließlich durch den Einsatz von Archivfilmen und Dokumenten visualisiert wurde, sondern auch deren Implikationen problematisiert: Das nationalsozialistische Filmmateri-

al birgt nämlich, so Peter Zimmermann, die Gefahr, »Themenwahl, Darstellung und Argumentation weniger am historischen Gegenstand als vielmehr am vorhandenen Filmmaterial auszurichten« (Zimmermann 1994, 286). Dementsprechend gelten die Interviews mit Zeitzeugen als Lösung dieses Problems, wobei die unterschiedlichen Montagetechniken nicht näher erläutert werden.

Während die spezifischen Verfahren der Geschichtsdarstellung in fernsehwissenschaftlichen Texten nur am Rande erwähnt werden, liegen auch einige Texte von Historikern vor, die sich mit den Sendungen über den Nationalsozialismus beschäftigen. Aus geschichtsdidaktischer Perspektive beschreibt Frank Bösch (1999) sehr präzise die »Bausteine« der Sendungen (historische Filmaufnahmen, Zeitzeugen, Schauplätze, Dokumente), benennt ihren dominanten Einsatz und ihre Probleme und macht Verbesserungsvorschläge, damit die Dokumentationen in Zukunft ihrer Verantwortung im Hinblick auf die Vermittlung von Geschichtswissen gerecht werden. Auch Wulf Kansteiner (2003), der sich mit den Fernsehproduktionen von Guido Knopp beschäftigt und ihre historischen Veränderungen nachzeichnet, geht auf die formalen Elemente der Sendungen ein. Beide Autoren verzichten jedoch auf konkrete Materialanalysen und beschreiben die generellen Tendenzen, die sich auf formaler Ebene in den Geschichtsdokumentationen abzeichnen. Auch Christiane Fritsche (2003) beschreibt die Kameraarbeit der Sendereihe DAS DRITTE REICH (1960/61) eher allgemein, wohingegen Hanno Loewy (2002) und Ole Frahm (2002) die filmischen Verfahren der Sendereihe HOLOKAUST (2000) detailliert in den Blick nehmen. An diese ersten systematischen Analysen der Fernsehdokumentationen über den Nationalsozialismus knüpft die vorliegende Studie an, die anhand exemplarischer Sendungen den formalen Merkmalen, medialen Mechanismen und historischen Veränderungen sowie der spezifischen Problematik der für die Geschichtsdarstellung zentralen Elemente ›historisches Bildmaterial‹ und ›Zeitzeugen‹ nachgeht.

Fernsehspezifik und Geschichtsdokumentationen

Die Dokumentationen über den Nationalsozialismus sind nicht nur von den Eigenschaften des historischen Bildmaterials und der Zeitzeugen sowie den besonderen Schwierigkeiten des Themas geprägt, sondern auch durch die grundlegenden Verfahrensweisen des Mediums strukturiert. Dementsprechend müssen die formalen und ästhetischen Verfahren der Sendungen immer auch vor dem Hintergrund der spezifischen Merkmale des Mediums Fernsehen diskutiert werden.

Vordergründig ist dabei der Live-Charakter des Fernsehens, der als eines der zentralen Kennzeichen des Mediums gilt, für die Beschäftigung mit den Ge-

schichtsdokumentationen nicht von Relevanz. Dennoch wirkt auch er sich auf das Verhältnis des Fernsehens zur Geschichte bzw. zu seiner eigenen Geschichtlichkeit aus. Denn obwohl die prominente Behandlung von historischen Themen das Fernsehen als ›geschichtsversessenes‹ Medium markiert, gilt es dennoch als ›geschichtsvergessen‹ (Anderson 2001, 19f.). Diese Einschätzung wird durch die ontologische Konzeption des Fernsehens als Live-Medium, das der Gegenwart verschrieben ist (Feuer 1983), und durch das Modell des *flow* unterstützt, in dem eine vereinheitlichte Gegenwart als dominante Wahrnehmungsform des Fernsehens gilt (Williams 2002).

Die selektive Archivierungspraxis der Sendeanstalten, die mit der Vernichtung von Filmstreifen und dem Überspielen von Videobändern auch ihr ›Gedächtnis‹ zu löschen scheinen, und die Schwierigkeit, auf das in der Vergangenheit ausgestrahlte Programm zuzugreifen, tragen zusätzlich zum Eindruck bei, das Fernsehen leide unter einer »strukturellen Amnesie« (Zimmermann 1992). Selbst als ›Aufführungsort‹ seiner eigenen Geschichte ist das Fernsehprogramm von einer Ent-Historisierung gekennzeichnet, denn in den Wiederholungen wird das Vergangene nicht »repräsentiert, sondern vielmehr reproduziert, oft genug auch präsentiert, aufgeführt, als sei es das erste Mal« (Engell 2003, 33). Diese Abwesenheit von Geschichtlichkeit und Vergangenheit, die gleichzeitig mit einer Hinwendung zur Geschichte einhergeht, macht das Fernsehen zu einem postmodernen Medium *par excellence*.◀15

Neben seinem Live-Charakter weist das Fernsehen zahlreiche weitere Merkmale auf, wobei sich das Medium »nie auf einen einzigen Nenner bringen« (Weber 1994, 82) lässt. Es führt die verschiedensten Operationen durch, folgt unterschiedlichen und widersprüchlichen Logiken und weist vielfältige Charakteristika auf, die sich in Abhängigkeit von institutionellen, ökonomischen und kulturellen Bedingungen herausgebildet haben und beständig verändern. Insofern »lässt sich das Eigentümliche des Fernsehens auf eine ihm spezifische und konstitutive Heterogenität zurückführen« (a.a.O., 73). Für eine Diskussion der Geschichtsdokumentationen sind aus diesem heterogenen Feld vor allem die Tendenz zur Serienbildung, die Wiederholungsstruktur und die Orientierung am Neuen sowie der Prozess einer »remediation« (Bolter/Grusin 2000), d.h. die Imitation und Integration anderer Medien, von Relevanz.◀16 Diese Merkmale determinieren zwar nicht die Geschichtsdarstellung, sie bilden jedoch das Raster, auf dem eine Vielzahl von Verfahren und Darstellungsstrategien realisiert werden.

Das Fernsehprogramm erfährt durch die Serien- und Reihenbildung eine Strukturierung, die im Gesamtangebot eine Orientierung ermöglicht und mit dem Alltag der Zuschauer eine Wechselbeziehung eingeht: Mit seinem Zeitraster

passt sich das Programm an den Alltag der Zuschauer an, während diese umgekehrt »ihre Restzeit daran orientieren« (Zielinski 1989, 205). Die periodische (täglich, wöchentlich) Wiederkehr der Sendungen, die auf festen Sendeplätzen ausgestrahlt werden, fördern dabei eine rituelle Fernsehrezeption – mit der Zuschauererwartungen einhergehen, die es kontinuierlich zu bedienen gilt. Dies »führt auf der Programmebene zur Einrichtung wiederkehrender Programmplätze, die in ähnlicher und dann auch in gleicher Weise gefüllt werden wollen« (Hickethier 1991, 12), so dass (zwar nicht zwangsläufig, aber naheliegend) »eine regelmäßige und kontinuierliche – und damit auch serielle – Produktion des Programms« (a.a.O.) entsteht.

Aus dieser »Affinität der Serie zum Programm als einem Strukturprinzip« (a.a.O., 10) resultiert für das Fernsehen die Notwendigkeit zur Präsentation von Neuem, **17** um die kontinuierliche Zuschauererwartung zu bedienen. Anders als in den Nachrichten, deren Rohstoff (Ereignisse) der seriellen Struktur entgegenkommt, hat diese Notwendigkeit in fiktionalen Serien eine »Variation, Kombination und Transformation« des »schon vorhandenen Repertoires« (a.a.O., 13) zur Folge. Als »Erzählmaschine« ist das Fernsehen »pausenlos in Stoffnot« und überprüft daher den kulturellen Fundus auf Erzählbares, wobei es sich »der Produkte anderer Erzählunternehmen« bedient (a.a.O., 14).

Bei dieser »Transformation des Immergleichen« (a.a.O., 14), die ein Resultat der Orientierung am Neuen ist, handelt es sich gleichzeitig um eine Form der Wiederholung, die ein weiteres medienspezifisches Merkmal darstellt. Wiederholt werden im Fernsehen allerdings nicht nur Erzählstoffe, sondern auch Bilder oder Tonaufnahmen, auf die bei der Produktion von unterschiedlichsten Sendungen immer wieder zurückgegriffen wird, und auf Programmebene kommen ganze Sendungen oder Sendereihen zur Wiederaufführung. Im Hinblick auf den Grad der Transformation unterschieden sich diese drei Varianten der Wiederholung deutlich voneinander: Die Inhalte (Erzählstoffe) werden in unterschiedlichen Formen und die formalen Elemente in wechselnden Kontexten präsentiert, wohingegen eine Gesamtsendung bei ihrer wiederholten Ausstrahlung keinen bzw. nur minimalen Veränderungen (z.B. Sendesignet oder Rahmung als »historische Sendung«) unterliegt.

Serialisierung, Wiederholung und die Orientierung am Neuen kennzeichnen auch die Geschichtsdokumentationen über den Nationalsozialismus. Die historischen Rückblicke sind häufig mehrteilig und machen damit von der seriellen Form Gebrauch. Die (inhaltliche) Verknüpfung zwischen den einzelnen Folgen ergibt sich entweder aus der Fortsetzungsstruktur (Chronologie der historischen Ereignisse) oder aus der Darstellung synchroner Phänomene, die in jeweils abgeschlossenen Folgen geschildert werden und sich in der Gesamt-

serie zu einem mehrschichtigen ›Bild der Vergangenheit‹ zusammenfügen. Titel und wiederkehrende Programmplätze sind darüber hinaus ebenso wie die stilistischen Merkmale für die Wahrnehmung der Kohärenz einer Serie von zentraler Bedeutung. So konstituiert sich die Einheit eines Mehrteilers beispielsweise aus einem spezifischen ›Look‹, der mit einer Autorschaft oder Signatur versehen ist (dem ›Knopp-Look‹), in Kombination mit NS-Themen und ›Hitler-Titeln (HITLERS HELFER, HITLERS FRAUEN usw.) sowie dem Sendepplatz (ZDF, diens-tags, 20.15-21.00 Uhr).

Die Notwendigkeit, Neues anzubieten, betrifft auch die Darstellung von Ge-schichte. Um dieser scheinbar paradoxen Anforderung gerecht zu werden, be-dienen sich die Fernsehdokumentationen ähnlicher Strategien, wie sie Hicke-thier im Zusammenhang mit der ›Erzählmaschine‹ Fernsehen beschreibt: Die Vergangenheit wird auf Erzählbares abgesehen, bereits existierende Ge-schichtsdarstellungen werden variiert, kombiniert und transformiert, neue Formen entwickelt und die Geschichtsschreibung (ein anderes ›Erzählunter-nehmen‹) wird als »Rohstoff für die eigene Fertigung« (a.a.O., 14) verwertet.

Die programmspezifische Tendenz zur Serienbildung beinhaltet für Geschichts-dokumentationen allerdings ein Problem, das sich bei fiktionalen Serien nicht stellt, weil es sich aus der Begrenzung des (historischen) Bilderfundus ergibt. Die Zuschauer akkumulieren ein ›Serienwissen‹, das nicht nur Inhalte, sondern auch formale Aspekte der Sendungen umfasst. Mit der Zeit fällt daher die Wie-derholung bestimmter Bilder auf, die aus der Begrenzung des Archivmaterials resultiert. Die Auffälligkeit der Mehrfachverwertung stellt für das Fernsehen ein ›Bilderproblem‹ dar, auf dessen Lösungsversuche noch zurückzukommen sein wird.

Das Fernsehen neigt außerdem dazu, andere Medien zu imitieren oder deren Inhalte wiederzuverwerten. Diese Eigenschaft, die das Fernsehen mit zahl-reichen anderen Medien teilt (vgl. Bolter/Grusin 2000), gilt als Merkmal der frühen Entwicklungsphase von Medien (Engell 2001).◀18 Lorenz Engell spricht hierbei von einer »Phase des Selbstentzugs bzw. der Fremdorientierung« (a.a.O., 50) und beschreibt diese folgendermaßen:

»Das Medium orientiert sich in seinem Auftritt, in seinen Strukturen epistemologisch und äs-thetisch an anderen, eingeführten, bewährten Medien. Es imitiert sie; es versucht, deren kultu-relles Prestige auf sich zu ziehen« (a.a.O.).

Die Imitation anderer Medien wird zwar als frühe Phase in der Entwicklung des Fernsehens beschrieben (vgl. auch Elsner/Müller/Spangenberg 1991) und so-mit historisiert, dennoch besteht diese Tendenz bis heute fort. Nicht nur sind in unterschiedlichen Genres oder Sendungen typische formale Verfahren aus

anderen Medien anzutreffen (Zeitung, Film, Radio, Computer), das Fernsehen eignet sich häufig auch deren Inhalte an und verwertet sie weiter. Bolter und Grusin weisen darauf hin, dass diese Form der *remediation* – »to take a ›property‹ from one medium and reuse it in another« (Bolter/Grusin 2000, 45) – in der Populärkultur üblich ist, und stellen fest:

»With reuse comes a necessary redefinition, but there may be no conscious interplay between media. The interplay happens, if at all, only for the reader or viewer who happens to know both versions and can compare them« (a.a.O.).

In den Geschichtsdokumentationen ist diese Aneignung und Weiterverwertung von anderen Medien bzw. Medieninhalten in mehrfacher Hinsicht anzutreffen, die gleichzeitig deren fundierte Kenntnis unter Beweis stellt. So setzen die Sendungen durch ihre Kompilationstechnik Bilder ein, die in anderen Kontexten entstanden sind, und wählen aus aufgezeichneten Gesprächen kurze Statements für die eigene Argumentation aus. Formal orientieren sie sich deutlich am Dokumentarfilm, wobei auch die filmischen Lösungen der Darstellungsproblematik des Holocaust übernommen werden. Diese formalästhetische Aneignung führt bis zur Nachinszenierung (bzw. zum ›*remake*‹) einzelner Einstellungen oder Sequenzen aus anderen Dokumentarfilmen. Inhaltlich werden die Ergebnisse der Geschichtswissenschaft weiterverwertet und damit deren Prestige und Autorität übernommen. Neben der Wiederholung von gängigen Phrasen der populären Thematisierung des Nationalsozialismus wird auch die aktuelle Forschungsliteratur herangezogen, deren Thesen in den Sendungen formelhaft verarbeitet werden. In diesen Formen der Aneignung zeichnet sich deutlich die ›Bildung‹ des Fernsehens ab, die unter anderem die Kenntnis der spezifischen Verfahren anderer Medien, der diversen Bearbeitungen des Themas (auch in anderen Medien) und der akademischen Diskussion des Nationalsozialismus einschließt.

Die Sendungen unterlassen es jedoch, diese Aneignungen kenntlich zu machen, und fügen die verschiedenen medialen Verfahren und inhaltlichen Thesen zu einer ihnen eigenen Form der Geschichtsdarstellung zusammen. Bei der Weiterverwertung von anderen Medien und Medieninhalten handelt es sich also nicht um Zitate, sondern um einen Akt der Einverleibung, der zu den konstitutiven Eigenschaften des Fernsehens zählt.◀19 Der daraus resultierende Eklektizismus, das Pastiche der Formen, Elemente und Inhalte, markiert das Fernsehen daher ein weiteres Mal als Medium der Postmoderne.

Bei der *remediation* sowie dem Spannungsverhältnis zwischen Wiederholung und Orientierung am Neuen, das durch die spezifische Zeitstrukturierung des Fernsehens entsteht, handelt es sich um Charakteristika des Mediums, die

zwar keine gänzlich a-historischen und vom institutionellen und kulturellen Kontext unabhängige Eigenschaften sind, sie können aufgrund ihrer Konstanz jedoch als medienspezifische Merkmale gelten. Damit unterscheiden sie sich von fernsehtypischen Ausprägungen, die sehr viel direkter mit institutionellen Entscheidungen verkoppelt sind und deren Herausbildung sich als Prozesse oder Umbruchsituationen beschreiben lässt. Insbesondere der Übergang vom Paläo- zum Neo-Fernsehen (Casetti/Odin 2002) und die zunehmende Televisualität (Caldwell 1995) werden für eine Einordnung der Geschichtsdokumentationen von Interesse sein.

Das (öffentlich-rechtliche) Fernsehen hat im Laufe der Zeit seine Zielsetzung, seine Zuschauerkonzeption und sein Kommunikationsmodell verändert. Diese Veränderungen haben Francesco Casetti und Roger Odin mit ihrer Unterscheidung zwischen Paläo- und Neofernsehen in den Blick genommen.◀20 Beim Paläo-Fernsehen handelt es sich um ein »die Allgemeinheit anvisierende[s] Erziehungsprojekt«(Casetti/Odin 2002, 312) mit dem Ziel der Volksbildung, wobei die Weitergabe von Wissen auf einer Hierarchisierung von Wissenden (das Fernsehen) und Unwissenden (die Zuschauer) basiert. Das Neo-Fernsehen weist hingegen »jede Form von intentionaler Kommunikation« zurück (a.a.O., 314) und ersetzt diese Hierarchie durch eine »Relation der Nähe« (a.a.O., 316). Im Zentrum des Neo-Fernsehens stehen die Zuschauer, die dazu eingeladen werden, »mit dem Fernsehen zu *leben* und zu *beben*« (a.a.O., 327). Diese Konzeption des Neo-Fernsehens geht zwar von Genres (vor allem die Talkshow) und Tendenzen (zunehmende Interaktivität) aus, die vordergründig in keinem Zusammenhang mit den Geschichtsdokumentationen stehen, dennoch enthalten auch diese neo-televisuelle Elemente. So ist die direkte Affizierung der Zuschauer in den aktuellen Sendungen beispielsweise ein Kennzeichen des Neo-Fernsehens.

Der Übergang vom Paläo- zum Neo-Fernsehen lässt sich nicht genau datieren und ist auch nicht ausschließlich auf die zunehmende Kommerzialisierung des Fernsehens und die Einführung von Privatsendern zurückzuführen.◀21 Im bundesdeutschen Fernsehen deutet sich der von Casetti und Odin theoretisch modellierte Entwicklungsprozess beispielsweise bereits Ende der 1970er Jahre an, als die öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten ihre Programmgestaltung veränderten. Mit der zunehmenden Ausrichtung auf Unterhaltung, die die Fernsehgeschichtsschreibung verzeichnet (Hickethier 1998, 340), gab das Fernsehen gleichzeitig seinen pädagogischen Anspruch auf.◀22 Die programmatische Forderung nach mehr Humor und Phantasie, die 1978 bei den Mainzer Tagen der Fernsehkritik formuliert wurde, richteten sich »gegen belehrende und aufklärende Tendenzen« (a.a.O., 340f.). Interessanterweise dient der

Fernsehgeschichtsschreibung ausgerechnet die Ausstrahlung des US-amerikanischen Mehrteilers HOLOCAUST – d.h. einer Sendereihe, der ein enormes Aufklärungspotential zugeschrieben wird (z.B. Geisler 1994) – als Beispiel für die Veränderung des Programmangebots.◀23 »Vor allem HOLOCAUST machte deutlich, daß sich neue Maßstäbe für die Gestaltung von Fernsehangeboten durchzusetzen begannen« (Hickethier 1998, 341) stellt beispielsweise Knut Hickethier in seiner Fernsehgeschichte fest. Diese neuen Maßstäbe werden unter anderem durch die Zunahme von Emotionen gekennzeichnet (a.a.O., 355), die als Form einer spezifischen Nähe zwischen Fernsehen und Zuschauer zu den zentralen Merkmalen des Neo-Fernsehens gehören.

Das Neo-Fernsehen verzichtet nicht nur auf Belehrung und dirigistische Wissensvermittlung und stellt eine spezifische Relation der Nähe her, es bietet auch Raum zur Formulierung unterschiedlicher Lebensauffassungen und gegensätzlicher Standpunkte. Damit fungiert es als »kulturelles Forum« (Newcomb/Hirsch 1986), in dem gesellschaftliche Konflikte und Widersprüche aus verschiedenen Positionen erörtert werden können, wobei »die Rhetorik des Fernsehens im Duktus offener Diskussion« (a.a.O., 183) verbleibt.◀24 Im Zentrum steht die Präsentation vielfältiger Meinungen, und »der Verdeutlichung von Widersprüchen und Unklarheiten wird mehr Raum gegeben, als dem Aufzeigen von Stimmigkeit und Kohärenz« (a.a.O., 181).◀25 Ein solches pluralistisches Spektrum ist auch in aktuellen Sendungen über den Nationalsozialismus anzutreffen, in denen widersprüchliche Einschätzungen und unterschiedliche Perspektiven auf die historischen Ereignisse (häufig unvermittelt) nebeneinander stehen.

Obwohl die beiden Konzepte – Neo-Fernsehen (Casetti/Odin 2002) und Fernsehen als kulturelles Forum (Newcomb/Hirsch 1986) – in einigen Punkten erheblich divergieren,◀26 und obwohl sich beide nicht auf dokumentarische Sendungen beziehen, bieten beide Modelle Erklärungen für eine Reihe von Phänomenen in den Geschichtsdokumentationen über den Nationalsozialismus. Mit Hilfe dieser Modelle werden die Zuschaueradressierung und ihre historischen Veränderungen ebenso begrifflich fassbar, wie das breite Spektrum unterschiedlicher Haltungen in Bezug auf die nationalsozialistische Vergangenheit, das in aktuellen Sendungen anzutreffen ist. Auch für die zunehmende Emotionalisierung und Produktion von Nähe, die sich aus den persönlichen Erfahrungsberichten der Zeitzeugen, der spezifischen Bearbeitung des Bildmaterials, dem Einsatz von Musik und Geräuschen sowie der Dramaturgie der Sendungen ergeben, eröffnen sie plausible Erklärungen.

Eine weitere historische Veränderung im Fernsehen, deren Auswirkungen auf die Geschichtsdokumentationen sich in den aktuellen Sendungen deut-

lich abzeichnen, ist die zunehmende Televisualität. Damit orientiert sich das bundesdeutsche Fernsehen an einer visuellen Qualität, die sich in US-amerikanischen Fernsehsendungen in den 1980er Jahren herauszubilden beginnt. Mit dem Begriff ›Televisualität‹ kennzeichnet John Caldwell (1995) eine Reihe von Phänomenen, die technische, ökonomische, programplanerische und formale Aspekte umfassen. Ein Merkmal der Televisualität ist die Abkehr von der Sprachdominanz und Textorientierung des Fernsehens und eine Aufwertung des Visuellen, dem in der Fernsehgeschichte bisher wenig Aufmerksamkeit geschenkt wurde. Als Reaktion auf den zunehmenden Konkurrenzkampf um Zuschauerzahlen zielt die televisuelle Gestaltung von Sendungen auf eine stilistische Individuation, um ihnen – ähnlich wie einem Markenprodukt – einen wiedererkennbaren ›Look‹ zu verleihen. Die Betonung des Visuellen kann dabei sogar eine Inversion der gängigen Hierarchie von Inhalt und Form zur Folge haben. Diese Beschreibung bezieht sich nicht nur auf fiktionale Sendungen und ihre ›visuellen Exzesse‹, sondern hat auch für Dokumentationen ihre Gültigkeit. In televisuellen Sendungen fungieren dokumentarische Filmaufnahmen dann nicht mehr als Abbildungen der Wirklichkeit, sondern werden in ihrer Materialität als *Bilder* präsentiert (a.a.O., 241).

Televisuelle Merkmale finden sich auch in den aktuellen Geschichtsdokumentationen: So wird die Aufmerksamkeit auf die Bilder gelenkt, die nun nicht mehr nur als Illustration eines dominanten Voice-over-Kommentars eingesetzt werden, sondern einen eigenen Erkenntniswert entwickeln. Teilweise tritt dabei das Visuelle sogar so deutlich vor die inhaltlichen Aspekte, dass die Bilder nicht mehr die verbale Argumentation der Dokumentation unterstützen und die Geschichtsschreibung in den Hintergrund rückt. Gleichzeitig weisen verschiedene Sendungen eine spezifische Gestaltung auf, durch die sie als Produkte bestimmter Rundfunkanstalten bzw. Produktionsfirmen erkennbar sind. Dieser ›Look‹ kennzeichnet nicht nur ihren historischen Modus, die Dokumentarreihen werden dadurch auch zu Markenprodukten für den internationalen Fernsehmarkt. ◀27

Zu dieser Untersuchung

Gegenstand der vorliegenden Studie sind die Verfahren, mit denen in bundesdeutschen Fernsehdokumentationen der Nationalsozialismus visualisiert und (re-)konstruiert wird. Ihr Interesse gilt damit nicht dem historischen Wissens, das die Geschichtssendungen generieren und das sich im Laufe der Fernsehgeschichte verändert hat. Die Analyse nimmt vielmehr filmische Verfahren in den Blick und konzentriert sich hierbei auf die beiden Elemente ›historisches Bildmaterial‹ und ›Zeitzeugen‹. Um ihre Verwendung, Produktivität und Ef-

fekte aufzuzeigen, werden exemplarisch Sendungen bzw. Sendereihen herangezogen. Diese werden jedoch nicht in ihrer Gesamtheit beschrieben werden, vielmehr gilt es, jeweils einzelne Elemente der Dokumentationen isoliert zu betrachten. Die Auswahl der Sendungen orientiert sich dabei an der Dominanz bestimmter Phänomene, die sich in den besprochenen Sequenzen besonders deutlich abzeichnen, sie ist jedoch – insbesondere bei älteren Produktionen – auch der Zugänglichkeit der Sendungen geschuldet. Um die besonderen Problemstellungen zu verdeutlichen, die mit den gewählten Verfahren ebenso wie mit der Thematik der Sendungen einhergehen, und um historische Veränderungen hervorzuheben, werden einzelne Fernsehbeiträge einander gegenübergestellt sowie teilweise mit Filmen konfrontiert. ◀28 Insbesondere die beiden paradigmatischen Dokumentarfilme SHOAH und NACHT UND NEBEL dienen hierfür als Vergleichsgrößen.

Über die formalen Merkmale hinaus sind auch die Strukturen und Mechanismen des Fernsehens von Interesse, die einen spezifischen Einsatz von Bildmaterial und Zeitzeugen mit sich bringen. Daher werden auch produktionsästhetische Aspekte zu berücksichtigen sein, denn die spezifischen Ressourcen, die von der Institution Fernsehen zur Verfügung gestellt werden (Archiv, Finanzierung), und ihre präzisen Anforderungen (Bildung, Quote, Kosten) tragen maßgeblich zur Definition der Sendungen bei. Dementsprechend zeichnen sich die historischen Veränderungen, die im Vergleich der Geschichtsdokumentationen deutlich werden, auch in der Institution Fernsehen selbst ab.

Mit dem Nebeneinander von so unterschiedlichen Fernsehproduktionen wie beispielsweise MENDEL SCHAINFELDS ZWEITE REISE NACH DEUTSCHLAND (1972) von Hans-Dieter Grabe und der Dokumentarreihe HOLOKAUST (2000), die unter der Leitung von Guido Knopp entstanden ist, möchte die vorliegende Studie auf die erheblichen Differenzen der televisuellen Geschichtsschreibung(en) hinweisen. Sie wendet sich damit gegen die Tendenz, *die* Geschichtsdarstellung *des* Fernsehens als Einheit zu konzipieren, die weder der Heterogenität des Mediums noch seinen vielfältigen Annäherungen an die Geschichte gerecht wird. Es ist nicht zuletzt das Fernsehen, das in den letzten Jahren Filme wie SHOAH, NACHT UND NEBEL, MEIN KAMPF oder DER GEWÖHNLICHE FASCHISMUS zugänglich gemacht hat. Die Differenzen der Geschichtsdarstellungen lassen sich insofern nicht auf eine eindeutige Entwicklung des Fernsehens oder seines Geschichtswissens zurückführen. Sie sind vielmehr Resultat von juristischen und ökonomischen, politischen und diskursiven Faktoren, die das Thema Nationalsozialismus, das historische Bildmaterial und die Zeitzeugenaussagen auch jenseits ihrer Verarbeitung im Fernsehen prägen. Die Untersuchung zielt daher nicht auf eine konsistente Geschichte der Geschichtsdokumentationen und wird die

Sendungen auch nicht in ihrem jeweiligen gesellschaftlichen Kontext verankern. Im Mittelpunkt stehen vielmehr die vielfältigen aber dennoch strukturierten (und häufig standardisierten) Faktoren und Verfahren, mit denen Fernsehen Geschichte schreibt.

GESCHICHTE DER BILDER

DER UMGANG MIT HISTORISCHEM BILDMATERIAL

Das Fernsehen setzt in vielen seiner Dokumentationen über den Nationalsozialismus auf die Evidenz der Bilder. Der Einsatz von Filmaufnahmen, auf denen die Ereignisse jener Zeit fotografisch festgehalten sind, beinhaltet das Versprechen, die Vergangenheit ›so wie sie war‹ sichtbar zu machen. Die Bilder sollen als ›Dokumente‹ Auskunft über die historischen Ereignisse geben und als ›Abbildungen‹ Geschichte erfahrbar machen. Geht man allerdings davon aus, dass den Bildern Evidenz nicht a priori zu Eigen ist, sondern dass diese historisch und textuell erzeugt wird, so stellt sich die Frage nach der Bedeutungsproduktion von Bildern.

Filme und Fernsehsendungen, die auf historisches Bildmaterial zurückgreifen, verleihen diesen Aufnahmen auf unterschiedliche Weise Bedeutung. Um die verschiedenen filmischen und fernsehspezifischen Verfahren der Bedeutungsproduktion (Montage, Kommentar, Ton usw.) vorzustellen und ihre jeweiligen Effekte zu erläutern, gilt es im Folgenden, den Einsatz von historischen Aufnahmen in Kompilationsfilmen und -fernsehsendungen exemplarisch zu analysieren. Hierfür wird zunächst nicht zwischen Filmen und Fernsehsendungen unterschieden, denn obwohl es sich um verschiedene Dispositive (mit unterschiedlichen Zuschauerwirkungen) handelt und obwohl daraus auch unterschiedliche formale und textuelle Tendenzen resultieren, weist der Umgang mit dem historischen Bildmaterial in beiden Medien zahlreiche Ähnlichkeiten auf.

Die Verwendung der historischen Filmaufnahmen ist durch ihre Herkunft strukturiert. Damit sind sowohl die Umstände ihrer Produktion als auch die Ordnung und Zugänglichkeit der Bilder in den Archiven gemeint. Kompilationsfilme sind immer damit konfrontiert, dass die Archive zum einen von wesentlichen Aspekten des Nationalsozialismus keine visuellen Dokumente beinhalten, und zum anderen, dass die vorhandenen Aufnahmen der nationalsozialistischen Bilderproduktion entstammen und daher ideologisch aufgeladen sind. Diese spezifische Strukturierung des nationalsozialistischen Ausgangsmaterials gilt es zunächst aufzuzeigen, denn selbst wenn der Einsatz der Aufnahmen ganz unterschiedlichen Strategien zuarbeiten kann, gibt es strukturelle Vorgaben, auf die die Filme und Fernsehsendungen jeweils reagieren.

Aus diesen Produktionsvorgaben der Filmaufnahmen resultieren ›ideologische Signaturen‹, die – wie sich zeigen wird – bei der Weiterverwertung in vielfältiger Weise bearbeitet oder aber einfach ignoriert werden.

Da sich die Geschichtsdokumentationen im Fernsehen auf die Evidenz des Sichtbaren stützen, beinhaltet die Darstellung des Holocaust eine besondere Schwierigkeit, denn das ›Ereignis‹ selbst ist fotografisch nahezu nicht dokumentiert. Dies lässt sich neben dem Fotografierverbot vor allem darauf zurückzuführen, dass sich das Funktionieren der Todesfabriken, bei denen es sich um eine arbeitsteilige »Arbeitsorganisation zur spurlosen Vernichtung von Menschen in großer Zahl« (Sofsky 1997, 296) handelte und in denen »im Dauerbetrieb die Opfer getötet und die Leichen beseitigt« (a.a.O.) wurden, visuell nicht erfassen lässt. Doch auch die wenigen visuellen Spuren, die für das ›Ereignis‹ stehen, können für Filme und Fernsehsendungen eine (moralische) Herausforderung darstellen, zeigen diese Aufnahmen doch entmenschlichte Opfer. Die filmischen Verfahren, den Holocaust dennoch zu thematisieren, sind vielfältig und umfassen die Befragung von Überlebenden, numerische und metonymische Darstellungen des Ausmaßes der Vernichtung, die Rekonstruktion des Lebens eines Opfers oder den Besuch von historischen ›Schauplätzen‹. Für die Darstellung dieser unterschiedlichen Verfahren dienen NACHT UND NEBEL (Alain Resnais, 1955) und SHOAH (Claude Lanzmann, 1974-1985) als Referenzfilme, auf die mehrfach zurückzukommen sein wird, um den filmischen Umgang mit der Unzugänglichkeit und Unvorstellbarkeit des historischen Ereignisses zu erläutern. Beide Filme gelten in der wissenschaftlichen Literatur als herausragende Werke, denen es gelingt, das in der Theorie formulierte Darstellungsproblem in ihrer filmischen Auseinandersetzung mit dem Holocaust bzw. der nationalsozialistischen Vernichtungspolitik zu reflektieren. Dass einige Fernsehsendungen ähnliche Lösungen wie diese beiden Filme anbieten, macht allerdings deutlich, dass derartige Reflexionen zur Darstellungsproblematik auch dem Fernsehen nicht fremd sind.

Durch die Bezugnahme auf die Filme zeichnet sich in den Geschichtsdokumentationen ein fernsehspezifisches Merkmal ab: die Aneignung und Umarbeitung von Elementen aus anderen Medien. Der Vergleich zeigt, dass das Fernsehen die in Dokumentarfilmen entwickelten Verfahren aufgreift und weiterverwertet. Einige Dokumentationen drehen sogar – quasi als ›remake‹ – Einstellungen nach, die als besonders ›gelungene Darstellung‹ des Holocaust gelten, oder eignen sich formale Verfahren im Umgang mit dem nationalsozialistischen Bildmaterial an, um sie dann für ihren eigenen, fernsehtypischen Gebrauch (z.B. zur Herstellung von Nähe oder zur Erzeugung von Spannung) umzuarbeiten. Die Radikalität und Konsistenz bestimmter Darstellungsmodi geht dadurch

allerdings verloren. Letztendlich führt die Akkumulation unterschiedlichster Verfahren, die sich in den Fernsehsendungen feststellen lässt, zu dem Eindruck, dass es in den Sendungen vor allem um eine Demonstration der Kenntnis bestimmter Referenzfilme geht.

Zwar entsteht im Fernsehen durch die zunehmende Televisualität ein Bewusstsein für Bilder, doch dieses richtet sich nicht auf die Inhalte, die Produktionsbedingungen oder (Verwendungs-)Geschichte der Bilder, sondern auf deren visuelle Qualität und Materialität. So kommt es, dass die Geschichtsdokumentationen nur selten ihr Bildmaterial und dessen ›ideologische Signatur‹ problematisieren. Als traditionell textorientiertes Medium widmet das Fernsehen seine kritische Aufmerksamkeit vielmehr dem Originalton der Filmaufnahmen. Daher werden Redeausschnitte oder der Wochenschaukommentar häufig als ›Propaganda‹ markiert, während die nationalsozialistischen Filmbilder im Fernsehen oft unreflektiert zur Visualisierung der Vergangenheit dienen. Mit dieser Fokussierung auf den Ton knüpfen die Sendungen implizit (und möglicherweise ungewollt) an ein bestimmtes Erklärungsmodell des Nationalsozialismus an: die Faszinationsthese.

Doch auch Fernsehdokumentationen, in denen die nationalsozialistische Bilderproduktion reflektiert wird, leisten der These Vorschub, dass die Zustimmung der Bevölkerung auf die (ästhetische) Faszination des Nationalsozialismus zurückzuführen ist. Indem die Sendungen diese These durch den Einsatz von Bildern belegen, wird auf deren Evidenz vertraut, wie auch ihre Faszination (re-)produziert. Dabei legt dieses Erklärungsmodell den Zuschauern eine spezifische Rezeption der Bilder nahe (fasziniert sein), die sie gleichzeitig auch legitimiert. Es ist kein Zufall, dass ›Schockbilder‹ bei dieser Art der Auseinandersetzung ausgeklammert bleiben. Es ist vielmehr dem fiktionalen US-amerikanischen Mehrteiler *HOLocaust* vorbehalten, den neugierigen Blick auf erniedrigte Menschen, auf Exekutionen und Leichen – ein Blick, wie er auch von Fernsehdokumentationen evoziert wird – zu reflektieren.

Einige Geschichtsdokumentationen bemühen sich momentan verstärkt darum, die eingesetzten Aufnahmen zu kontextualisieren und historisch zu verorten. Wie sich zeigen wird, kann dies als direkte Reaktion auf die Kritik an der ersten Wehrmachtausstellung (*Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941 bis 1944*) verstanden werden. Indem die Sendungen Aufnahmesituationen und Abgebildetes konkret benennen (Datum, Ort, Name, Situation), transformieren sie die Bilder in historische Dokumente, die durch die Autorität des Voice-over-Kommentars beglaubigt werden. Aus dieser Kontextualisierung der Aufnahmen, die ihren Evidenzcharakter stärkt, resultiert jedoch eine Gefährdung der Geschichtsdarstellung, denn durch den permanenten Be-

zug auf die Bilder geht in den Sendungen die Kohärenz der Geschichtsschreibung verloren.

Das Phänomen der ›neuen Bilder‹, mit denen aktuelle Sendungen um die Aufmerksamkeit der Zuschauer (und um hohe Einschaltquoten) werben, ist nicht nur Ausdruck der fernsehtypischen Orientierung am Neuen, sondern auch Reaktion auf ein ›Bilderproblem‹, das sich aus den textuellen Verfahren im Umgang mit Filmbildern ergibt. Die unterschiedlichen Verwendungsweisen und Referenzformen des historischen Bildmaterials lassen sich als ›Illustration‹ und ›Präsentation‹ unterscheiden. Das jeweilige Verhältnis von Bild und Ton definiert dabei den Stellenwert der Bilder und regelt, ob den Bildern ein argumentativer Eigenwert zugestanden wird. Während bei der illustrativen Verwendung von Bildern die Argumentation vom Kommentar dominiert wird, wobei eine lose Kopplung zwischen Bildebene und Kommentar besteht und die Bilder dadurch einen gewissen Abstraktionsgrad erhalten, wird bei der Präsentation deren Konkretion hervorgehoben. Obwohl sich die beiden Verfahren erheblich voneinander unterscheiden, ergibt sich – wenn auch aus unterschiedlichen Gründen – sowohl aus der illustrativen Verwendung der Bilder, als auch aus der Präsentation der Aufnahmen für die aktuellen Fernsehdokumentationen ein ›Bilderproblem‹: Zum einen nutzt sich das historisch-referenzielle Potenzial der Bilder durch ihre hohe Zirkulation ab, zum anderen verhindert ihre vereindeutigende Semantisierung, dass sie in den Sendungen flexibel eingesetzt werden können. Diese Problematik erfährt durch die Vielzahl der Sendungen über den Nationalsozialismus, die im Fernsehen ausgestrahlt werden, eine zusätzliche Steigerung, so dass schließlich ›neue Bilder‹ notwendig werden. Diese ›neuen Bilder‹ werden in Archiven recherchiert oder durch die Bildbearbeitung generiert. Da sich die digitale Bildbearbeitung dabei in der Regel an der filmischen Tricktechnik orientiert, wird die Referenzialität der historischen Filmaufnahmen nicht in Frage gestellt. Die Bilder besitzen in den Geschichtsdokumentationen daher weiterhin die Evidenz eines Dokuments.

Bilder im Archiv

Die Bilder, mit denen der Nationalsozialismus visualisiert wird, haben sich im Laufe der Fernsehgeschichte erheblich verändert. Das Repertoire der Aufnahmen wächst und ständig kommen ›neue Bilder‹ aus der Vergangenheit hinzu. Ein Vergleich von Fernsehsendungen zeigt: Wurden Anfang der 1960er Jahre, als die 14-teilige Dokumentarreihe *DAS DRITTE REICH* im Fernsehen lief, Fotos und Dokumente abgefilmt, so setzen sich aktuelle Sendungen aus Filmaufnah-

men zusammen, und waren die Aufnahmen bis in die 1990er Jahre ausschließlich schwarzweiß, so wird der Nationalsozialismus nun bevorzugt in Farbe präsentiert. ◀29

Die paradoxe Erweiterung des visuellen Repertoires um ›neues‹ historisches Bildmaterial, das in den Sendungen häufig explizit angekündigt wird, ist vor allem auf die Situation der Filmarchive zurückzuführen. Nach dem Zweiten Weltkrieg wurde der noch vorhandene Bestand an offiziellen Filmaufnahmen aus dem Nationalsozialismus zunächst von den alliierten Siegermächten beschlagnahmt und dann entweder vernichtet oder ins Ausland verlagert (Mühlen 1995, 15). Nach der Errichtung der beiden deutschen Filmarchive wurden einige Filme an das *Bundesarchiv-Filmarchiv* (1952 in Koblenz eingerichtet) oder das *Staatliche Filmarchiv der DDR* (1955 in Berlin eingerichtet) zurückgegeben; viele Aufnahmen verblieben jedoch in den Archiven der Alliierten – teilweise bis heute. Etliche Filme befinden sich darüber hinaus im Besitz von Privatpersonen, die bzw. deren Erblasser das Material entweder im Krieg erbeutet oder als Bezahlung für Kriegsdienste erhalten haben. So wurde US-Soldaten beispielsweise für ihre Tätigkeit bei der Entnazifizierung Filmmaterial überlassen (Mühlen 1995, 10).

Im *Bundesarchiv-Filmarchiv* wurde das Filmmaterial erst in der zweiten Hälfte der 1960er Jahre auf der Basis von Filmprotokollen inhaltlich erschlossen. ◀30 Diese Protokolle sind die Basis für eine systematische Erfassung des vorhandenen Materials in den Findbüchern und Stich- und Schlagwortkatalogen der Archive, die einen Überblick über die zugänglichen Aufnahmen geben und damit die Recherche nach Filmausschnitten – beispielsweise für den Einsatz in Kompilationsfilmen – erheblich erleichtern ◀31 Die Beschränkung des Bildmaterials in *DAS DRITTE REICH* auf abgefilmte Fotografien und Schriftdokumente ist somit keine rhetorische Strategie des Fernsehens, sondern der Archivsituation geschuldet. Denn als die Sendereihe Ende der 1950er Jahre produziert wurde, war schlichtweg nur eine kleine Auswahl von Filmaufnahmen aus der Zeit des Nationalsozialismus zugänglich. Die 1985 ausgestrahlte Sendereihe *DIE DEUTSCHEN IM ZWEITEN WELTKRIEG* konnte hingegen Filmmaterial kompilieren, das in den Katalogen verschiedener Archive bereits erfasst war, wobei für diese Produktion sogar international recherchiert wurde. Im Abspann der Sendungen werden neben dem *Bundesarchiv-Filmarchiv* unter anderem auch das *Imperial War Museum London* und die *National Archives Washington* als Quelle der Bilder genannt.

Archive haben jeweils eine eigene Ordnung, die sich aus ihren unterschiedlichen Sammelschwerpunkten ergibt. Das *Bundesarchiv-Filmarchiv* beschränkt seine Sammlung beispielsweise auf »Filmdokumente aus deutschen Quellen«

(Mühlen 2003). Da private Filmaufnahmen in der Regel nicht dem Filmarchiv übergeben werden, beinhaltet sein Bestand an Aufnahmen aus der Zeit des Nationalsozialismus hauptsächlich die offiziellen Bilder. 432 Die Ordnung dieses Archivs ist somit von der nationalsozialistischen Bilderproduktion und wiederum deren eigenen Ordnung geprägt, auf die nochmals näher zurückzukommen sein wird.

Neben dem staatlichen *Bundesarchiv-Filmarchiv* existieren weitere (oft private) Filmarchive, die das Geschichtsbild durch Amateurfilme und Aufnahmen aus ausländischer Produktion ergänzen. 1961 wurde beispielsweise die *Chronos-Film GmbH* gegründet, die seither in privaten und staatlichen Filmarchiven im Ausland nach Bildern sucht und bei Interesse ankauft oder gegen eine Kopie aus dem eigenen Bestand tauscht (Mühlen 1995). Dieses Tauschgeschäft entspricht der generellen Logik von Archiven, denn »the general condition of archives involves the subordination of use to the logic of exchange« (Sekula 1989, 116). Auch Bildagenturen wie *La Camera Stylo* oder Institutionen wie der Südwestdeutsche Rundfunk sammeln Amateuraufnahmen aus der NS-Zeit. Dieses Filmmaterial stellt eine zusätzliche Erweiterung des Bilderreservoirs dar, auf das bei der Produktion von Geschichtssendungen zurückgegriffen werden kann. 433 So enthält *DIE DEUTSCHEN IM ZWEITEN WELTKRIEG* neben den Aufnahmen aus den staatlichen Archiven beispielsweise auch Material von *Chronos-Film*. *Chronos-Film* produziert wie einige andere Privatarchive darüber hinaus auch selbst Kompilationsfilme, in denen der »eigene« Archivbestand verwertet wird (Mühlen 1995).

Trotz der kontinuierlichen Erschließung und Erweiterung des Bilderreper-toires zirkuliert(e) in den Medien eine begrenzte Auswahl an Bildern. Mitte der 1990er Jahre konnte beim Betrachten von Filmen und Fernsehsendungen über den Nationalsozialismus daher der Eindruck entstehen, dass das dokumentarische Bildmaterial begrenzt und der Fundus erschöpft sei (Köppen 1997, 145). Diese Annahme wird jedoch durch die zunehmende Präsentation von »neuen« historischen Filmaufnahmen entkräftet, die sich im Fernsehen seit Ende der 1990er beobachten lässt. Das Auftauchen dieser »neuen Bilder« verdeutlicht vor allem, dass es notwendig ist, den Einsatz von Filmmaterial auch im Kontext der Produktionspraxis des Fernsehens zu reflektieren.

Die »neuen Bilder« wurden zum einen durch die Öffnung der osteuropäischen Archive zugänglich, zum anderen steht ihr Auftauchen mit dem Ablauf des Leistungsschutzes für Amateurfilme in Zusammenhang. Nach dem Zusammenbruch der Sowjetunion begannen Historiker in den bisher verschlossenen Archiven nach Dokumenten ebenso wie nach Bildern zu recherchieren. Im Zuge dieser Entwicklung setzte auch das Fernsehen für seine Geschichtsdokumen-

tationen neue Recherchen in Gang, die allerdings nicht nur in den osteuropäischen Archiven betrieben wurde, sondern auch zur Konsultation zuvor bereits ›durchforsteter‹ Bestände führte – bis hin zu den eigenen Beständen. So wurde nicht nur im Ausland ›neues‹ Bildmaterial gefunden, sondern auch aus den sendereigenen Archiven Aufnahmen geborgen, die in den Sendungen nun einer Relektüre unterzogen werden – ein Verfahren, das noch genauer zu beschreiben sein wird. Neben der Öffnung von Archiven, die verstärkte Bildrecherchen auch in anderen Archiven auslöste, erlosch Mitte der 1990er Jahre außerdem der Leistungsschutz für Amateurfilme, so dass diese Aufnahmen in den Fernsehdokumentationen kostengünstig als ›neues Bildmaterial‹ verwendet werden konnte – auch hierauf wird weiter unten nochmals zurückzukommen sein.

Im Laufe der (Fernseh-)Geschichte wurden die statischen Bilder, die in den ersten Geschichtsdokumentationen über den Nationalsozialismus zum Einsatz kamen, durch bewegte Bilder ersetzt, und das Schwarzweißmaterial zunehmend gegen Farbaufnahmen ausgetauscht. Das visuelle Bild von der Vergangenheit, das sich auch auf das ›Geschichtsbild‹ der Gesellschaft auswirkt, ist dabei maßgeblich mit dem Archiv und seinen Organisationsformen verknüpft. Neben der ›Ordnung der Archive‹ bedingt gleichzeitig auch das Bildmaterial selbst, das in der Zeit des Nationalsozialismus produziert und archiviert wurde, die Geschichtsdarstellungen im Fernsehen. Im nächsten Kapitel werden daher die Bedingungen der Bilderproduktion genauer in den Blick zu nehmen sein.

Nationalsozialistische Bilder

Fotografische Aufnahmen aus der Zeit des Nationalsozialismus werden nicht nur in Filmen und Fernsehsendungen verwendet, sie sind auch in Zeitungsberichten, Geschichtsbüchern und didaktischen Bilddokumentationen sowie in Ausstellungen über jene Zeit zu finden. Diese Bilder bestimmen maßgeblich die visuelle Vorstellung vom Nationalsozialismus. Dass sich die Auswahl der zirkulierenden Fotografien, ihre Bedeutungen und Präsentationsformen (z.B. durch Bildunterschrift oder Anordnung der Fotos) in Abhängigkeit vom je spezifisch historischen Kontext ihrer Verwendung im Laufe der Zeit verändert, haben Cornelia Brink (1998) und Habbo Knoch (2001) bereits eindrücklich bewiesen. Während diese (nachträglichen) Diskursivierungsstrategien – und in diesem Zusammenhang auch die Entstehung der Aufnahmen in den befreiten Konzentrationslagern (vgl. Brink 1998, Zelizer 1998) – wissenschaftlich bereits in den Blick genommen wurden, steht eine systematische Auseinandersetzung

mit den nationalsozialistischen Bildern und ihren Produktionsbedingungen noch aus.◀34

Die besondere Prägnanz der Bilder aus der Zeit des Nationalsozialismus ergibt sich aus ihrer ästhetischen Form und den Bedingungen ihrer Entstehung. Durch das Zusammenwirken dieser beiden Ebenen erhalten die fotografischen Aufnahmen eine ideologische Signatur: In den technischen Einstellungen – z.B. in der Wahl der dargestellten Objekte und in ihrer Kadrierung – zeichnet sich die »intentionale Einstellung« (Koch 1992, 9) der Kameramänner ab, wobei die Konformität (der Fotografen wie der Bilder) durch die Bedingungen der fotografischen Praxis und die strengen Kontrollen der Bilderproduktion garantiert war.◀35 Dadurch findet eine ideologische Aufladung des Ausgangsmaterials statt, die es bei der Analyse der Geschichtsdarstellungen ebenso wie des visuellen kollektiven Gedächtnisses (Knoch 2001, 16) zu berücksichtigen gilt.

Jede Darstellung des Nationalsozialismus, die auf historische Aufnahmen zurückgreift, ist mit dieser ideologischen Signatur konfrontiert, wobei noch zu zeigen sein wird, mit welchen Strategien Filme und Fernsehsendungen auf sie reagieren. Die Bilder sind dabei aufgrund ihrer Produktivität für die Herausbildung eines kulturellen Gedächtnisses durchaus von erinnerungspolitischer Brisanz, insofern sie die (visuellen) Vorstellungen vom Nationalsozialismus vorstrukturieren. Von einer solchen Vorstrukturierung sind bereits die Archive gekennzeichnet, denn die Bestände enthalten zahllose Aufnahmen von staatspolitischen Anlässen, Paraden und Feierlichkeiten, deren ausgiebige fotografische Dokumentation institutionell abgesichert war, wohingegen aufgrund des Fotografierverbots nur wenige Fotos oder Filme aus den Konzentrationslagern existieren. Insofern ist die nationalsozialistische Kontrolle über die Bilder bis heute wirksam.

Für die Analyse der Darstellungen des Nationalsozialismus ist zunächst nach den Produktionsbedingungen und ästhetischen Verfahren zu fragen, die den Bildern eine ideologische Signatur verleihen. Neben den formalästhetischen Aspekten gilt es dabei sowohl die konkreten Praktiken des Fotografierens und Filmens – von der Materialbeschaffung über die Entwicklung der Filme bis hin zur Aufbewahrung der Aufnahmen – als auch die staatlichen Lenkungs- und Zugriffsmöglichkeiten zu berücksichtigen.

Die Kontrolle der Bilder

Die Filmaufnahmen aus der Zeit des Nationalsozialismus entstammen einem differenzierten Bilderregime. Sie wurden entweder im Rahmen der offiziellen Bilderproduktion für Wochenschauen und für Dokumentar- und Kulturfilme produziert oder von Amateurfilmen aufgenommen. In beiden Bereichen

durchliefen die Filmaufnahmen dabei verschiedene Kontrollverfahren. Ihr Einsatz als Dokumente der Vergangenheit und Abbildungen der nationalsozialistischen Wirklichkeit, wie er sich in zahlreichen Fernsehsendungen beobachten lässt, ist daher problematisch. Der indexikalische Status des fotografischen Bildes wird hier als Garant der Wirklichkeit missverstanden, ohne dabei die staatliche Lenkung der Bilderproduktion zu berücksichtigen

Wochenschauen und Dokumentarfilme galten im Nationalsozialismus als hervorragende Mittel zur Einflussnahme auf die Bevölkerung. Daher wurde ihnen die besondere Aufmerksamkeit der politischen Führung zuteil: So hat Goebbels die Wochenschau »in jeder Phase ihrer Herstellung überwacht« (Leiser 1978, 57) und ihr ebenso wie den Dokumentarfilmen die »ideologischen Dimensionen« (Hoffmann 1988, 136) vorgeschrieben, und Hitler nahm die »Wochenschau [...] nicht nur regelmäßig persönlich ab, sondern [griff] häufig auch direkt in den Produktionsprozeß ein« (Loiperdinger 1993, 491).

Die Kontrollmechanismen der Wochenschau griffen jedoch schon vor der Bilderproduktion und fanden auf mehreren Ebenen statt. Grundsätzlich mussten alle Kameraleute, die gewerblich oder gemeinnützig filmten, seit dem 14.07.1933 Mitglied der Reichsfilmkammer sein, wobei jüdischen oder ausländischen Filmschaffenden die Mitgliedschaft verwehrt blieb (vgl. Becker 1973, 58ff.). Das Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda (RMVP) übernahm zunehmend die Koordination des Einsatzes von Filmberichterstatern, die für die vier deutschen Wochenschauen tätig waren. **36** Dabei wurden die Chefkameramänner der Wochenschauen verstärkt in die Planung von Veranstaltungen einbezogen, um geeignete Kamerastandorte festzulegen und im Voraus den Einsatz ihrer Tonaufnahmen mit dem Redetext abzustimmen (vgl. Barkhausen 1982, 193f. et passim; Hoffmann 1988, 185ff.). Nach ihrer Fertigstellung mussten die Wochenschauen schließlich von der Zensur für die Veröffentlichung freigegeben werden. Die Wochenschauaufnahmen sind insofern nicht nur von einer spezifischen Perspektive geprägt, sie waren vielmehr selbst ein integraler Bestandteil des gefilmten Ereignisses.

Neben den Kameramännern der Wochenschauen wurden bereits vor Kriegsbeginn Propagandakompanien (PK) aufgestellt, die im Falle eines Krieges die militärische Berichterstattung sicherstellen sollten. Die Zuständigkeit für diese Propagandakompanien wurde zwischen dem RMVP und der Wehrmacht aufgeteilt. In einem »Abkommen über die Durchführung der Propaganda im Kriege« aus dem Winter 1938/39 heißt es, dass das Oberkommando der Wehrmacht »für schnellste militärische Zensur des anfallenden Propagandamaterials« sorgt und nach deren Freigabe das RMVP »über die Auswertung des von den PK erarbeiteten Materials entscheidet« (zit. in Wedel 1962, 23). In der Pra-

xis sah das Zensurverfahren folgendermaßen aus: die Filmnegative wurden von den Kameramännern per Kurier zur Kopieranstalt bei Berlin geschickt und dort entwickelt. Die Aufnahmen wurden dann im RMVP durch Fachprüfer von der Wehrmacht, der NSDAP, der SS und der Polizei für die Wochenschau freigegeben. Der zuständige Schnittmeister, der bei dieser Sichtung ebenfalls anwesend war, wählte die benötigten Aufnahmen aus und stimmte seine Auswahl mit den Wünschen der unterschiedlichen Organisationen ab, bevor er mit der Zusammenstellung begann. Schließlich wurde die fertige Wochenschau im RMVP von den zuständigen Zensurinstanzen abgenommen und zur Aufführung in den Kinos freigegeben (Barkhausen 1982, 222f.).

Diese Zensurmaßnahmen und Steuerungsmechanismen stellten sicher, dass die Filmaufnahmen, die in den Wochenschauen und Dokumentarfilmen verwendet wurden, der nationalsozialistischen Ideologie entsprachen und ein positives Bild vom Staat, den Institutionen und zuständigen Personen entwarfen; sie garantierten, dass die Öffentlichkeit nur das erfuhr, was sie wissen sollte. Dabei blieben in der offiziellen Bilderproduktion allerdings zwei Bereiche prinzipiell ausgespart: »der private Lebensbereich der Menschen im Hitler-Deutschland« sowie »die Schandtaten und tödlichen Fakten« (Hoffmann 1988, 137). »Die Kinoleinwand zeigt weder Pogrome, Bücherverbrennungen, Deportationen, Zwangsarbeit, Konzentrationslager, noch sind Sterilisation und Euthanasie Themen der Filme« (a.a.O.).

Geschichtsdokumentationen, die diese Bilder aus den Wochenschauen und Dokumentarfilmen verarbeiten, sehen sich dem Problem gegenüber, diese durch Zensur und Kontrolle garantierten positiven Darstellungen des Nationalsozialismus (zumindest visuell) zu reproduzieren. Um dieser Gefahr entgegenzutreten, wird teilweise auf eine Kompilation von Bildern aus den freigegebenen Filmen verzichtet und entweder auf damals unveröffentlichtes Archivmaterial zurückgegriffen oder zunehmend nach Amateuraufnahmen recherchiert.

Doch auch die Aufnahmen der Filmberichterstatter, die nicht in den Wochenschauen verwendet wurden, zeigen ein systematisch inszeniertes Bild vom Nationalsozialismus: Zum einen stellte das Regime mit der Möglichkeit, den Kameramännern die Arbeitserlaubnis durch einen Ausschluss aus der Reichsfilmkammer zu entziehen, sicher, dass diese affirmative Bilder drehten. Zum anderen garantierten die Festlegung von Kamerastandorten und vorherige Absprachen, dass nur erwünschte Motive gefilmt wurden. Die Berichterstatter der Propagandakompanien erhielten sogar konkrete Anweisungen; so wurden im September 1943 für die über 200 Kameramänner »12 Gebote für Filmberichter« formuliert, in denen es unter anderem heißt:

»Du sollst immer daran denken, daß durch einen persönlichen Einsatz Millionen an dem Weltgeschehen teilnehmen, und daß Du den gegenwärtigen und kommenden Geschlechtern eine wahrheitsgetreue und lebendige Darstellung des gigantischen Ringens um Deutschlands Größe durch Deine Arbeit geben mußt« (zit. in Barkhausen 1982, 229).

Diese als »Gebot« formulierte Anweisung fordert ein, den Krieg – entsprechend der nationalsozialistischen Ideologie – filmisch als historischen Moment des »gigantischen Ringens um Deutschlands Größe« festzuhalten. Gleichzeitig verdeutlicht die Aufforderung, mit Blick auf die zukünftige Geschichtsdarstellung angemessene Bilder aufzunehmen, das historische Bewusstsein der Nationalsozialisten: Nicht die Gegenwart, sondern die Zukunft ist hier der Maßstab der Filmproduktion.

Vor dem Hintergrund einer Bilderproduktion für die »kommenden Geschlechter« ist es nicht verwunderlich, dass die Filmaufnahmen nicht nur im Hinblick auf ihre Veröffentlichung in den zeitgenössischen Kinos, sondern auch auf ihre Archivierung hin geprüft wurden. Auf der einen Seite wurde in einer Anordnung vom 18.12.1933 die Vernichtung von Filmnegativen ohne Genehmigung der Reichsfilmkammer verboten (Wulf 1964, 292), auf der anderen Seite wurden Bilder für die Veröffentlichung gesperrt oder als Geheimaufnahmen eingestuft und aus den Negativen herausgeschnitten (Barkhausen 1982, 225). Über das Mengenverhältnis von freigegebenen Aufnahmen zum belichteten Material gibt es allerdings keine genauen bzw. höchst unterschiedliche Angaben.

Das verfügbare Bildmaterial der offiziellen Kameraleute hat also eine mehrstufige Zensur durchlaufen: Die Selbstzensur führte zu Motiven, die der NS-Ideologie entsprachen und vor allem den »schönen Schein des Dritten Reiches« zeigten. Die institutionalisierte Zensur, die zur Freigabe des fertigen Films notwendig war, stellte sicher, dass die Darstellung der Ereignisse den Vorstellungen des RMVP entsprach. Im Krieg wurde neben der Prüfung des fertigen Films durch RMVP und Wehrmacht die Bildauswahl darüber hinaus bereits zuvor kontrolliert, wodurch die politischen und militärischen Instanzen noch direkter auf die Gestaltung des Films Einfluss nehmen konnten. Die Entscheidungen über die Freigabe oder Sperrung von Filmmaterial wurde zuletzt auch im Hinblick auf dessen Archivierung getroffen, wobei Geheimaufnahmen vernichtet wurden. **437** Die offiziellen Aufnahmen, die heute in den Archiven zugänglich sind und für Fernsehdokumentationen verwendet werden, bieten insofern nicht nur ein selektives sondern auch ein staatlich gelenktes Bild jener Zeit.

Auch Amateurfilmer, deren Filme in den letzten Jahren zunehmend im Fernsehen präsentiert werden, unterstanden prinzipiell der staatlichen Kontrolle.

Wer seine Aufnahmen anderen vorführen wollte, musste Mitglied der Reichsfilmkammer sein: »Durch die Maschen schlüpft nur, wer sich seine Filme im eigenen Heim allein vorspielt. Selbst Filmveranstaltungen in geschlossenen Gesellschaften, in Klubs und Vereinen gelten nun als öffentlich und damit zensurpflichtig« (Kuball 1980, 54). Die Definition der öffentlichen Vorführung ermöglichte eine Überprüfung der Amateurfilme, die nun durch die Zensurbehörden freigegeben werden mussten. Filmverbote wurden auch für Amateurfilmer ausgesprochen – so war es beispielsweise untersagt, »zerstörte Straßen und Häuser zu fotografieren, denn das Reich sollte unverwundbar erscheinen« (Fischer zit. in Kuball 1980, 146) –, über deren Einhaltung die Nachbarn wachten und auch bei der Filmentwicklung – so deutet zumindest ein Amateurfilmer an – wurden die Aufnahmen kontrolliert (Wiener zit. in Kuball 1980, 120).

Wurden in der privaten Filmpraxis schon immer familiäre Sujets bevorzugt (vgl. Schneider 2004), so trugen die Verbote und Kontrollen zusätzlich dazu bei, dass sich die Amateurfilmer darauf beschränkten, unbedenkliche Familienszenen zu filmen. Da eine politikfreie Sphäre im Privaten zu den zentralen Elementen der nationalsozialistischen Herrschaftssicherung gehörte (Schäfer 1981, 114ff.), wurde diese Privatfilmtradition auch institutionell gefördert. So unterbreitete der Bund Deutscher Filmamateure (BDFa) seinen Mitgliedern Anregungen und Ratschläge für deren Filmproduktion und lobte jährlich einen Preis für denjenigen Amateurfilm aus, »der am besten den Wert der Sippe und das Glück einer kinderreichen Familie zum Ausdruck bringt« (Plauemann zit. in Kuball 1980, 94). Angesichts der Knappheit von Rohfilmen wurde 1942 empfohlen, die letzten Filmspulen dazu zu verwenden, »für sich und seine Nachkommen filmische Dokumente aus der gegenwärtigen Zeit und von deren Auswirkungen für die eigene Familie herzustellen« (a. a. O., 142). Als Beispiel wird ein Weihnachtsfilm vorgeschlagen, in dem der Vater auf Heimaturlaub in Uniform mitfeiert. Solche Amateurfilme zeigen zwar Aspekte des privaten Lebensbereiches, der in der offiziellen Bilderproduktion ausgespart blieb, doch auch sie waren ganz offensichtlich an den nationalsozialistischen Vorgaben der Bilderproduktion orientiert. **438**

Die Amateuraufnahmen beschränken sich allerdings nicht nur auf das häusliche Umfeld, denn zahlreiche Amateurfilmer nahmen ihre Filmkameras mit in den Krieg. Im Gegensatz zu den offiziellen Kameramännern der Propagandakompanien konnten die Amateure lediglich in ihrer Freizeit filmen. Die Aufnahmen zeigen daher vor allem das Soldatenleben in den Ruhepausen, die Kameraden sowie Orte, an denen nicht mehr gekämpft wird. Der Kriegsverlauf und das schwindende Rohmaterial führten jedoch dazu, dass gegen Kriegs-

ende kaum noch gefilmt wurde. Dies zeigt sich beispielsweise auch in dem Dokumentarfilm *MEIN KRIEG* (1990) von Harriet Eder und Thomas Kufus, der sich mit den filmenden Soldaten und ihren Aufnahmen beschäftigt. Während in den ersten Kriegswochen nach dem Überfall auf die Sowjetunion verschwenderisch gedreht wurde, brechen die Aufnahmen beim Rückzug ab.

Da sich die militärische Reglementierung des Filmens auf die Motivwahl der filmenden Soldaten ausgewirkt hat, ist es nicht verwunderlich, dass auch die Amateurfilme aus dem Krieg wenige Bilder enthalten, die der offiziellen Bilderproduktion oder Darstellung von Ereignissen widersprechen. Ausnahmen, wie Bilder von den zerstörten deutschen Städten oder von Erschießungen, wurden heimlich gefilmt und gegen das ausdrückliche Film- und Fotografierverbot festgehalten. Sie sind dabei so zufällig und punktuell, dass sie nicht als Gegengewicht zur massenhaften offiziellen Bilderproduktion dienen können.

Zu diesen Aufnahmen, die in der nationalsozialistischen Ikonografie nicht vorgesehen waren, zählt ein kurzer Film über eine Exekution in Libau. Er gilt als einer der wenigen filmischen Belege der nationalsozialistischen Verbrechen und kommt dementsprechend in zahlreichen Filmen und Fernsehdokumentationen zum Einsatz. Diese Aufnahmen entstanden aufgrund einer Sondererlaubnis, die der Kameramann und Marinefeldwebel Reinhard Wiener vom Ortskommandanten für den gesamten Flottenbereich erhalten hatte (und möglicherweise auch aufgrund der Eitelkeit der für die Exekution Verantwortlichen). Wiener hielt mehrfach fest, wie Männer zu einer Grube getrieben und dort erschossen wurden. Auf die Frage, ob er sich beim Filmen versteckt habe, gibt er folgende Antwort:

»Nein, versteckt habe ich mich nicht. Nur anfangs, als ich in Deckung aus der zweiten Reihe filmte. Ich war ja in meiner blauen Marinefeldwebeluniform. Und deshalb hat vielleicht das Aufsichtspersonal von der SS gedacht: na ja, es geht in Ordnung. Oder es war durch die Vorgänge am Ort so abgelenkt, daß es mich nicht bemerkte. Jedenfalls wurde ich nicht behindert, selbst später durch einen SS-Mann nicht, der mich kurz vor Ende meines Films entdeckte und fragte, ob ich denn ›gute Aufnahmen‹ gemacht habe« (Wiener, zitiert in Kuball 1980, 117).

Claude Lanzmann geht in einem Interview mit Marc Chevrie und Hervé Le Roux über seinen Film *ШОАХ* kurz auf diese Aufnahmen aus Libau ein. Er spricht über das Fehlen von Bildern der Vernichtung, das er mit der strikten Geheimhaltung der Vernichtungsaktionen und dem Fotografierverbot begründet. In diesem Zusammenhang erwähnt er die Aufnahmen des Filmamateurs, die er aufgrund ihrer Alltäglichkeit ablehnt und als »Bilder ohne Vorstellungsvermögen« beschreibt: »Das sind bloß Bilder, ohne jede Aussagekraft« (Lanzmann 2000, 107). Dass diese »Bilder ohne Vorstellungsvermögen« in den Geschichts-

dokumentationen des Fernsehens von hoher Produktivität sind und eine starke Aussagekraft evozieren, wird noch genauer zu zeigen sein.

Während der Filmemacher Lanzmann Reinhard Wieners Filmaufnahmen von einer Erschießung in Libau zurückweist, weil sie »bloß Bilder« sind (womit Lanzmann eine Differenzierung von Bildern vornimmt, die an die urheberrechtliche Unterscheidung zwischen Filmwerken und Laufbildern erinnert), gelten sie im juristischen Kontext als Beweismaterial. Sie wurden 1969 als Belastungsmaterial im Prozess gegen Angehörige des Einsatzkommandos 2 der Einsatzgruppe A der Sipo und des SD herangezogen. Darüber hinaus wurde auf der Grundlage von Einzelbildern aus dem Film (erfolgreich) nach den Beteiligten gefahndet (vgl. Kuball 1980, 120f.).

Ideologische Signaturen

Der geschilderten Kontrolle der Filmaufnahmen, mit der ihre ideologische Konformität sichergestellt werden sollte, stehen bildtheoretische Überlegungen gegenüber, die von einer semantischen Offenheit von Bildern ausgehen. Können, so wäre zu fragen, fotografische Bilder tatsächlich ideologische Botschaften transportieren? Sven Kramer gibt hierauf eine eindeutige Antwort, indem er konstatiert: »Was im Machtbereich der Nationalsozialisten gefilmt wurde, gab deren faschistische Weltsicht wieder« (Kramer 1999, 30), und von einer »faschistischen Signatur der Bilder« (a.a.O.) spricht. Diese beschreibt er am Beispiel der rassistischen Weltsicht, die durch die Motivwahl (und die Ausklammerung einzelner Aspekte) sowie durch technische Faktoren (Kadrierung, Brennweite, Kamerastandpunkt) im Propagandafilm *DER FÜHRER SCHENKT DEN JUDEN EINE STADT* (1944) und in den Fotografien des »Auschwitz-Albums« ins Bild gesetzt werden. Über diese filmtechnischen Aspekte hinaus verweist Gertrud Koch (1992, 170-184) auf die perspektivische Anordnung der Objekte vor der Kamera sowie auf Blickstrukturen und Körperhaltungen, die Kennzeichen der faschistischen bzw. nationalsozialistischen Ästhetik sind. 139 Diese ästhetischen Verfahren, die den Aufnahmen eine ideologische Signatur verleihen, werden anhand exemplarischer Einstellungen und Bildkomplexe aus unterschiedlichen Filmen noch zu analysieren sein, zuvor gilt es jedoch, die Konstitution der Bedeutung von fotografischen Aufnahmen bildtheoretisch in den Blick zu nehmen.

»Wie gelangt der Sinn in das Bild?« (Barthes 1990b, 28) formuliert Roland Barthes seine Ausgangsfrage, die er mit einer semiologischen »Spektralanalyse der Botschaften« (a.a.O.) in Werbebildern und fotografischen Abbildungen beantwortet. Dabei hält er zunächst fest, dass es sich beim fotografischen Bild aufgrund seiner analogischen Natur um eine »Botschaft ohne Code« (Barthes

1990a, 13) handelt. Die Fotografie tritt als »mechanisches Analogon des Wirklichen« auf (a.a.O., 14) und scheint »ausschließlich von einer ›denotierten‹ Botschaft konstituiert und besetzt« (a.a.O.) zu sein. Als buchstäbliches Bild zeigt sie, was gewesen ist, und verföhrt dabei gleichsam tautologisch. Dieser »rein ›denotierende‹ Status der Fotografie, die Perfektion und die Fülle ihrer Analogien« (a.a.O.) generiert den Eindruck von ›Objektivität‹. In diesem Reinzustand – würde es ihn tatsächlich geben – wären fotografische Bilder ›unschuldige‹ Abbildungen einer vergangenen Realität, die keinerlei kulturelle oder ideologische Signaturen aufweisen.

Doch Bilder besitzen immer noch eine zweite Botschaft, die der Konnotation, die im Fall der Fotografie »eine richtiggehende Dechiffrierung« (a.a.O., 15) erfordert.

»Die Konnotation, das heißt die Einbringung eines zusätzlichen Sinns in die eigentliche fotografische Botschaft, wird auf den verschiedenen Ebenen der Produktion der Fotografie herausgearbeitet (Auswahl, technische Bearbeitung, Bildausschnitt, Umbruch): Sie ist im Grunde eine Kodierung des fotografischen Analogons; es ist also möglich, Konnotationsverfahren freizulegen [...]« (a.a.O., 16).

Barthes benennt sechs Konnotationsverfahren: Fotomontage, Pose, Objekte, Fotogenität, Ästhetizismus, Syntax. Bei den ersten drei Verfahren wird »die Konnotation durch eine Modifikation des Wirklichen selbst, das heißt der denotierten Botschaft erzeugt« (a.a.O.): Der Sinn gelangt hier durch die Abbildung spezifischer Objekte, Posen oder Anordnungen in die Bilder. Ebenso tragen fototechnische Verfahren (Belichtung, Ausschnitt usw.), die an einer »kulturellen Lexik« (a.a.O., 19) partizipieren, sowie Bildunterschriften und die Syntax von Bildsequenzen entscheidend zur Produktion der konnotierten Bedeutungen von Bildern bei.

Diese Verfahren ermöglichen die Akzentuierung von ideologischen Konnotationen, obwohl die fotografischen Bilder aufgrund ihres analogischen Charakters neutral und objektiv erscheinen. Durch den Nachweis der »Koexistenz von zwei Botschaften« (a.a.O., 15) gelingt es Barthes, die Naturalisierung der Ideologie zu erklären:

»Das denotierte Bild naturalisiert die symbolische Botschaft, es läßt den (vor allem in der Werbung) sehr differenzierten semantischen Trick der Konnotation unschuldig erscheinen; [...]: Die Natur scheint spontan die dargestellte Szene hervorzubringen« (Barthes 1990b, 40).

Barthes beschreibt auf strukturaler Ebene sehr präzise, wie Bilder durch spezifische Konnotationsverfahren mit einer symbolischen Botschaft versehen werden. Obwohl seine Analyse der Fotografie gilt, läßt sie sich auch auf den Film

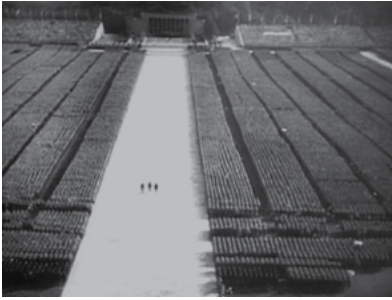


Abb. 1, 2: Visualisierung des Führerprinzips

übertragen, der mit ganz ähnlichen Verfahren operiert: ihre Konnotation und ideologische Bedeutung erhalten die bewegten Bilder durch Posen, Objekte und deren visuelle Auflösung sowie durch die Montage und die Tonebene. Bereits einzelne Einstellungen können dabei eine ideologische Botschaft transportieren. Dies lässt sich exemplarisch an der visuellen Konstruktion des Führerprinzips und der antisemitischen Inszenierung von Juden zeigen.

Das Führerprinzip wird filmisch (re-)produziert, indem die vorfilmische Inszenierung von Hitlers Auftritten übernommen und durch filmische Mittel verstärkt wird. Bereits die Bildkadrierung und Kameraperspektiven von Einzeleinstellungen tragen zur Konstruktion der Führerideologie bei, indem Hitler das Bildzentrum besetzt, auf das die Kamera fixiert bleibt. Häufig wird er in Untersicht aufgenommen, wodurch der Eindruck seiner Überlegenheit entsteht.◀41 Auch Lichteffekte untermauern seine Sonderstellung.

So enthält Leni Riefenstahls Film TRIUMPH DES WILLENS Einstellungen, in denen Hitler – häufig aufgrund einer abgestimmten Bewegung von Objekt und/oder Kamera – aus dem Schatten ins Licht tritt. Diese Inszenierungsstrategien setzen Hitler nicht nur als Spektakel ins Bild (vgl. Neale 1979), sondern manifestieren und legitimieren gleichzeitig seinen alleinigen Führungsanspruch. Darüber hinaus findet in zahlreichen Aufnahmen eine Gegenüberstellung von Volk und ›Führer‹ statt, indem Hitler aus der Menschenmenge herausragt. Zu sehen sind beispielsweise erstarrte Menschenblöcke, deren Gleichmäßigkeit und Statik die Aufmerksamkeit auf Hitler lenkt, der sich durch das stillgestellte ›Ornament der Masse‹ bewegt (Abb. 1). In einem ähnlichen Kontrast bindet er den Blick, wenn die Kamera bei gleicher Anordnung des vorfilmischen Geschehens Hitlers Bewegung mit einer parallelen Fahrt begleitet (Abb. 2). Zur visuellen Umsetzung des Führerprinzips, das bereits durch Hitlers bloße Abbildung Evidenz erhält, genügt hier jeweils schon eine einzige Einstellung.

Die antisemitische Ideologie operiert mit Bildkomplexen, die ebenfalls zur Erzeugung von Kontraste eingesetzt werden. Die Konstruktion und Definition von Juden vollzieht sich als visuelle Gegenüberstellung mit dem ›deutschen

Volkskörper«. Eine solche Kontrastierung leistet zunächst die Filmmontage, nach der Etablierung dieser Gegenüberstellung funktioniert sie in der Wahrnehmung jedoch auch für getrennt voneinander zirkulierende Bilder. So stehen sich beispielsweise zum ›Volkskörper‹ gehörende Individuen, die gut ausgeleuchtet in Untersicht gegen den Himmel aufgenommen sind, und als Juden gekennzeichnete Menschen gegenüber, die entweder als chaotische Masse auftauchen, oder in schlechter gesundheitlicher Verfassung sind. Weitere visuelle Kontraste entstehen durch die Gegenüberstellung von Natur und Ansichten aus den Ghettos oder von geräumigen Wohnungen und den überfüllten Zimmer der Ghettos. Im Gegensatz zu den fröhlichen oder entschlossenen Minen der ›Deutschen‹ haben die ›Juden‹ häufig einen ablehnenden Gesichtsausdruck. Der Blick, mit dem sie auf die Kamera reagieren, die frontal auf sie gerichtet ist, verdeutlicht die fehlende Zustimmung der Gefilmten. Solche Blickstrukturen kennzeichnen beispielsweise eine Einstellung aus dem Filmfragment *ASIEN IN MITTELEUROPA* (1942): Die Kamera schwenkt durch einen überfüllten Raum und nimmt zahlreiche kranke und ausgemergelte Menschen ins Visier (Abb. 3). Ihr ›schnüffelnder‹ Blick, der an ›Sensationsfotos‹ orientiert ist (Koch 1992, 175), folgt dabei einem Scheinwerfer, dessen Lichtkegel systematisch durch den Raum wandert und dabei frontal in jedes Gesicht leuchtet. Diese Einstellung zeigt kranke Körper, einen chaotischen und dunklen Raum, eine nicht identifizierbare Ansammlung von Menschen, verschlossene Gesichter. Mit diesen visuellen Elementen wird – der antisemitischen Ideologie entsprechend – das Bild des ›Juden‹ konstruiert, dem der ›deutsche Volkskörper‹ (Abb. 4) als (imaginäre) Kontrastfolie dient. Diese ideologische Signatur der Bilder führt allerdings nicht zwangsläufig zu einer affirmativen Rezeptionshaltung. Bei Probevorführungen wurden die Aufnahmen aus *ASIEN IN MITTELEUROPA* beispielsweise geradezu entgegen ihrer antisemitischen Aufladung wahrgenommen. Die deutschen Zuschauer empfanden Mitleid mit den jüdischen Ghettabewohnern (Leiser 1978, 82), so dass die Bilder nicht für die antisemitische Propaganda nutzbar waren.



Abb. 3, 4: Konstruktion von Juden

Dieses Beispiel verdeutlicht, dass die Aufnahmen zwar ideologisch angereichert sind, dass die konnotierte Botschaft der Bilder jedoch weder eindeutig noch stabil ist. Zum einen sind Bilder polysem: sie lassen sich »potentiell in mehr als eine konnotative Konfiguration transformieren« (Hall 2002, 115) und können ganz unterschiedliche Bedeutungen annehmen. Zum anderen steht die Konnotation von Zeichen eng mit kulturellen, gesellschaftlichen und sozialen Kontexten in Zusammenhang. Die Bedeutung von Bildern ist daher permanenten »Umwandlungsprozessen unterworfen« (a.a.O.) und gleichzeitig von der je spezifischen Position der Rezipienten geprägt, die eine Aushandlung des Sinnangebots notwendig macht. ◀42

Daher besteht keine notwendige Äquivalenz zwischen der Botschaft, die der ›Sender‹ kodiert, und derjenigen, die der ›Empfänger‹ dekodiert.

»Da es [...] keine zwangsläufige Korrespondenz zwischen Kodieren und Dekodieren gibt, kann ersteres eine ›bevorzugte‹ Lesart anstreben, den Dekodierungsprozess jedoch nicht vorschreiben oder gewährleisten, denn dieser unterliegt eigenen Bedingungen« (Hall 2002, 118).

Die Reaktion der Zuschauer bei den Probevorführungen von *ASIEN IN MITTELEUROPA* lässt sich auf das Fehlen einer solchen Korrespondenz zurückführen. Nach der hegemonialen Lesart sollten die Bilder Abscheu, Ekel und ein Gefühl von Überlegenheit hervorrufen. Doch diese angestrebte Lektüre wurde von den Zuschauern nicht übernommen. Der körperliche Zustand der gefilmten Personen rief vielmehr Mitleid hervor und führte aufgrund der Situationsspezifität zu einer (ausgehandelten) Rezeptionshaltung, die von der antisemitischen Lesart erheblich abwich.

Ideologische Signaturen entstehen durch die Einschränkung der Semantisierungsmöglichkeiten von Bildern, die prinzipiell polysem sind. Dies geschieht durch starke Konnotationsverfahren, die Roland Barthes am Beispiel von Pressefotografien analysiert. Diese Fotos haben »einen elaborierten Signifikanten, der häufig syntaktischer Natur ist« (Barthes 1990a, 25). Barthes verweist auf Bildmontagen und -abfolgen sowie auf die dazugehörigen Presstexte, wobei er feststellt, »daß die politische Konnotation [...] meistens dem Text anvertraut wird« (a.a.O.), denn »die Denotation, oder ihr Schein, ist eine Kraft, die außerstande ist, politische Optionen zu modifizieren« (a.a.O.). Auch dem Film stehen (syntaktischen) Verfahren zur Verfügung, deren Konnotationen stärker sind, als die von Einzelbildern. Hier verleihen vor allem die Filmmontage und die Tonebene den nationalsozialistischen Dokumentar- bzw. Propagandafilmen ihre ideologische Signatur.

Zur Semantisierung der Bilder greifen viele Propagandafilme auf Eisensteins Modell der Konfliktmontage zurück. So auch das unvertonte Filmfragment

ASIEN IN MITTELEUROPA (1942), in dem das verschwenderische Leben einiger weniger Juden dem Elend, in dem die Mehrheit der jüdischen Ghettobewohner lebt, gegenübergestellt wird. Der »Gedanke, der im Zusammenprall zweier voneinander unabhängiger Stücke entsteht« (Eisenstein 1979, 283), lautet in diesem Fall, dass die Schuld an Hunger und Elend im Ghetto bei den jüdischen Eliten und ihrer Verschwendung zu suchen ist. ◀43

Doch auch andere Montageprinzipien kommen zum Einsatz, um die Bilder tendenziös aufzuladen. Die synthetische Montage von einer ins filmische Off blickenden Frau und einem Schwenk über ein Gewimmel von Fliegen in DER EWIGE JUDE (Hippler 1940) konstituiert einen raum-zeitlichen Zusammenhang, den der Kommentar bestätigt, indem er über »schmutzige und verwanzte Wohnlöcher« spricht. Eine semantische Gleichsetzung von Juden und Ungeziefer, die auch der Kommentar mehrfach formuliert, vollzieht sich im selben Film visuell durch den Schnitt (und die formale Homologie) von Ratten auf Juden. ◀44 In TRIUMPH DES WILLENS (Riefenstahl 1935) hingegen macht die Montage Hitler zum Spektakel (vgl. Neale 1979) und behauptet dadurch seine Faszinationskraft. Und in kompilierten dokumentarischen Feldzugsfilmen findet eine Dynamisierung und Rhythmisierung statt, die den stürmischen Vormarsch und »unaufhaltsamen Vorwärtsdrang« der deutschen Soldaten signifizieren und dem Mythos vom Blitzkrieg Vorschub leistet (vgl. Kracauer 1993a [1942]).

Die Tonebene trägt ebenfalls wesentlich zur Semantisierung und Vereindeutigung von Filmaufnahmen bei. So kann ein Kommentar das Sichtbare affirmativ überhöht, die durch den Schnitt erzeugte Kohärenz bestätigt oder zu den Bildern einen Kontrast aufbaut. Am konkreten Beispiel von nationalsozialistischen »Feldzugsfilmen« konstatiert Kracauer: sobald Bilder und Worte »zusammenwirken, erklären sie sich gegenseitig, und Zweideutigkeit wird ausgeschlossen« (Kracauer 1993a, 334).

Der Einsatz von Musik kann die Montage und Kommentierung zusätzlich verstärken. Durch die Verbindung von Musik und Bilder entstehen starke Konnotationen, wobei die Semantisierung der Bilder mit Hilfe musikalischer Motive stattfindet, die entweder aufgrund von kulturellen Konnotationen Assoziationen und/oder Affekte hervorrufen, oder bei denen – wie beispielsweise bei den Parteiliedern und Wagner-Zitaten in TRIUMPH DES WILLENS – ein kognitives Wiedererkennen eintritt. ◀45 Den Kodierungsmöglichkeiten sind dabei keine Grenzen gesetzt. Dies verdeutlicht Kracauer in seiner Analyse der »Feldzugsfilme«:

»Die Musik und nur die Musik verwandelt einen englischen Panzer in ein Spielzeug. In anderen Fällen lassen musikalische Themen die Erschöpfung von Soldatengesichtern verschwinden oder mehrere sich bewegende Panzer die vorrückende deutsche Armee symbolisieren« (a.a.O., 328)

Bei Kracauers Beispielen handelt es sich um einen kleinen Ausschnitt aus einer langen Liste von Kodierungsmöglichkeiten. Sie beschreiben nicht nur die nationalsozialistische Überhöhung in der Darstellung des Kriegsverlaufs, sondern verdeutlichen auch die Signifikationsmacht der Musik und die Instabilität der Bedeutung von Bildern. Ob die Aufnahme von einem Panzer eine ganze Armee signifiziert oder den Kriegsgegner der Lächerlichkeit preisgibt entscheidet sich hier ausschließlich über die Auswahl der Musik.

Obwohl die Bilder und Bildkomplexe mit Hilfe dieser starken Konnotationsverfahren ideologisch aufgeladen und abweichende Semantisierungen eingeschränkt werden, ist es möglich, die nationalsozialistische Signatur der Aufnahmen zu überschreiben. Mit dem Einsatz des Bildmaterials in Kompilationsfilmen und -fernsehsendungen geht daher nicht zwangsläufig die affirmative Übernahme der angelagerten Bedeutung einher. Zwar konnotieren die Bilder und Bildkomplexe nach wie vor ideologische Botschaften, diese lassen sich jedoch mit Hilfe unterschiedlicher Strategien umdeuten. Einsatzpunkte für diese Umsemantisierungen sind dabei die Instabilität der Botschaften und die Polysemie der Bilder, die trotz der starken (ideologischen) Konnotationen fortbestehen. Die angelagerten Bedeutungen werden geschwächt oder unterlaufen, indem unter verstärkter Anwendung derselben syntaktischen Verfahren andere Semantisierungen und Gegenlektüren angeboten werden. Auf die vielfältigen Möglichkeiten, die ideologische Signatur des Ausgangsmaterials zu überschreiben, wird anhand exemplarischer Szenen aus unterschiedlichen Kompilationsfilmen und -fernsehsendungen noch ausführlich zurückzukommen sein.

Kompilation in Film und Fernsehen

Dokumentarfilme und Fernsehdokumentationen über den Nationalsozialismus greifen in der Regel auf bereits vorhandene Filmaufnahmen zurück und machen sie für ihre Geschichtsdarstellung nutzbar. Sie weisen damit die zentralen Merkmale von Kompilationsfilmen auf, die Jörg Frieß folgendermaßen definiert:

»Der konventionelle Kompilationsfilm [...] montiert foto- und kinematografisches Bildmaterial, das – erstens – zu einem früheren Zeitpunkt belichtet wurde und insofern historisch ist, das – zweitens – vorgefunden, also nicht von einem eigenen Aufnahmeteam hergestellt wurde und das – drittens – unterschiedlichen Quellen entstammt. Dieses historische, vorgefundene, heterogene Bildmaterial wird – viertens – neu arrangiert und – fünftens – von einem unsichtbaren Sprecher kommentiert. Jeder dieser fünf Aspekte besitzt rhetorische Funktionen und ist an der Vergegenwärtigungsarbeit, die ein Kompilationsfilm zu leisten vermag, wesentlich beteiligt« (Frieß 2003, 204).

Das Verfahren der Kompilation scheint sich für Rückblicke auf die Geschichte besonders gut zu eignen, weil das Bildmaterial als historisches Dokument bzw. Überrest Zugang zur Vergangenheit verspricht. Dabei

»wird angenommen, dass eine direkte Übereinstimmung zwischen den Archivbildern und der ihrer Referenz auf die Wirklichkeit besteht. Dies läuft darauf hinaus, dass die Darstellung zur Wirklichkeit wird« (Wees 1992, 46).

Aufgrund dieses referentiellen Verhältnisses meint William Wees, dass »ein Kompilationsfilm [...] die Zuschauer im besten Fall dazu ermutigen [kann], die Darstellungen auf eine neue Weise zu sehen« (a.a.O.). Er knüpft damit an das normative Urteil von Jay Leyda an, der das Ziel von Kompilationsfilmen folgendermaßen definiert:

»Any means by which the spectator is compelled to look at familiar shots as if he had not seen them before, or by which the spectator's mind is made more alert to the broad meanings of old material – that is the aim of the correct compilation« (Leyda, 1964, 45).

Doch ein solches Referenzverhältnis von Film und Wirklichkeit ist nicht gegeben. Wie bereits gezeigt wurde, liefern insbesondere die Aufnahmen aus der Zeit des Nationalsozialismus ein selektives und inszeniertes Bild der Wirklichkeit. Die Kompilationsfilme sind hier zum einen mit der ideologischen Aufladung ihres Ausgangsmaterials konfrontiert und müssen zum anderen die fehlende Visualisierung wesentlicher Aspekte des Nationalsozialismus kompensieren. Einigen Kompilationen, auf deren spezifischen Umgang mit Archivbildern noch zurückzukommen sein wird, gelingt es jedoch, diese Signaturen und Lücken wahrnehmbar zu machen und damit eine neue Sehweise in Gang zu setzen.

Das Verfahren der Kompilation ist in Filmen und Fernsehsendungen gleichermaßen anzutreffen. Der spezifische Umgang mit den Bildern hat weniger mit den Differenzen der beiden Medien zu tun, sondern geht eher auf den jeweiligen Themenschwerpunkt, das Verständnis und die Erklärungsmodelle des

Nationalsozialismus sowie auf die jeweilige rhetorische Strategie der Kompilationsfilme oder -fernsehsendungen zurück. So hängt die Auswahl der Bilder ebenso wie der Gestus ihrer Präsentation beispielsweise davon ab, ob der Alltag, der Krieg oder die nationalsozialistische Vernichtungspolitik thematisiert wird. Die Aufnahmen verändern sich je nachdem, ob ein politikhistorischer oder ein alltagsgeschichtlicher Zugang gewählt oder der Nationalsozialismus als Faszination und Überwältigungsstrategie verstanden wird. Auch der dokumentarische Darstellungsmodus (vgl. Nichols 1991 und 1995) strukturiert den Umgang mit dem Bildmaterial. Expositorisch angelegte Kompilationen setzen Bildmaterial zur Bestätigung und Illustration des dominanten Voice-over-Kommentars ein, wohingegen reflexive Filme oder Fernsehsendungen häufig auch die Bilderproduktion thematisieren.

Dies heißt jedoch nicht, dass es keine unterschiedlichen Wahrnehmungseffekte zwischen Dokumentarfilmen und Fernsehdokumentationen bzw. zwischen der Aufführung eines Films im Kino und seiner Ausstrahlung im Fernsehen gibt. **46** Eine medienspezifische Differenzierung zwischen Film und Fernsehen ist für die Problematisierung der Verwendung von nationalsozialistischen Filmaufnahmen daher durchaus sinnvoll. Die unterschiedlichen Zuschauerereffekte und Rezeptionssituationen (für das Kino z.B.: Baudry 2003, Metz 2000; für das Fernsehen z.B.: Hickethier 1995, Modleski 2002, Sierek 1993) sowie grundlegende Differenzen zwischen Kino und Fernsehen (Ellis 1992) wurden in der Film- und Fernsehwissenschaft bereits ausführlich diskutiert. Demnach werden die Kinozuschauer, deren Aufmerksamkeit durch die dispositive Anordnung (Baudry 2003) garantiert ist, durch die Bilder auf der Leinwand absorbiert, wohingegen Fernsehen aufgrund der Ablenkung durch das häusliche Umfeld und die Größe des Bildschirms zerstreut rezipiert wird.

Vor dem Hintergrund der verschiedenen Rezeptionssituationen macht es daher auch einen Unterschied, ob nationalsozialistische Filmaufnahmen auf der Kinoleinwand oder dem Fernsehbildschirm präsentiert werden: Im Kino entfalten die Bilder ihre »suggestive Kraft« und Wirkung schneller und nachhaltiger als im Fernsehen, wo »das Miniaturformat der Menschen auf der Fernsehfläche« – so Adornos allgemein geäußerte Vermutung – »die gewohnte Identifikation und Heroisierung behindern [dürfte]« (Adorno 1963, 71). Auch die Verwendung von Großaufnahmen (aus NS-Filmen oder von Zeitzeugen) hat unterschiedliche Effekte. Auf der Grundlage von John Ellis' (1992 und 2002) (themenunabhängiger) Beschreibung der Mediendifferenzen lassen sich Auswahl und Kadrage der verwendeten Bilder in den Filmen und Fernsehsendungen über den Nationalsozialismus einer medienspezifischen kritischen Analyse unterziehen. Ellis stellt fest:

»Während die Großaufnahme im Film durch die drastische Vergrößerung den Unterschied zwischen Leinwandfigur und einer beliebigen (greifbaren) menschlichen Figur unterstreicht, produziert die Großaufnahme im Fernsehen ein Gesicht, das der tatsächlichen Größe nahezu entspricht. Statt Ferne und Unerreichbarkeit führt die Großaufnahme im Fernsehen zu Gleichheit und sogar Intimität« (Ellis 2002, 62).

Für das Kino produzierte Dokumentarfilme, die endlose Aufmärsche und lange Redeausschnitte aus dem nationalsozialistischen Bilderfundus präsentieren, scheinen also darauf zu zielen, ihre Zuschauer mit diesen Bildern zu überwältigen und die Größe der Redner zu belegen. Solche Überwältigungsstrategien sind im Fernsehen hingegen weniger erfolgreich. Hier wird mit Hilfe von Zeitzeugen und Musik emotionale Nähe erzeugt und auf eine Affizierung der Zuschauer gesetzt, um diese an den Bildschirm zu fesseln und vom Zappen abzuhalten.

Darstellung des Holocaust

Die systematische Verfolgung und Vernichtung der europäischen Juden ist ein zentrales Element der nationalsozialistischen Wirklichkeit, das visuell nahezu nicht dokumentiert ist. Das Fehlen von entsprechenden Filmaufnahmen stellt für die Dokumentarfilme und Fernsehdokumentationen, deren Geschichtsdarstellung auf der Kompilation von historischem Bildmaterial basiert, ein Problem dar. Sie greifen daher auf unterschiedliche Verfahren zurück, um diese Lücke zu schließen. So fungieren beispielsweise die Bilder aus den Ghettos oder die wenigen Amateuraufnahmen von Erschießungen, die trotz Fotografierverbot entstanden sind, als Metonymie für den Holocaust, oder es werden Interviews mit Zeitzeugen eingesetzt, denen das Interesse des zweiten Teils dieser Arbeit gilt. Diese unterschiedlichen Verfahren werden im Folgenden anhand der paradigmatischen Filme *NACHT UND NEBEL* (Alan Resnais, 1955) und *SHOAH* (Claude Lanzmann, 1985) sowie exemplarischer Szenen aus Fernsehsendungen vorgestellt.

Obwohl Filme und Fernsehsendungen auf den ersten Blick immer einen Weg finden, den Holocaust zu visualisieren, stößt die Darstellung des Holocaust an Grenzen, die in der Struktur des Ereignisses an sich begründet liegen. Diese Darstellungsproblematik, die sich nicht nur auf den Film bezieht, sondern die Kunst im allgemeinen, aber auch den juristischen und historischen Diskurs betrifft, hat zahlreiche Autoren beschäftigt.◀47 Auch mit Hilfe von dokumentarischen Aufnahmen oder Zeitzeugen, wie sie in Film und Fernsehen anzu-

treffen sind, lässt sich – so könnte das knappe Resümee dieser Debatte auf den Dokumentarfilm übertragen werden – das Ausmaß und die Monströsität des Holocaust nicht erfassen. Vielmehr drängt sich die Frage auf, ob nicht jede Repräsentation einer Verharmlosung gleichkommt.

Sven Kramer bringt das Problem, mit dem die Kompilationsfilme und -fernsehsendungen bei der Darstellung des Holocaust konfrontiert sind, folgendermaßen auf den Punkt:

»Mindestens zwei Faktoren erschüttern also die Authentizität dieses Originalmaterials. Erstens die mit ihm untrennbar verbundene Perspektive der Täter [...] und zweitens die nicht mitgezeigte Lücke dessen, wovon filmisch nichts überliefert ist« (Kramer 1999, 30).

Ein Teil dieser Lücke wurde durch Aufnahmen der alliierten Kameramänner rückwirkend geschlossen, denn »Szenen wie die von Bulldozern zusammengesobenen Leichen in Bergen-Belsen dokumentieren das Resultat der völkermörderischen NS-Politik« (a.a.O., 30f.). Doch auch diese Aufnahmen, die – im Sinne von Kracauer (1993b) – die Realität zu erretten scheinen, stoßen an visuelle Grenzen, die der Holocaust als Ereignis strukturell setzt.

»Der Konkretismus der Anschaulichkeit, der sich ans existierende Ding heften muß, sperrt sich von innen her gegen das, was die Massenvernichtung ausmachte. So stellt sich eine grauenvolle Hierarchie her von den Leichenbergen derer, die noch so lange überlebten, bis ihre toten Körper in Bilder eingefangen wurden, bis zu denen, die im buchstäblichen Sinn sich in Feuer und Rauch aufgelöst haben, ohne eine visuelle Erinnerungsspur rettend nach sich gezogen zu haben« (Koch 1992, 137).

In diesem Fehlen von Bildern der spurlos Verschwundenen manifestiert sich nicht nur die Wirksamkeit der nationalsozialistischen Vernichtungsmaschinerie, die auf die spurlose Auslöschung der europäischen Juden zielte.◀48 Gleichzeitig wird auch ihre Nachhaltigkeit deutlich, denn die visuelle Spurlosigkeit legt eine Wiederholung dieser ›Auslöschung‹ in Dokumentarfilmen und Fernsehdokumentationen nahe: In Medien, deren Grundlage die Evidenz des Sichtbaren ist, bleibt das Nicht-Sichtbare häufig unerwähnt und gerät in Vergessenheit. So fesseln die (wenigen) toten Körper, die restlichen Leichen, die vor der Befreiung der Konzentrationslager nicht mehr verbrannt wurden, in den Filmen und Fernsehsendungen den Blick, wohingegen die Millionen spurlos Verschwundenen teilweise nicht einmal verbal erfasst werden.◀49

Die Leichen, die von den alliierten Soldaten fotografisch festgehalten wurden, werden in den Filmen und Fernsehsendungen in mehrfacher Hinsicht zum Blickobjekt. Neben dem Akt des Fotografierens und Filmens selbst, der die toten Körper zu Blickobjekten macht, halten viele Bilder die Blicke von Augenzeu-

gen fest, die das betrachten, worauf im gleichen Moment auch das Objektiv der Kamera gerichtet ist (vgl. Zelizer 1998). Durch diese Verdoppelung der Zeugen-schaft beglaubigen sich die Bilder und die Augenzeugen wechselseitig. Gleichzeitig knüpfen diese Aufnahmen an Konventionen der Darstellung von Gräu-el an, wie sie auch in der Malerei zu finden sind. Dort werden »Marter[n] [...] oft als Spektakel dargestellt, bei dem andere Leute zuschauen (oder wegschauen)« (Sontag 2003, 51).

Der Gestus des Zeigens, der dieser doppelten Blickstruktur innewohnt, wird in Filmen und Fernsehsendungen zusätzlich verstärkt, indem beispielsweise der Voice-over-Kommentar angesichts der Leichenbilder verstummt und diese den Zuschauern dadurch als reine Blickobjekte überlässt. Die toten Körper werden dabei nicht als ermordete Menschen mit einer eigenen Biografie identifiziert, sondern sie werden in doppelter Hinsicht zu ›Figuren‹. Zum einen zeichnen sie sich als visuelle Figuren ab, deren Anordnung auf der Bildfläche eine spezifische Bildkomposition ergibt (die beispielsweise, wie Cornelia Brink (1998) zeigt, an christliche Bildmotive erinnert). Zum anderen verbleiben die Leichen jedoch auch im Status von ›Figuren‹, wie er ihnen in der menschenverachtenden Rhetorik der Lager zugewiesen wurde. In Claude Lanzmanns Film SHOAH berichten zwei Zeugen:

»Die Deutschen hatten sogar gesagt, daß es verboten war, das Wort ›Toter‹ oder das Wort ›Opfer‹ auszusprechen, sie wären nichts als Holzklötze, nichts als Scheiße, es hätte überhaupt keine Bedeutung, es wäre Nichts. Wer das Wort ›Toter‹ oder ›Opfer‹ aussprach, bekam Schläge. Die Deutschen zwangen uns, von den Leichen zu sagen, daß es ›Figuren‹ seien, das heißt ... Marionetten, Puppen, oder Schmattes, das heißt Lappen« (Motke Zaïdl und Itzhak Dugin in SHOAH, zit. in Lanzmann 1986, 28f.).

Shoshana Felman beschreibt dieses verbale Substitut als sprachliche Strategie zur Herstellung von Unsichtbarkeit und als ›Entsubstantialisierung‹ des Körpers:

»So werden die toten Körper auf sprachlicher Ebene unsichtbar gemacht und ihrer Substanz und Besonderheit entleert, indem der Nazijargon sie als Figuren behandelt: als das, was nicht gesehen werden kann oder durch das man hindurchblicken kann« (Felman 2000, 180).

Giorgio Agamben, der in seiner Auseinandersetzung mit den ›Muselmännern‹ darauf hinweist, dass in den Konzentrationslagern das Leben kein Leben mehr war und »der Tod eines menschlichen Wesens nicht mehr Tod genannt werden kann« (Agamben 2003, 61), erklärt den Begriff ›Figuren‹ dementsprechend folgendermaßen: »Wo der Tod nicht mehr Tod genannt werden kann, können nicht einmal die Leichen Leichen genannt werden« (a.a.O.). Sie sind nur noch

›Figuren‹ oder Ziffern einer additiven (oder vielmehr subtraktiven) Operation.

Auch in vielen Filmen und Fernsehsendungen werden die Leichen trotz ihrer visuellen Sichtbarkeit nicht gesehen. Weil das vernichtete Leben in den als Blickobjekte dargebotenen toten Körpern ›verborgen‹ bleibt, blicken wir durch sie hindurch und sehen nur ›Figuren‹. Selbst wenn die Bilder also »das Grauenhafte aus seiner Unsichtbarkeit hinter den Schleiern von Panik und Fantasie« (Kracauer 1993b, 396) zu »erlösen« vermögen, wie Kracauer dies im Glauben an den Primat des Optischen (Koch 1992, 127ff.) annimmt (oder hofft?) – die Leichen werden durch die bloße Abbildung nicht aus ihrem Dasein als ›Figuren‹ »erlöst«, d.h. als ermordete *Menschen* erblickt und erfahren.

Das Leben eines Opfers: LAGERSTRASSE AUSCHWITZ

Eine Strategie gegen die Reproduktion der Entmenschlichung ist es, die Spuren einzelner Holocaust-Opfer zu verfolgen, um ihnen dadurch ihren Namen zurückzugeben und sie mit einem konkreten Leben zu identifizieren. Das *United States Holocaust Memorial Museum* in Washington teilt beispielsweise jedem Besucher eine Person zu, deren Lebensweg er oder sie beim Gang durch das Museum verfolgen kann. Auch LAGERSTRASSE AUSCHWITZ, ein Film von Ebbo Demant, der 1979 für die Dokumentarreihe MENSCHEN UND STRASSEN der ARD produziert wurde, verfolgt diese Strategie, wenn in einer Sequenz von 3 Minuten und 45 Sekunden dem Leben einer einzelnen Person nachgespürt wird.

Vor dieser Sequenz konstatiert der Voice-over-Kommentar während einer Kamerafahrt an gerahmten Fotografien entlang, dass dem menschlichen Fassungsvermögen Grenzen gesetzt und Zahlen (der Höhe der Opfer) etwas Unpersönliches sind. Daraufhin wird mit folgenden Worten auf eine der Fotografien geschnitten: »Einer. Häftlingsnummer 59.589. Er hat einen Namen: Franticzek Kieta. Er hat einen Geburtstag: der 28. Mai 1890. Er hatte Augen, die waren dunkel, er hatte Haare, die waren grau. Er sprach. Er hatte ein Leben. Es gibt noch neun Fotos von ihm, noch neun Dokumente dieses einen Lebens«. Die Sendung präsentiert die neun noch existierenden Bilder und fasst dabei die Stationen des Lebens von Franticzek Kieta zusammen: Herkunft, Familie, Schulbildung, Beruf, Vorlieben (Natur, Garten) Interessen (Erfindungen, technische Neuerungen), gewerkschaftliches Engagement sowie der Grund seiner Verhaftung (er half verhafteten Freunden). Daraufhin wird sein ältester Sohn vorgestellt (»Ein Mensch aus unserer Straße, ein Opfer. Mieczyslaw Kieta, Häftlingsnummer 59.590«), der sich an den Moment erinnert, als er seinen Vater zum letzten Mal gesehen hat. Er beschreibt die Selektion seines Vater und sagt abschließend: »Er verschwand. Keine Spur ist hinter ihm geblieben«.

Diese Sequenz macht die Entmenschlichung eines Opfers rückgängig, die unter anderem in der Aberkennung des Namens ihren Ausdruck fand. Im Gegensatz zu Sendungen, in denen die Ermordeten lediglich im Hinblick auf ihre Endsumme erwähnt werden, zeigt LAGERSTRASSE AUSCHWITZ exemplarisch, dass die Ziffern (sowohl die Häftlingsnummern als auch die Opferzahlen) auf Menschen verweisen und dass diese ›vor dem Holocaust‹ ein Leben geführt haben.

Die Wahl von Franticzek Kieta als Person, der die Sendung den Namen zurückgibt und deren Leben rekonstruiert, ist allerdings nur möglich, weil sich Franticzek Kieta nicht als ›Figur‹ spurlos verloren hat. Er wurde als Häftling fotografisch registriert, und es gibt Familienangehörige, die sich an ihn erinnern, an seinen Lebensweg, seine Vorlieben und Interessen, und die Fotografien von ihm besitzen. Er erhält seinen Status als Mensch darüber hinaus nur auf Kosten seines Sohnes zurück. Die Funktion von Mieczyslaw Kieta beschränkt sich in LAGERSTRASSE AUSCHWITZ auf die Erinnerung an den Vater, sein eigenes Schicksal ist dabei jedoch nicht von Interesse.

Dennoch lässt sich auch die kurze Aussage von Mieczyslaw Kieta als Wiederherstellung seiner eigenen menschlichen Würde beschreiben – allein schon deshalb, weil er als ›heiliger Mensch‹ vor die Kamera tritt. So konstatiert James Young im Hinblick auf Videozeugnisse von Holocaustüberlebenden:

»Statt der immer gleichen Schwarzweißbilder von hohläugigen Opfern sehen wir die Überlebenden, wie sie heute sind, und werden so daran erinnert, daß alle die Opfer früher, vor dem Krieg, Menschen waren. So werden Opfer wie Überlebende wieder in die menschliche Gesellschaft integriert und erhalten dadurch ihre Identität als Menschen und ihre Individualität zurück. Und so können die Videobänder zumindest einen Bruchteil der Würde und der Menschlichkeit wiederherstellen, die die Nazis zerstören wollten« (Young 1997, 253).

Inwiefern es – im Unterschied zu den Videozeugnissen, auf die sich Young bezieht und in denen die Gespräche mit Holocaustüberlebenden in voller Länge dokumentiert sind – auch in Filmen und Fernsehsendungen gelingt, den Opfern und Überlebenden mit oft knappen Interviewausschnitten ihre Individualität zurückzugeben, muss jeweils im Einzelfall geprüft werden.

Annäherung und Imagination

Fehlende Bilder werden häufig durch Beschreibungen oder Erinnerungen ersetzt. Ein Voice-over-Kommentar, der sich auf die Ergebnisse der historischen Forschung stützt, vermag einen allgemeinen Überblick über die Systematik und das Ausmaß der nationalsozialistischen Vernichtungspolitik zu geben. In den Schilderungen von Zeitzeugen werden indes eigene Erlebnisse erinnert, wodurch die Erfahrungsdimension der Geschichte in den Vordergrund rückt.

Zeitzeugen können aufgrund ihrer begrenzten Perspektive allerdings nur über einen kleinen Ausschnitt des Ereignisses Zeugnis ablegen.

Die Darstellung des Holocaust mit Hilfe der Erinnerungen von Überlebenden ist jedoch in der Aporie eines Ereignisses ohne Zeugen gefangen. Der zweite Teil dieser Arbeit wird sich ausführlicher mit dem prekären Status der Aussagen von Zeitzeugen beschäftigen, die oft traumatisiert sind und daher an der Realität ihrer Erfahrungen zweifeln bzw. diese nicht mitteilen können. Als Überlebende können sie – zumindest bei einer ›engen‹ Definition des Ereignisses, das als ›Holocaust‹ gilt – außerdem kein Zeugnis aus dem ›Inneren‹ des Ereignisses ablegen (vgl. Lyotard 1987, Felman/Laub 1992). Bei den Beschreibungen der Überlebenden handelt es sich daher immer nur um Annäherungen:

»Die ›wirklichen‹ Zeugen, die ›vollständigen Zeugen‹ sind diejenigen, die kein Zeugnis abgelegt haben und kein Zeugnis hätten ablegen können. [...] Die Überlebenden – Pseudo-Zeugen – sprechen an ihrer Stelle, als Bevollmächtigte: sie bezeugen ein Zeugnis, das fehlt. [...] Wer es übernimmt, für sie Zeugnis abzulegen, weiß, daß er Zeugnis ablegen muß von der Unmöglichkeit, Zeugnis abzulegen« (Agamben 2003, 30).

Mit dieser Unmöglichkeit der Zeugenschaft setzen sich *NACHT UND NEBEL* (1955) von Alain Resnais und *SHOAH* (1974-1985) von Claude Lanzmann eindrücklich auseinander.

NACHT UND NEBEL verweist auf die Nicht-Mittelbarkeit der Erfahrungen und die Unzugänglichkeit des Ereignisses. Der von Jean Cayrol, der im Konzentrationslager Mauthausen interniert war, verfasste Kommentar beschreibt das Leben im Lager aus der Perspektive der Opfer. Dabei verdeutlicht er die Unmöglichkeit, die Erfahrung der Lager visuell oder verbal darzustellen. In der von Paul Celan verfassten Übersetzung ins Deutsche heißt es: »Die Wirklichkeit der Lager: Die sie geschaffen haben ignorieren sie und die sie erleiden müssen, können sie nicht fassen. Und wir, die wir nun zu sehen versuchen, was übrigblieb? Diese Holzblocks, diese dreistöckigen Bettgestelle, diese Schlupflöcher, wo man den Bissen herunterwürgte, wo selbst Schlafen sich in Gefahr begeben hieß. Kein Bild, keine Beschreibung gibt ihnen ihre wahre Dimension wieder. Die ununterbrochene Angst«. Dazu sind in Farbe gedrehte Kamerafahrten an den erwähnten Holzblocks und Betten entlang zu sehen, die als Spuren des Geschehens übriggeblieben sind.

Die Spurensuche führt *NACHT UND NEBEL* auch in den Innenraum einer ehemaligen Gaskammer und nähert sich dem Ereignis damit so weit wie möglich an. Während die Kamera durch den Raum schwenkt, beschreibt der Kommentar den Ablauf der Vergasung: »Der neu Angekommene betritt einen Raum, den er für einen Duschaum hält«. Nach einer langen Pause fährt der Kommentar zu

einer Fahrt an den Türen entlang fort: »Man schließt die Türen. Man beobachtet«. Zu einer Kamerafahrt an der Decke des Raumes entlang sagt der Kommentator dann: »Das einzige Zeichen, aber das müsste man ja wissen, ist die von Fingernägeln gepflügte Decke. Beton lässt sich erweichen«. Diese Beschreibung evoziert ein Ereignis, aus dessen ›Inneren‹ es keine Zeugnisse geben kann. Sowohl visuell als auch verbal verbleibt die Darstellung beim ›äußerlich‹ Sichtbaren. Hierdurch verdeutlicht der Film die Unzugänglichkeit der historischen Erfahrung.◀50

In SHOAH kommen hingegen zahlreiche Zeugen der Ereignisse zu Wort. Lanzmann fragt nach ihren Erfahrungen und bittet sie, die Situationen vor der Kamera nochmals zu durchleben.◀51 Indem die Aussagen nicht synchronisiert, sondern von einer Dolmetscherin übersetzt werden, wird bereits auf der Sprachebene die Schwierigkeit des Zugangs zu den Ereignissen deutlich. Der Film setzt die Vielzahl von Erinnerungen und Beschreibungen zu einer detaillierten Darstellung der systematischen Massenvernichtung zusammen. Die Aussagen der Überlebenden, die immer auf etwas Abwesendes verweisen, und ihre Verknüpfung mit aktuellen Aufnahmen von den Orten des Geschehens vermitteln dabei den Eindruck der Unzugänglichkeit des Ereignisses.

SHOAH evoziert mit seinen filmischen Verfahren Imaginationen der Vernichtung. Die Beschreibung der Ereignisse erzeugt »Vorstellungsbilder in den Köpfen der Zuschauer« (Kramer 1999, 26), beispielsweise wenn der Überlebende Filip Müller den Todeskampf in den Gaskammern schildert. Voraussetzung für diese Evokation ist dabei der Verzicht auf den Einsatz von historischem Bildmaterial, denn eine Imagination ist nur möglich, wenn die Vorstellungsbilder nicht durch tatsächliche Bilder definiert sind. Für die Darstellung des Undarstellbaren ist die Konkretion der filmischen Abbildung hinderlich. Dies ist auch der Grund, aus dem Lanzmann die Amateuraufnahmen der Exekution in Libau so vehement zurückweist und als »Bilder ohne Vorstellungsvermögen« (Lanzmann 2000, 107) kennzeichnet. Die Konkretion dieser Bilder verhindert das Entstehen von Vorstellungsbildern. Lanzmann jedoch verweigert sich mit seinem Film der Repräsentation und setzt auf die Imagination der Zuschauer.

Stätten der Vernichtung

In NACHT UND NEBEL und SHOAH begibt sich die Kamera an die historischen Orte, um dort die Suche nach den Spuren der Vernichtung aufzunehmen.◀52 Während SHOAH vollständig auf historisches Bildmaterial verzichtet, stellt NACHT UND NEBEL die aktuellen, in Farbe gedrehten Landschaftsbilder den historischen Aufnahmen gegenüber. Diese visuelle Opposition von Farb- und Schwarzweißbildern ist Bestandteil der binären Strukturierung des Films, die auf der Ge-

genüberstellung von Vergangenheit und Gegenwart basiert. Sie kennzeichnet auch die jeweilige Montagegeschwindigkeit, Kamerabewegungen und Bildinhalte, sowie das Verhältnis von Bild und Ton (Avisar 1988, 12), wobei neben dem Kommentar (und seiner Diktion) auch die von Hanns Eisler komponierte Musik »einen *eigenen* Diskursstatus« (Hattendorf 1994, 208) hat.

NACHT UND NEBEL macht gleich zu Beginn mit seinem Kommentar klar, dass der Ausgangspunkt des Films die Abwesenheit der Ereignisse ist, mit denen er sich beschäftigt, und dass er nur aus historischer Distanz auf sie blicken kann. ◀53 Die Annäherung an die Vergangenheit findet dabei über einen Besuch des ehemaligen KZ-Geländes statt, dessen Geschichte von der Gegenwart her erschlossen wird. Die Landschaft und die wenigen Spuren des Ereignisses sind dabei gleichermaßen Markierungen, um einen ›flashback‹ in Gang zu setzen, ◀54 wie auch Verfahren der Distanzierung, um zu den historischen Bildern Abstand zu gewinnen.

Die Farbaufnahmen vom historischen ›Schauplatz‹ waren als Gegengewicht zu den historischen Filmaufnahmen geplant. François Truffaut beschreibt die Absichten seines Freundes Resnais folgendermaßen:

»Als er eine Farbreportage mit schwarzweißen Zeitdokumenten verband, kam es für Resnais darauf an, letzteren ihre makabre Theatralität zu nehmen, das schreckliche Pittoreske, das ihnen eigen ist, und uns Zuschauer dadurch zu zwingen, mit dem Kopf statt mit den Nerven zu reagieren« (François Truffaut, zit. in Paech 2002, 71). ◀55

Neben ihrer distanzierenden Funktion dienen die Landschaften in NACHT UND NEBEL als Orte, an denen Erinnerungsarbeit in Gang gesetzt wird (Paech 2002). Sie verdeutlichen dabei ebenso wie der Kommentar die Schwierigkeit eines Zugangs zu den historischen Ereignissen. Das spezifische Verhältnis von Kommentar und aktuellen Bildern führt dazu, dass der Film von einer doppelten Perspektive durchzogen ist: die des Überlebenden und die des Besuchers (Avisar 1988, 7). Jedoch weder der Kommentar noch die Landschaftsbilder können die Ereignisse darstellen: Für den Überlebenden sind sie nicht sagbar, und in der Landschaft nur als Spuren befragbar.

SHOAH verzichtet mit dem historischen Bildmaterial hingegen vollständig auf eine abbildende Repräsentation der Ereignisse. Der Film evoziert vielmehr Imaginationen und regt eine Vorstellung von der Unvorstellbarkeit an. Die Vernichtung wird hier, so Gertrud Koch, »räumlich projiziert ins Sichtbare« (Koch 1992, 152). Die Verschränkung von Landschaftsaufnahmen und Zeugenaussagen ist dabei ein zentrales Element dieser Evokation:

»Er [Lanzmann, JK] fährt an die Stätten der Vernichtung. Verräumlichung findet in der Gegenwart statt, abwesend bleibt, was zeitlich zurückliegt, die Vernichtung selbst. Sie wird nur (oft aus dem Off) in der Imagination der Protagonisten ausschnitthaft erzählt. [...] die Anwesenheit einer Abwesenheit in den Imaginationen der Vergangenheit verbindet sich mit dem Koncretismus der Bilder gegenwärtiger Orte. Vergangenheit und Gegenwart greifen ineinander, das Vergangene wird vergegenwärtigt, das Gegenwärtige in den Bann der Vergangenheit gezogen« (a.a.O.).

Die historischen Schauplätze sind hier keine Erinnerungsorte, über die ein ›flashback‹ in Gang gesetzt wird. Auch handelt es sich nicht um eine dokumentierende Kamera, die im Gestus der Bestandsaufnahme den aktuellen Zustand der ehemaligen Konzentrationslager festhält. Vielmehr bewegt sich die Kamera »ästhetisch autonom« (a.a.O.) durch die Landschaft, wobei sie durch die Spezifik der Einstellungen, die reale ›Blickzeiten‹ und -bewegungen realisieren, als selbständiges Blicksubjekt erscheint. Wie Gertrud Koch zeigt, ist die Kamera zum einen von einem »Zug des Nicht-Entrinnen-Könnens, der Eingeschlossenheit« (a.a.O.) geprägt und nötigt die Zuschauer zum anderen, ihren Bewegungen zu folgen – so z.B. im Zug nach Treblinka zu fahren. Dabei gilt, dass die »subjektive Kamera [...] uns gerade immer nur so weit mit[nimmt], uns am Rande der Imagination die Wirklichkeit der Vernichtung [...] ahnen zu lassen« (a.a.O., 152f.). Diese aktuellen Aufnahmen an den Stätten der Vernichtung setzen die Imagination der Zuschauer frei, ohne dass (bzw. gerade weil kein) historisches Bildmaterial zum Einsatz kommt.

SHOAH ist somit weniger ein Film über den Holocaust, als über die (Un-)Möglichkeit eines Gedächtnisses der Massenvernichtung. Dies wird nicht nur in den Zeugenaussagen deutlich, sondern auch in der Kameraführung, insofern die aktuellen Bilder weder dem historischen Raum entrinnen noch die Vergangenheit sichtbar machen können. »Die Orte, an denen das Ereignis stattfand (sic.), sind der Kristallisationspunkt einer traumatischen Erfahrungsstruktur, die Vergangenheit und Gegenwart simultan erlebt« (a.a.O., 167).

SHOAH und NACHT UND NEBEL sind herausragende Beispiele für den filmischen Umgang mit dem Holocaust. Im Unterschied zu zahlreichen Filmen und Fernsehsendungen geht es in SHOAH und NACHT UND NEBEL nicht um eine Rekonstruktion des Holocaust als historisches Ereignis. Beide Filme fragen vielmehr nach den Möglichkeiten der Darstellung des Ereignisses. Sie thematisieren die Aporie der Darstellung und finden für die Unmöglichkeit der Darstellung gleichzeitig jeweils eine eigene Lösung. Damit leisten SHOAH und NACHT UND NEBEL wichtige Beiträge zu einer vornehmlich in der Theorie und Philosophie geführten Diskussion über Darstellbarkeit des Holocaust. Angesichts der Berei-



Abb. 5, 6: »Remake«: SHOAH
und HOLOKAUST

cherung, die diese beiden Filme für das Denken über den Holocaust darstellen, verwundert es nicht, dass sie in zahlreichen theoretischen Konzeptionen (z.B. Felman/Laub, LaCapra) als paradigmatische Bezugspunkte fungieren – auf die auch das Fernsehen referiert.

Annäherung im Fernsehen: HOLOKAUST

Das Fernsehen ist ein Medium, zu dessen Kennzeichen die Aneignung, Einverleibung und Umarbeitung von Bildern aus anderen Kontexten gehört. Es ist daher nicht verwunderlich, dass sich Fernsehdokumentationen über den Nationalsozialismus ästhetische Versatzstücke aus SHOAH und NACHT UND NEBEL zu Nutze machen: Viele Sendungen übernehmen beispielsweise den kontrastiven Einsatz von Schwarzweißfilmen und Farbaufnahmen aus NACHT UND NEBEL – allerdings nicht zur Verdeutlichung der zeitlichen Distanz, sondern als Verfahren der inhaltlichen Kontrastierung, auf das an anderer Stelle nochmals zurückzukommen sein wird.

In der 6-teiligen Dokumentationsreihe HOLOKAUST (ZDF 2000) finden sich darüber hinaus zahlreiche Nachinszenierungen der Kamerablicke und -bewegungen, mit denen Lanzmann an den Stätten der Vernichtung gefilmt hat. Die Blicke auf und Gänge durch die Landschaft werden hier in der Ästhetik von 8-mm-Filmen nachgedreht, d.h. das Bild wirkt körnig und die Aufnahmen erscheinen nicht farbecht. Im Kontext der Geschichtsdokumentationen signifizieren diese Merkmale nicht nur Authentizität, sondern auch Historizität. Es entsteht der Eindruck, bei den nachgedrehten Einstellungen handele es sich um historisches Bildmaterial.

Diese Kennzeichnung der aktuellen Einstellungen als »historische« Aufnahmen verdeutlicht gerade im Vergleich mit SHOAH und NACHT UND NEBEL die Funktion der nachgedrehten Bilder in HOLOKAUST. Verweisen die aktuellen Aufnahmen von den historischen Orten in SHOAH und NACHT UND NEBEL auf die Unzugänglichkeit des Ereignisses, so zielen ihre Nachinszenierungen im Fernsehen auf das genaue Gegenteil. Die Sendereihe evoziert historische Nähe, indem die Bilder einen direkten Zugang zur Vergangenheit versprechen. Gleichzeitig generieren die Landschaftsbilder aufgrund ihrer Leere auch die Erwartung

eines Ereignisses. Gerade die historische Markierung lädt die Kamerafahrten und -schwenks dabei mit Spannung auf, so dass jederzeit mit Schockbildern gerechnet wird.

Dies lässt sich auch in der Folge *GHETTO* beobachten, die gegen Ende der Sendung ein *remake* der Zugfahrt nach Treblinka aus *SHOAH* enthält (Abb. 5 und 6). Die Fahrt wird in der Nachinszenierung allerdings in mehrfacher Weise verändert und damit den Bedürfnissen des Fernsehens angepasst. Die Einstellung ist in *GHETTO* nur 14 Sekunden lang und damit deutlich kürzer als in *SHOAH*; sie wird im Gegensatz zu *SHOAH* kommentiert (und zwar mit den Worten »die Züge fahren nur bis hierher: Mordfabrik Treblinka«) und es wird darauf verzichtet, den Lokomotivführer ins Bild zu setzen.

Die Zugfahrt nach Treblinka nimmt die Fernsehzuschauer – im Unterschied zu *SHOAH* – gerade nicht mit, um am Rand der Imagination die Wirklichkeit der Vernichtung zu ahnen. Vielmehr generiert die Anwesenheit der Kamera vor Ort in *GHETTO* die Erwartung, dass auch die Vorgänge in der ›Mordfabrik‹ (visuell) repräsentiert werden. Diese Erwartung wird in der Sendung jedoch (noch) nicht eingelöst und auch die Zeitzeugen liefern keine weiteren Beschreibungen. Die Zugfahrt fungiert hier insofern als Element der Spannungsdramaturgie, wobei sie als *remake* einer Einstellung aus *SHOAH* gleichzeitig Anknüpfungspunkte für filmhistorisch gebildete Zuschauer liefert und ihre Kenntnis der Vorlage unter Beweis stellt.

In einer weiteren Szene derselben Sendung wird die visuelle Kennzeichnung (8-mm-Ästhetik) der nachgedrehten Aufnahmen als ›historisches‹ Bildmaterial durch das Einfügen eines Laufstreifens noch zusätzlich verstärkt. Es handelt sich um eine kurze Erwähnung der systematischen Vergasungen in Chelmno. Nach knapp 25 Minuten zeigt *GHETTO* zunächst eine statisch aufgenommene Totale auf einen leeren Platz; es schneit. Im Bildmittelgrund ist eine Mauer, im rechten Bildhintergrund eine Kirche und in der Bildmitte eine Straßenlaterne zu sehen. In der folgenden Einstellung schwenkt die Kamera eine Treppe nach unten und in der nächsten schwenkt sie mit einer Bewegung nach oben über den Platz auf eine dem Blickpunkt gegenüberliegende Mauer. Der Kommentar verortet die gefilmte Landschaft, indem er die zuvor formulierte Frage einer Zeitzeugin nach den Verbleib der Deportierten beantwortet und zu unheimlichen Klängen mit absterbender Stimme sagt: »Sie kommen nach Chelmno, nordwestlich von Lodz. Über diese Treppe werden mehr als 100.000 Menschen gehen. Im Keller müssen sie sich ausziehen, werden in einen Lastwagen gedrängt, mit Motorenabgasen vergiftet. Chelmno ist die erste Mordfabrik«. Obwohl diese drei Einstellungen als ›historische‹ Aufnahmen markiert sind, entsteht in der kurzen Szene erstaunlicherweise nicht der Eindruck von his-

torischer Nähe zu den Ereignissen. Im Unterschied zur Zugfahrt nach Treblinka weckt sie auch nicht die Erwartung zusätzlicher historischer Quellen (Bilder oder Augenzeugenberichte). Die vermeintliche Historizität der Aufnahmen wird in der beschriebenen Szene vielmehr von der Rückkehr an die historische Stätte überlagert. Das Zusammenspiel von unspezifischen Bildern und konkretisierendem Kommentar setzt dabei Imaginationen in Gang, deren Evokation gerade aus dem Verzicht auf historisches Bildmaterial resultiert.

Diese Nachinszenierungen machen deutlich, dass sich das Fernsehen in seinen Dokumentationen über den Nationalsozialismus bzw. Holocaust an paradigmatischen Filmen wie *NACHT UND NEBEL* und *SHOAH* orientiert und sowohl die theoretischen Probleme als auch die visuellen Lösungen der Darstellung des Holocaust bekannt sind. Seiner Logik der Imitation und Integration von anderen Medien(inhalten) entsprechend verleibt sich das Fernsehen die brauchbaren Elemente ein und verwertet sie weiter, indem alle möglichen Darstellungsformen akkumulativ aneinandergereiht werden. Die Radikalität, mit der die *Dokumentarfilme* indes die formalen Verfahren einsetzen – und somit eine Reflexion des Darstellungsproblems freisetzen – weicht im Fernsehen einem stilistischen Potpourri.

Zahlen

Nicht nur aus der systematischen Vernichtung an sich resultiert für die Darstellung des Holocaust ein Problem, sondern auch aus ihrem Ausmaß. Dies versuchen einige Filme und Fernsehsendungen durch Zahlen und sichtbare Überreste zu fassen. In Erwin Leisers Kompilationsfilm *MEIN KAMPF* (1960), dessen chronologische Rekonstruktion des Nationalsozialismus mehrfach auf Situationen und Ereignisse eingeht, die dem Themenbereich ›Holocaust‹ zuzurechnen sind (›Kristallnacht‹, Einrichtung des Warschauer Ghettos, Errichtung von Konzentrationslagern und dort eingesetzte Methoden der Vernichtung, Aufstand im Warschauer Ghetto), weist der Voice-over-Kommentar am Ende des Films zu einem Schwenk über eine (nicht-identifizierte) Industrieanlage auf die Zahl der Toten hin: »Neun Millionen Menschen sind in Konzentrationslagern umgekommen. Darunter 5.978.000 Juden, 72% aller Juden Europas«. Zu Bildern, auf denen die jeweils benannten Dinge zu sehen sind, fragt der Kommentar weiter: »Was ist von den Toten in den Lägern (sic.) übriggeblieben? Koffer, die niemand gehören. Eine halbe Million Kleidungsstücke. Schuhe, die den letzten Weg gegangen sind. Brillen, die Unbeschreibliches gesehen haben. Spielsachen, mit denen keiner mehr spielen wird. Frauenhaar; es kam nicht mehr als Rohstoff in die Rüstungsindustrie. Zähne; die Goldplomben sind entfernt«. Im Gegensatz zum traurigen Tonfall fasst der Kommentar darauf mit der ›neutralen‹ Stimme

eines Informationsvermittlers zu Bildern von exhumierten Leichen eines Massengrabes das ›Resultat‹ des Krieges zusammen: »Ungefähr 25 Millionen Soldaten sind nach offiziellen Berechnungen an den verschiedenen Fronten des Zweiten Weltkrieges gefallen. Die Opfer der zivilen Bevölkerung werden auf 24 Millionen geschätzt. Unzählige Massengräber zeugen von dem, was geschehen ist«. Der Film endet mit einem Schwenk über einen (christlichen) Friedhof und der eindringlich gesprochenen Aufforderung »Es darf nicht wieder geschehen! Nie wieder!«

MEIN KAMPF verdeutlicht mit der Nennung von Zahlen das Ausmaß der Vernichtung (und des Krieges), wobei er gleichzeitig das Problem der Undarstellbarkeit durch einen Metonymisierung löst. Die bis in die Größenordnung von Tausend angegebene Zahl der ermordeten Juden kann als Versuch verstanden werden, eine fassbare Vorstellung über eine unvorstellbare Menschenmenge zu geben.◀56 Während es noch möglich ist, sich von 1.000 Menschen eine Vorstellung zu machen, wird mit der Zahl 5.978.000 die Unvorstellbarkeit des Ausmaßes der Vernichtung deutlich gemacht. Die folgende ›Umrechnung‹ der absoluten Zahl von ermordeten Juden in den prozentualen Anteil der jüdischen Bevölkerung Europas verleiht diesem Ausmaß zusätzlichen Nachdruck. Mit der Frage, was von den Toten übriggeblieben ist, verweist der Film implizit auf die fehlende visuelle Evidenz. Die Aufnahmen von den übriggebliebenen Koffern, Kleidungsstücken, Schuhen, Brillen, Spielsachen, Haaren und Zähnen dienen hier als explizit unzureichende Metonymien für die spurlos verschwundenen Leichen. Durch die Nebensätze, mit denen der Voice-over-Kommentar die ›Reste‹ spezifiziert, erhalten diese Objekte in MEIN KAMPF den Status von stummen Zeugen: die Schuhe und Brillen könnten Auskunft geben über »den letzten Weg«, den sie gegangen sind, und über das »Unbeschreibliche«, das sie gesehen haben. (Man muss schon den Brillen selbst eine Sehkraft zuschreiben, um hier noch Spuren eines gelebten Lebens zu finden.) Mit dem Hinweis, dass die Goldplomben entfernt und die Haare der Toten als Rohstoff in der Rüstungsindustrie weiterverwertet wurden, deutet der Kommentar gleichzeitig auf die utilitaristischen Aspekte hin, unter denen die ›Todesfabriken‹ betrieben wurden. Diese Szene macht gleichzeitig deutlich, dass das, was noch sichtbar ist, nur deshalb noch sichtbar ist, weil es dem, was die ›Vernichtung‹ ausmacht, entgangen ist.

Schrecken der Befreiung: DIE DEUTSCHEN IM ZWEITEN WELTKRIEG

Die 6-teilige Dokumentationsserie DIE DEUTSCHEN IM ZWEITEN WELTKRIEG (BR/SWF/ORF 1985) beschäftigt sich mit dem Erleben des Krieges aus deutscher Perspektive, wobei sich das Interesse nur am Rande auf die nationalsozialistischen

Verbrechen richtet. Der Holocaust wird hier kurz mit Hilfe eines Überlebenden der Konzentrationslager thematisiert und das Ausmaß numerisch zu fassen versucht. Im Gegensatz zur Darstellung in MEIN KAMPF wird die Vernichtungspolitik hier jedoch nicht im Kontext des gesamten NS-Systems bzw. des Krieges verankert. Holocaust und Krieg erscheinen vielmehr als getrennte Themenbereiche (vgl. Keilbach 2000) und die Existenz der Konzentrationslager findet erst im Zusammenhang mit ihrer Befreiung eine ausführliche Erwähnung.

Die letzte Folge der Serie (DER UNTERGANG DES DRITTEN REICHS) geht gegen Ende in einer knapp 5-minütigen Sequenz auf die Konzentrationslager ein. Diese Sequenz folgt direkt auf das als »Verbrüderungsfest« beschriebene Zusammentreffen von Roter Armee und US-amerikanischen Truppen in Torgau (11.04.1945). Die Überleitung des Voice-over-Kommentars zu den Konzentrationslagern fungiert zugleich als (fragwürdige) Erklärung für die fröhliche Stimmung der Alliierten, denn: »man feierte das Überleben. Furchtbares hatte man hinter sich. Und zu allem kam etwas, das in letzter Stunde noch einmal Hass und Abscheu zum Aufflammen brachte: Die Entdeckung der Konzentrationslager«. Dazu sind mehrere Aufnahmen von amerikanischen Soldaten zu sehen, die durch ein KZ gehen. Daran schließen sich für eineinhalb Minuten stumme und statische Einstellungen an, die vor allem Leichen und Stacheldraht zeigen. Zu Aufnahmen von der Exhumierung von Leichen durch amerikanische Soldaten setzt kurz und leise Musik ein (eine Trompete intoniert in Moll »Führer befehl, wir folgen dir«, die Melodie geht dann in eine Orchestrierung über, die an Totenglocken erinnert). Nach knapp zwei Minuten ohne Kommentierung informiert eine weibliche Stimme über die Konzentrationslager. Während eine Landkarte zu sehen ist, auf der die Standorte der Lager markiert sind, weist sie darauf hin, dass Dachau das erste KZ war, »nun stießen in ganz Deutschland die Eroberer auf diese Lager, die bis zum letzten Tag in Betrieb gehalten wurden«. Sofort setzt die männliche Kommentirstimme ein (»was nur wenige wussten, aber viele ahnten«) und bestätigt mit seiner Autorität die Existenz der Lager, »in denen Menschen erniedrigt, gefoltert, ermordet worden sind«. Die Ziffer 6.000.000 wird während dessen über die Landkarte geblendet.

Daraufhin kommt ein KZ-Überlebender zu Wort. Nachdem er berichtet hat, dass er als Häftlingsschreiber in Mauthausen Massentötungen registrieren musste und dass er Selbstmordgedanken hatte, nennt er das Durchschnittsgewicht eines Häftlings und beschreibt dann die Befreiung. Sein Statement endet nach einer guten Minute mit dem Hinweis, dass unmittelbar nach der Befreiung allein in Mauthausen noch 2.600 Häftlinge starben. Schließlich sind nochmals für knapp 30 Sekunden stumme Bilder aus den befreiten Lagern zu sehen. Mit den Worten »Die Amerikaner waren so entsetzt über das, was sie vorfan-

den, dass sie die Einwohner von Städten wie Dachau und Buchenwald [sic.] zwingen, sich das anzusehen, was in ihrer unmittelbaren Nachbarschaft geschehen war« leitet die Sendung zur deutschen Bevölkerung über. Die Sequenz endet mit stummen Aufnahmen von den Einwohnern Weimars, die das Lager besichtigen. In der letzten Einstellung sind weinende Frauen zu sehen, die auf die zuvor gezeigten Leichen zu reagieren scheinen. Unmittelbar daran schließt sich die Radiomeldung von Hitlers Tod im Originalton an. ◀57

Durch die Abfolge der Argumentation sowie die Aussage des Zeitzeugen wird der Holocaust in *DIE DEUTSCHEN IM ZWEITEN WELTKRIEG* vor allem im Zusammenhang mit der Befreiung der Konzentrationslager beschrieben. Was dort vor der Befreiung geschehen ist, bleibt eine vage Andeutung; ein Zusammenhang mit der systematischen Verfolgungs- und Vernichtungspolitik wird nicht hergestellt. Die Aufnahmen der Leichen werden ohne Kontextualisierung stumm als Blickobjekte präsentiert, wodurch sie ihre Wirkung als Schockbilder entfalten. Aufgrund der fehlenden Erklärung bleibt die eingeblendete Ziffer 6.000.000, die ein Versuch darstellt, das Ausmaß des Holocaust zu kennzeichnen, ebenso abstrakt, wie die Punkte auf der Landkarte, mit denen die Standorte der Konzentrationslager markiert werden.

Auch durch die (für die Sendung ausgewählte) Aussage des Zeitzeugen, der hauptsächlich von der Befreiung berichtet, wird die Situation in den Konzentrationslagern kaum erfasst. Es werden weder Fakten über die nationalsozialistische Vernichtungspolitik vermittelt, noch die konkreten Ereignisse in ihrer Erfahrungsdimension zugänglich gemacht. Der Zeitzeuge vermag der Entmenschlichung in den Lagern kaum entgegenzuwirken, die in der Sendung durch die Präsentation von Leichen bzw. ›Figuren‹ und die Übernahme der numerischen Logik vielmehr ein weiteres Mal wiederholt wird. Letztendlich reduziert sich der Holocaust hier auf ein schreckliches Ereignis (neben anderen), das untrennbar mit dem Kriegsende verbunden ist, weil erst die Befreiung der Lager deren Schrecken offenbart hat.

Komplexe Ereignisse: HITLER – EINE BILANZ

Die 6-teilige Serie *HITLER – EINE BILANZ* (ZDF 1995) beschäftigt sich mit verschiedenen Aspekten des Nationalsozialismus. Das Interesse gilt dabei einerseits der Person Hitler, andererseits fungiert ›Hitler‹ jedoch auch als Metonymie für das gesamte NS-System bzw. als Symbol für die Zeit des Nationalsozialismus. Unter dem Titel *DER VERBRECHER* widmet die Sendereihe den nationalsozialistischen Verbrechen eine ganze Folge und beschreibt die Vernichtungspolitik darin als komplexes Ereignis. Sie zieht dafür neuere Forschungsergebnisse her-

an und stellt dabei auch einen Zusammenhang zwischen Krieg und Holocaust her.

In der Argumentation der Sendung ist der »Holocaust-Beschluss« eine Folge des sich abzeichnenden Scheiterns der Pläne vom ›Lebensraum‹ im Osten. Der Kommentar weist darauf hin, dass die praktische Durchführung der ›Endlösung‹ im Hinblick auf die Millionen Menschen, »die der Wahndee im Wege stehen«, auf der Wannsee-Konferenz organisiert wurde, und zählt die Vernichtungslager Belzec, Chelmino, Sobibor, Treblinka, Majdanek und Auschwitz auf, in denen die »Infrastruktur für den industriell betriebenen Massenmord« geschaffen wurde. Zu einer leicht verlangsamten Einstellung von Hitler mit Schäferhund sagt der Kommentar: »Hitler ahnt, dass sein Vernichtungskrieg im Osten nicht mehr zu gewinnen ist; doch je mehr Frontsoldaten fallen, desto mehr will er die Juden büßen lassen«. Daraufhin kehrt die Sendung zum Thema Holocaust und der »Mordbürokratie« zurück, die nun geschildert wird: Zentrale These ist hierbei das System der Täuschung (›Umsiedlung‹, ›Arbeitseinsatz‹, Duschen). Die tatkräftige Unterstützung der Reichsbahn wird durch ein Schriftstück belegt, auf dem chronologisch Abfahrtsorte und Zielbahnhöfe sowie die Anzahl der ›Reisenden‹ vermerkt sind. Die Bildebene besteht dabei aus zwei sich überlagernden Schichten: Während die Kamera in horizontalen Bewegungen die Schriftzeilen des Dokuments entlangfährt (und der Kommentar dabei die Worte teilweise vorliest), sind darunter zwei hintereinander montierte Einstellungen zu sehen, die jeweils einen sich diagonal und in die Bildtiefe hinein bewegenden Zug zeigen (die Einstellungen sind bereits in NACHT UND NEBEL enthalten). Schließlich wird die Bildschicht mit dem Schriftstück ausgeblendet und vom Deportationszug durch ein effektvolles ›Wiping‹ zur Einfahrt von Auschwitz-Birkenau übergewechselt, die der Kommentar als »Endstation der Endlösung« vorstellt. »Ihr Urheber hat den Vollzugsort seines Mordplans nie besucht« stellt der Kommentar unvermittelt fest. Mit dem Hinweis auf die perfekte Täuschung (Gaskammern, die wie Duschräume aussahen; Nummern an den Kleiderhaken) leitet er zu dem Zeitzeugen Jehoshua Rosenblum über, der per Schrifteinblendung als »Häftling Sonderkommando Auschwitz« vorgestellt wird. Stockend und detailliert schildert Jehoshua Rosenblum den Ablauf der Vergasung und die anschließende Verbrennung der Leichen in Gruben. »Wer nicht gleich ins Gas geht, wird als Arbeitssklave ausgebeutet« leitet der Kommentar daraufhin zum Thema Arbeitseinsatz über und stellt fest, dass die SS den »Nutzwert [der Arbeitssklaven, JK] für die deutsche Rüstungswirtschaft« exakt berechnet hat. Während Aufnahmen von grabenden Männern zu sehen sind, wird diese ökonomische Gewinnrechnung auf der Tonebene wiederholt. Eine Zäsur erfährt die Darstellung durch die Einspielung eines Origi-

naltons von Hitler. »Ende '42 legt Hitler die Maske öffentlicher Zurückhaltung ab« kündigt der Kommentar den Redeausschnitt aus dem Münchner Löwenbräukeller an und spielt dann den O-Ton von Hitler ein, der daran erinnert, dass er den Juden ihre Ausrottung angedroht habe und dafür ausgelacht worden sei. »Von denen, die damals lachten, lachen heute unzählige nicht mehr. Die jetzt noch lachen, werden in einiger Zeit vielleicht auch nicht mehr lachen«.

In dieser Szene wird eine Vielzahl von Verfahren eingesetzt, um den Holocaust darzustellen: der Voice-over-Kommentar präsentiert Ergebnisse der historischen Forschung, Zahlen und Fakten werden genannt und mit Schriftdokumenten belegt, ein Augenzeuge der Vernichtung kommt zu Wort und der Schauplatz der Ereignisse wird aufgesucht. Dabei werden zahlreiche Aspekte angesprochen, die Bestandteil des Ereignisses ›Holocaust‹ sind: Die Sendung beschreibt die prozesshafte Entwicklung hin zur systematischen Vernichtungspolitik, entwirft ein Bild der komplexen Struktur des Ereignisses und nähert sich an dessen ›Inneres‹ so weit wie möglich an. Das Ineinandergreifen dieser Elemente und die Geschwindigkeit ihrer Präsentation (der beschriebene Ausschnitt dauert 6'45'') führt jedoch zu einer Informationsdichte, die eine konkrete Auseinandersetzung mit den grauenhaften Vorgängen, die beschrieben werden, verhindert.

Unterbrechungen in der geballten Informationsvermittlung treten nur dann ein, wenn es um Hitler geht. ◀58 Beide Einstellungen von ihm, die während des oben beschriebenen Ausschnitts gezeigt werden (mit Schäferhund und am Rednerpult bei asynchronem O-Ton), sind leicht verlangsamt. Auch der lange Blick auf das Tor von Auschwitz-Birkenau, während vom »Urheber« des »Mordplans« gesprochen wird, verändert sich nur durch einen langsamen Zoom auf das Tor zu.

In den beiden anderen Momenten, in denen die ›Informationsgeschwindigkeit‹ des Kommentars retardiert, wird die Aufmerksamkeit hingegen auf anderen Ebenen gefordert: Einmal beansprucht die Bildebene die volle Konzentration, auf der es Schrift zu lesen und sich überlagernde Bilder mit unterschiedlichen Bewegungsrichtungen zu sehen gibt. Das andere Mal beschreibt Jehoshua Rosenblum zögernd die Vergasung und Verbrennung der Leichen. Doch seine Ausführungen sind akustisch teilweise schwer zu verstehen, so dass die Aufmerksamkeit weniger dem Inhalt seiner Aussage als den Worten selbst und ihrer stockenden Artikulation gilt. Darüber hinaus tragen auch die Zwischenschnitte auf Schwarzweißfotos dazu bei, dass die Erinnerungen von Jehoshua Rosenblum in der Informationsdichte der Sendung untergehen. Nicht ihm als Person gilt das Interesse, lediglich seine Präsenz als Augenzeuge ist von funktionaler Relevanz, da sie der Authentifizierung der Geschichtsdarstellung dient.

Die Geschichtsdarstellung der Sendung akkumuliert verschiedene Erklärungsmodelle der nationalsozialistischen Vernichtungspolitik. Mit der Darstellung der zunehmenden Radikalisierung, der logistischen Planung und der ökonomischen Gewinnrechnung akzentuiert sie strukturhistorische bzw. ökonomische Erklärungen, wohingegen Formulierungen wie »Hitler will die Juden büßen lassen« eine intentionalistische Argumentation aufgreifen und die Figur des Zeitzeugen Zugang zur Erfahrung eines Opfers verspricht. Durch die Integration dieser verschiedenen Ansätze entsteht zwar der Eindruck eines komplexen Ereignisses, das Zusammenspiel der vielfältig verflochtenen Faktoren, das letztendlich zum Beschluss der Endlösung geführt hat, bekommt die Sendung dabei jedoch nicht in den Blick. Verstärkt durch die dichte Präsentation erscheint der Holocaust in HITLER – EINE BILANZ: DER VERBRECHER vor allem als Fülle nicht zu bewältigender Informationen.

Schockbilder

Zur Thematisierung des Holocaust wird häufig Bildmaterial eingesetzt, das die alliierten Soldaten nach der Befreiung in den Konzentrationslagern aufgenommen haben. Diese Aufnahmen vermögen »einen Teil der Lücke« dessen zu schließen, so Sven Kramer, »wovon filmisch nichts überliefert ist« (Kramer 1999, 30). Durch ihre Präsentation werden sie dabei zu Schockbildern: Nicht selten verstummt der ansonsten so beredete Voice-over-Kommentar angesichts dieser Aufnahmen. Es herrscht eine »symbolische Stille« (Altman 2002, 409), die durch ihre Differenz zur sonst üblichen Tonspur den Eindruck entstehen lässt, einem Moment von höchster Signifikanz beizuwohnen. Das Verstummen des Kommentars kommt einer Präsentationsgeste gleich, die die gesamte Aufmerksamkeit der Zuschauer auf die Bildebene lenkt. So sehen wir auf der Leinwand (oder dem Bildschirm) Bilder, die – so die vom Mythos der Medusa inspirierte These Kracauers – »uns versteinern würden, träfen wir sie im wirklichen Leben an« (Kracauer 1993b, 395). Diese Bilder

»locken [...] den Zuschauer, sie in sich aufzunehmen, um seinem Gedächtnis das wahre Angesicht von Dingen einzuprägen, die zu furchtbar sind, als daß sie in der Realität wirklich gesehen werden können« (a.a.O., 396).

In Filmen oder Fernsehsendungen sind es neben den Bildern auch die Zeugen, die in Stellvertretung für die Zuschauer die »wirklichen Greuel« (a.a.O., 395) sehen. Beide implizieren eine Schockerfahrung auf verschiedenen Ebenen. Während die Zeugen sie verbalisieren, wird sie bei den Zuschauern durch Bilder evoziert. Dabei ist der Schock in beiden Fällen von hohem Sensationswert und trägt maßgeblich zur Affizierung der Zuschauer bei.

Während Schockfotos, so Roland Barthes, ihre Betrachter oft nicht zu erschüttern vermögen, weil »wir ihnen gegenüber jedes Mal unserer Urteilskraft beraubt sind« (Barthes 1964, 55) und ihnen eine »Doppeldeutigkeit, die Verzögerung durchs Konkrete« (a.a.O., 57) fehlt, schockieren viele Filmaufnahmen in den Fernsehdokumentationen über den Holocaust tatsächlich. Zwar präsentieren auch sie häufig Motive, die zu Zeichen erstarrt und überkonstruiert sind (a.a.O., 55) – indem sie sich beispielsweise der christlichen Ikonografie bedienen – doch im Film resultiert die Schockwirkung der Aufnahmen vor allem aus ihrem Verhältnis zur Bewegung.

Filme entfalten Schockwirkungen unter anderem durch die Gegenüberstellung von Stillstand und Bewegung. Dies hat Kracauer anhand von Standfotos festgestellt, die zwischen bewegte Filmbilder geschnitten sind, und darauf hingewiesen, dass »Reglosigkeit mit Leblosgkeit und demgemäß Leben mit Bewegung« (Kracauer 1993b, 75) identifiziert wird. Mit einer ähnlichen Gegenüberstellung von Reglosigkeit und Bewegung operieren Filme und Fernsehsendungen, wenn der Holocaust anhand von stumm präsentierten Leichenbildern thematisiert wird. Zwar handelt es sich hierbei in der Regel nicht um Fotografien sondern um Filmaufnahmen, doch häufig sind die Bewegungen in den Filmbildern kaum wahrnehmbar und beschränken sich beispielsweise auf ein leichtes Wehen von Grashalmen im Wind. Ihre Statik akzentuiert die Reglosigkeit und steht in starkem Kontrast zur Dynamik der bewegten Filmbilder, deren plötzliche Stillstellung – durch die stumme Präsentation unterstützt – eine schockartige Wahrnehmung auslösen (a.a.O., 74).

Eine Betonung erfährt die Leblosgkeit der toten Körper auch, wenn diese in Bewegung gesetzt werden. In diesem Fall zeigen die Bilder beispielsweise, wie Leichen weggetragen oder in ein Massengrab geworfen werden. Hier ruft vor allem die Tatsache, dass die Bewegungen und seltsamen Verrenkungen der Gliedmaßen – entgegen der üblichen Annahme – nicht (mehr) auf das Leben verweisen, Entsetzen hervor. Die Relation von Bewegung und Leben hat keine Gültigkeit mehr, denn bei den bewegten Körpern handelt es sich um Leichen. Schockierend ist an diesen Bildern außerdem, dass diese leblosen Körper nicht als menschliche Leichen behandelt werden, sondern sich in Objekte verwandelt haben.

Eine besondere Schockwirkung stellt sich bei den erwähnten Filmaufnahmen von Exekutionen ein. Hier entsetzt sowohl der Tabubruch (Ermordung von Menschen), der mit dem kalten Blick der Täter dokumentiert wurde, als auch die Obszönität seiner Präsentation, an der wir als Zuschauer teilhaben. Als Voyeure wohnen wir der Ermordung von Menschen bei, wobei der Augenblick des Sterbens, die Plötzlichkeit des Übergangs vom Leben in den Tod, eine seltsame

Faszination ausübt. Diese Schockbilder haben daher auch einen hohen Sensationswert, der durch eine entsprechende Präsentation zusätzlich gesteigert werden kann, und stellen insofern einen »Konsumanreiz« (Sontag 2003, 30) dar. Anders als ein Großteil der statischen Fotografien vermögen diese Filmbilder zu schockieren und ihre Zuschauer sogar einer traumatischen Erfahrung anzunähern. Das Verstummen des Kommentars und die Reglosigkeit in den Aufnahmen führen in der Wahrnehmung zu einem Verlust des Zeitgefühls, eine Zeiterfahrung, die traumatisches Erleben kennzeichnet. Indem Filme und Fernsehsendungen den Fluss der Filmbilder unterbrechen, rufen sie nicht nur eine Schockwirkung hervor. Durch die Stillstellung der Zeit qualifizieren sie den Anblick der Leichen vielmehr als traumatischen Moment im Erleben der Zuschauer.

Ablende und Imagination: HOLOKAUST

Das Fernsehen vereinigt die zwei Möglichkeiten, die Susan Sontag beim Betrachten der Leiden anderer ausmacht: »In jedem Fall lädt uns das Grauenhafte ein, entweder Zuschauer zu sein oder Feiglinge, die nicht hinsehen können« (Sontag 2003, 51). Dies zeigt sich am Umgang mit den Schockbildern, wie er exemplarisch in der Sendung GHETTO aus der Dokumentarreihe HOLOKAUST (ZDF 2000) zu finden ist.

Die Sendung enthält eine knapp 40-sekündige Szene aus 12 Einstellungen, die Vorbereitungen zur Erhängung von mehreren Menschen festhalten. Der Kommentar kontextualisiert die Aufnahmen, indem er sie verortet (»Ghetto Löwenstadt, Winter '41/'42«) und erklärt: »Diese zehn Menschen haben heimlich geschlachtet. Angeblich nach jüdischem Ritus«. Daraufhin schweigt er für gut 20 Sekunden (auf der Tonebene ist nur noch das nachvertonte Pfeifen von Wind zu hören) und lenkt damit die Aufmerksamkeit auf die Szenerie. Schließlich ist am linken Bildrand ein Schatten zu sehen, als ob ein Arm gehoben und damit das Kommando zur Exekution gegeben wird. Noch bevor die Erhängung ausgeführt wird, blendet die Sendung ab. Für wenige Momente ist nur ein Schwarzbild zu sehen und der Wind zu hören, dann folgt die nächste Sequenz.

GHETTO scheint sich im letzten Augenblick zu entscheiden, den Tabubruch, die Präsentation eines Todesmomentes, nicht zu vollziehen. Die Sendung ändert ihre ursprüngliche Haltung, mit der sie den Blick auf die Exekution freigegeben hat, durch eine paternalistische Geste, denn sie scheint ihre Zuschauer mit der Ablende vor dem Anblick des Todes schützen zu wollen. Gleichzeitig wird durch die Dauer und stumme Präsentation der Einstellung eine voyeuristische Spannung erzeugt, mit der die Exekution erwartet wird.

Die Abblende wird in GHETTO jedoch nicht nur in Todesmomenten eingesetzt, sondern auch im Kontext von Demütigungen. So schildert eine Zeitzeugin, wie religiösen Juden Bart und Schläfenlocken abgeschnitten wurden. Zwischen ihre Aussagen schieben sich zwei einzelne Einstellungen: eine zeigt, wie zwei Männer eine Straße entlang geführt werden, die andere, wie sich mehrere ältere orthodoxe Juden in einer Reihe vor einer Wand aufstellen. Die Zeugin stellt am Ende ihres Statements fest, dass die Deutschen beim Abschneiden der Bärte lachten und daran Vergnügen hatten. Doch dieses Bild – das in den Archiven existiert und auch im Fernsehen schon mehrfach zu sehen war – wird den Zuschauern vorenthalten.

Allerdings blendet GHETTO nicht bei allen Bildern des Grauens ins Schwarz oder spart diese aus. Im Gegenteil: Die Dokumentation präsentiert in aller Ausführlichkeit auch Demütigungen, an denen die filmende Kamera ganz offensichtlich entscheidend beteiligt war. So enthält sie Aufnahmen, die zeigen, wie eine alte Frau durch den Einsatz einer Reitpeitsche genötigt wird, in die Filmkamera zu blicken, und wie ein Mann, der vor dem Kameramann kniet, flehentlich in das Objektiv blickt. Diese Bilder sind im Gegensatz zum Abschneiden der Bärte in Filmen und Fernsehsendungen über den Nationalsozialismus bisher selten zum Einsatz gekommen. Da sie so noch »unverbraucht« geblieben sind und darüber hinaus ein Differenzierungsmerkmal zu anderen Sendungen darstellen, ist ihre Verwendung in der Logik des Fernsehens damit legitimiert.

Dass GHETTO diese Bilder einsetzt, auf andere erniedrigende Aufnahmen jedoch verzichtet, verdeutlicht umgekehrt, dass die Abblenden und Aussparungen nicht ethisch motiviert sind. Diese Auslassungen tragen paradoxerweise vielmehr dazu bei, die vorenthaltenen Bilder zu popularisieren, indem sie ihre Imagination forcieren. Wie für das Fernsehen typisch, macht sich die Sendung dafür ein Verfahren zu Nutze, das aus einem anderen Kontext stammt. Hier wird auf die Aussparung von Bildern der Vernichtung rekurriert, wie sie in Lanzmanns SHOAH praktiziert wird und in der theoretischen Auseinandersetzung mit der Visualisierung des Holocaust Anerkennung gefunden hat. Die Evokation von Imaginationen wird in GHETTO jedoch nicht konsequent verfolgt und hat lediglich einen symbolischen Stellenwert.

Im Gegensatz zur Evokation von Imagination in SHOAH operiert GHETTO sehr stark mit Bildern und verlässt sich auf das visuelle Wissen der Zuschauer. So setzt die Abblende der Erhängung imaginäre Bilder frei, weil ihr Ablauf bekannt ist und die folgenden Momente daher antizipiert werden können. Die visuelle Imagination vom (bzw. Erinnerung an das) Abschneiden der Bärte, die durch die Aussparung der Einstellung entsteht, basiert hingegen auf der (historisch-televisuellen) Bildung bzw. Kennerschaft von Dokumentationen über

den Nationalsozialismus. Genretreue Fernsehzuschauer haben die fehlende Einstellung schon oft in den Geschichtssendungen gesehen und können sich an das Bild erinnern (womit sie gleichzeitig ihre Kennerschaft bestätigen). In einer weiteren Szene, in der die Imagination an existierende Bilder anknüpft, sind Bilder zu sehen, die laut Kommentar zeigen, wie Juden in Krakau in das Ghetto »umziehen«, darunter auch eine Einstellung, in der Kinder in einer Reihe die Straße entlanggehen und jeweils einen Stuhl tragen. »Bald werden diese Kinder anders aussehen«, bemerkt der Kommentar und bringt damit Bilder vom Anfang der Sendung in Erinnerung, die hungernde und bettelnde Kinder zeigen.

GHETTO greift hier auf das Konzept der Imagination zurück, wie es im Zusammenhang mit ШОАИ diskutiert wurde, wobei bereits die Nachinszenierung der Zugfahrt nach Treblinka von der Auseinandersetzung mit diesem Film zeugt. Gleichzeitig folgt die Sendung jedoch auch der Logik des Fernsehens, wodurch sich der Begriff der Imagination erheblich verändert und seine Radikalität verliert. Dies führt dazu, dass die Repräsentation des Grauens, der sich ШОАИ so eindrücklich verweigert, in GHETTO zur notwendigen Voraussetzung wird, um die gewünschte Imagination (im Sinne des Fernsehens) in Gang zu setzen. Imagination bedeutet in GHETTO daher schlicht, bei den Fernsehzuschauern die Erinnerung an die *Bilder* des Grauens wachzurufen.

Umgang mit nationalsozialistischem Filmmaterial

Dem fehlenden bzw. wenigen historischen Bildmaterial, das die Vernichtungspolitik dokumentiert, steht eine Fülle von Aufnahmen aus der nationalsozialistischen Bilderproduktion gegenüber, die den Alltag, Krieg oder politische Ereignisse festhalten. Diese Bilder sind, wie bereits gezeigt wurde, schon aufgrund ihrer Entstehungsbedingungen mit einer ideologischen Signatur versehen. Doch wie gehen Filme und Fernsehsendungen, die zur Darstellung des Nationalsozialismus historische Filmaufnahmen kompilieren, mit diesem Bildmaterial und seiner ideologischen Signatur um?

Kompilationsfilme verfahren mit ihrem Bildmaterial ganz unterschiedlich: In manchen Filmen wird es in seiner ursprünglichen Form zur Illustration des Voice-over-Kommentars oder als Bilddokument eingesetzt, andere Filme wiederum bearbeiten die verwendeten Aufnahmen, indem sie beispielsweise in die Montage eingreifen, die Geschwindigkeit verändern oder Einzelbilder verfremden. Den gewählten Verfahren liegt jeweils ein spezifisches Bildverständnis

nis zu Grunde, wobei die unterschiedlichen Konzeptionen von Bildern implizit auch Überlegungen zum Problem der ideologischen Signatur beinhalten. Im Anschluss an Foucaults Überlegungen zum Archiv und zur Archäologie (Foucault 2001) differenziert Christa Blümlinger (2003) zwischen Kompilationsfilmen, die das Ausgangsmaterial als ›Dokument‹ zur Geltung bringen, und solchen, die dessen Dimension als ›Monument‹ akzentuieren. Bei dieser Unterscheidung kommt den Besonderheiten der kompilierten Originalaufnahmen zunächst keinerlei Bedeutung zu, sie resultiert allein aus der Art und Weise, in der das Ausgangsmaterial bearbeitet und den Zuschauern präsentiert wird. Als Dokumente fungieren Filmaufnahmen dann, wenn sie datiert, verortet und in eine kohärente Form gebracht werden (Blümlinger 2003, 87), wobei sich ihr Einsatz an der Fabrikation von Geschichte orientiert. Als Monumente sind sie filmische Fragmente und »Gegenstände ohne Kontext« (a.a.O., 84), die nicht auf historische Ereignisse verweisen. Vielmehr tritt hier das »Erscheinungsfeld« (a.a.O., 92) der Aufnahme, ihre Materialität sowie das Nicht-Gesagte und Nicht-Gedachte in den Vordergrund. Diese Kategorien verdeutlicht Christa Blümlinger exemplarisch am Einsatz von Familien- und Amateuraufnahmen in Archivkunstfilmen, die dem Bereich des Experimentalfilms zugeordnet werden. Ein Kennzeichen dieser Filme ist deren ›Bildbewusstsein‹, das sie von anderen Kompilationsfilmen unterscheidet. Für Kompilationsfilme oder -fernsehsendungen über den Nationalsozialismus lassen sich diese Kategorien, die im Bereich des Experimentalfilms ihre Gültigkeit haben mögen, zwar nicht direkt übernehmen, sie verdeutlichen aber eine ästhetische Differenzierung, die hier nicht zuletzt aufgrund der unterschiedlichen Effekte des Umgangs mit dem historischen Bildmaterial von Relevanz ist. Dass die kompilierten Aufnahmen in Filmen und Fernsehsendungen über den Nationalsozialismus nie als stummes und kontextloses *Monument* zur Geltung kommen, verwundert nicht, geht es in diesen doch gerade um die Herstellung von Geschichte. In seiner Funktion als *Dokument* ist das historische Bildmaterial hingegen durchaus auch in den hier analysierten Filmen und Fernsehsendungen anzutreffen. Es wird auf seine Bedeutung und seinen Wahrheitsgehalt hin befragt, um die Vergangenheit zu rekonstruieren und »die Tiefe des Wesentlichen zu erreichen« (Foucault 1994, 198). In der Regel dienen die Archivaufnahmen in den Geschichtsdokumentationen jedoch zur *Illustration* eines dominanten Voice-over-Kommentars. Die illustrative Verwendung der Bilder unterscheidet sich dabei grundsätzlich von den beschriebenen Kategorien der Sekundärbearbeitung, weil sie ihr Material nicht reflektiert und dadurch auch kein Bildbewusstsein zu erkennen gibt.

In Archivkunstfilmen manifestiert sich das Bildbewusstsein unter anderem im Begriff der »toxischen Filmartefakte« (Sandusky 1991, 15), mit dem die Filmmacherin Sharon Sandusky das Ausgangsmaterial beschreibt. Im Zusammenhang mit diesen Artefakten, »die dazu beitragen, unsere Glaubenssysteme hervorzubringen« (a.a.O.) warnt sie: »man [muß] bei der Schaffung eines Archivkunstfilms sehr vorsichtig sein, wenn es um die Botschaft geht, die im aufgenommenen Filmmaterial gespeichert ist« (a.a.O.).⁴⁵⁹ Hier wird das Wissen um ideologische Signaturen von Bildern deutlich (obwohl nicht von nationalsozialistischen Filmaufnahmen die Rede ist), deren Aufdeckung ein zentrales Anliegen von Archivkunstfilmen ist. Zu den bildreflexiven Eingriffen in das Ausgangsmaterial zählen neben der physischen Bearbeitung der Bildoberfläche und der Verfremdung durch Umkopieren beispielsweise auch Ausschnittvergrößerungen, Wiederholungen oder die Verlangsamung der Laufgeschwindigkeit – Verfahren, die (spätestens seit der Einführung »neuer« Bildtechnologien) auch im Fernsehen zum Einsatz kommen, dort jedoch in der Regel nicht zur Reflexion der Bilder eingesetzt werden.⁴⁶⁰

Auch Archivkunstfilme greifen auf nationalsozialistische Filmaufnahmen zurück. So verfremdet *SWINGING THE LAMBETH WALK*, ein Film von Len Lye, der bereits 1940 entstand, Aufnahmen aus *TRIUMPH DES WILLENS* und anderen NS-Filmen durch den Einsatz »unpassender« Musik und lässt die marschierenden Soldaten durch eine Manipulation der Bewegungsrichtung zum »Lambeth Walk« tanzen. Ein solches Verfahren finden sich beispielsweise auch Michail Romms Kompilationsfilm *DER GEWÖHNLICHE FASCHISMUS* (UdSSR 1965), in dem zur Belustigung der Zuschauer Einstellungen mehrfach wiederholt werden. Bildbewusstsein in Bezug auf die nationalsozialistischen Aufnahmen beweisen auch die beiden paradigmatischen Filme *NACHT UND NEBEL* und *SHOAH*, obwohl sie das Bildmaterial nicht verfremdend bearbeiten. Während Resnais in *NACHT UND NEBEL* durch den Einsatz von aktuellen Farbbildern beabsichtigte, den pittoresken Schwarzweißaufnahmen die »makabre Theatralität« (François Truffaut, zit. in Paech 2002, 71) zu nehmen, verzichtete Lanzmann in *SHOAH* hingegen vollständig auf das historische Bildmaterial. Er plädierte sogar für dessen »Vernichtung«, falls jemals ein Film gefunden werden sollte, der die systematischen Ermordungen in den Gaskammern zeigt:

»If I had found an actual film – a secret film, since that was strictly forbidden – made by an SS man and showing how 3000 Jews, men, women, and children, died together, asphyxiated in a gas chamber of the crematorium 2 in Auschwitz – if I had found that, not only would I not have shown it but I would have destroyed it« (Lanzmann, zit. in Hansen 1997, 84).

Diese Äußerung basiert nicht nur auf der bildtheoretischen Überlegung, dass der Konkretismus von fotografischen Abbildungen nicht mit dem unvorstellbaren Ausmaß des Holocaust vereinbar ist, das lediglich durch eine Negation erahnt werden kann, sondern sie hat auch mit der Entwürdigung der Opfer zu tun, die nicht ein weiteres Mal reproduziert werden soll.

Im Gegensatz zu diesen bildreflexiven Verfahren und Überlegungen, mit denen auf die ideologischen Signaturen des Ausgangsmaterials reagiert wird, ist in zahlreichen anderen Filmen und Fernsehsendungen kein (Problem-)Bewusstsein im Hinblick auf das verwendete Bildmaterial erkennbar. Die Aufnahmen werden als visuelles Material zur Illustration des Kommentars oder als Beleg (bzw. Filmdokument) für die Existenz bzw. Richtigkeit der beschriebenen Fakten eingesetzt und reproduzieren dabei (ungewollt) die ideologische Signatur der Bilder.

Im Folgenden gilt das Interesse der Frage, wie und mit welchem Bildbewusstsein Filme und Fernsehsendungen das nationalsozialistische Bildmaterial einsetzen und mit seiner ideologischen Signatur umgehen. Dabei stehen jedoch nicht der erwähnte illustrative Bildeinsatz oder die Reproduktion der nationalsozialistischen Ideologie im Mittelpunkt. Anhand exemplarischer Szenen werden vor allem diejenigen Verfahren genauer in den Blick zu nehmen sein, die Umdeutungen vornehmen, Gegenlektüren vorschlagen oder diese Signatur überschreiben.

Reproduktion

Saul Friedländer, der von einer psychischen Dimension des Nazismus ausgeht, um dessen Attraktivität für die Bevölkerungsmehrheit zu erklären, weist in seiner Analyse der seit Ende der 1960er Jahre veränderten Erscheinungsformen des Nationalsozialismus in Literatur und Film nach, dass »ein neuer Diskurs über den Nazismus sich heute genau auf der imaginären Ebene, im Bereich der Bilder und Gefühle entfaltet« (1999, 23). Er geht dabei von einer Reproduktion der imaginären Strukturen des Nationalsozialismus aus, die den »neuen Diskurs« und die »beschwörende Imitation« (a.a.O., 26) in den Nachstellungen und Interpretationen – häufig ohne intendiert zu sein – kennzeichnen.

Den Vorwurf der Reproduktion muss sich auch der Dokumentarfilm *HITLER – EINE KARRIERE* (Fest/Herrendoerfer, 1977) gefallen lassen, an dem Karsten Witte in einer Filmbesprechung kritisiert, dass er »ergeben die Intentionen faschistischer Bilder im Kommentar abnimmt« und »die Bilderflut erneut entfesselt« (Witte 1977, 28). ◀61 Der Film beantwortet seine psychologisch gefärbte Fragestellung nach der spezifischen Beziehung zwischen Hitler und »dem deutschen Volk« mit Hilfe der Faszinationsthese, der zufolge Hitler es verstand, die Deut-

schen unter anderem durch seine Sprachgewalt, Rhetorik und Allgegenwart zu gläubigen Anhängern zu machen. Als Beleg dieser These werden Ausschnitte aus nationalsozialistischen Filmen eingespielt, ohne jedoch zu berücksichtigen, dass die scheinbare Faszinationskraft von Hitler ein Produkt genau dieser Filme ist. Deren Bildmotive, Montage und Dramaturgie zielen ja gerade darauf ab, durch die Inszenierung von Hitlers Sprachgewalt und Allgegenwart dessen Führungsanspruch zu legitimieren und im Sinne der nationalsozialistischen Herrschaftstheorie zu naturalisieren.

Besonders plausibel ist Wittes Kritik im Hinblick auf eine Sequenz ca. 7 Minuten nach Beginn des Films, in der die These, dass Hitler »Gefolgschaft und Macht [...] vor allem durch seine rhetorische Gewalt [erworben hatte]«, und bei öffentlichen Auftritten »die Genialität des großen Demagogen [gewann]« belegt wird. Unterbrochen von einigen Zwischenschnitten auf Fotografien von Hitler in unterschiedlichen Rednerposen,⁶² zu denen der Kommentar auf sein Rednertalent und -training hinweist, spielt der Film ca. 8 Minuten lang die Aufnahmen von Hitlers »Aufruf an das deutsche Volk« im Berliner Sportpalast am 10.02.1933 in Wort und Bild ein. Die Voice-over-Stimme kommentiert diesen Filmausschnitt nur spärlich, indem sie den dramaturgischen und inszenatorischen Aufbau der Rede (das »Ritual des Auftritts«) erläutert (vom »Mittel des immer wieder verzögerten ersten Worts«, das »die Spannung bis zur Un-erträglichkeit steigern« sollte, über den »tastenden Beginn« bis zum Höhepunkt und erschöpften Abgang), auf die »Energie« von Hitler hinweist sowie zwischen den ausgewählten Redeausschnitten Überleitungen schafft. Vor diesen verstummt der Kommentar dann, um die »rhetorische Gewalt« erfahrbar zu machen. Die Evokation wird hier – entsprechend Friedländers Beschreibung des »neuen Diskurses« – schrittweise zur »beschwörenden Imitation« des Nationalsozialismus.⁶³

Mit seinem typischen Verfahren der Einverleibung eignet sich auch das Fernsehen diese Darstellung an, wobei es die »beschwörende Imitation« der medial produzierten Faszination ein weiteres Mal reproduziert. Beispielsweise übernimmt HITLER – EINE BILANZ: DER VERFÜHRER (ZDF 1995) die beschriebene Szene aus HITLER – EINE KARRIERE sogar bis zur Wortwahl. Auch hier wird der »Aufruf an das deutsche Volk« in einer langen Sequenz eingespielt und auch hier überlässt die Voice-over-Stimme dem Redner Hitler die Tonspur und beschränkt sich auf spärliche Anmerkungen zu dessen rhetorischer Strategie. Ebenso wie der Film HITLER – EINE KARRIERE erklärt auch die Fernsehsendung HITLER – EINE BILANZ: DER VERFÜHRER die Faszinationskraft im Rückgriff auf das nationalsozialistische Bildmaterial nur unzureichend, indem sie selbst einen blinden Fleck produziert.

Die nationalsozialistischen Filmausschnitte gelten in *HITLER – EINE KARRIERE* und *HITLER – EINE BILANZ: DER VERFÜHRER* als Filmdokumente, **64** von denen auf vorfilmische Fakten (Dramaturgie der Rede) geschlossen wird, ohne zu berücksichtigen, dass diese selbst durch filmische Verfahren hervorgebracht werden. Doch über die Dramaturgie der Rede lassen sich keine Aussagen unabhängig von der Dramaturgie der verwendeten Wochenschau-Sequenz treffen, die u. a. maßgeblich von der Steigerung der Schnittfrequenz im Laufe der Rede bestimmt wird. Indem beide Kompilationen die Rede lediglich als vorfilmische, nicht jedoch gleichzeitig auch als filmische Inszenierung begreifen und der Voice-over-Kommentar die filmische als vorfilmische Präsentation missversteht, nehmen sie in der Tat – wie Witte kritisiert – die Intentionen der faschistischen Bilder nur ergeben ab.

Markierung

Einige Ausschnitte aus der nationalsozialistischen Bilderproduktion werden – im Gegensatz zur eben beschriebenen Reproduktion – in den Kompilationsfilmen und -fernsehsendungen als Propaganda markiert. Bei diesen Markierungen handelt es sich um eine Geste der Distanzierung, die gleichzeitig eine Differenzierung zwischen dokumentarischen und propagandistischen Bildern vornimmt (und damit ihr Bildbewusstsein unter Beweis stellt). Gekennzeichnet werden Szenen, die durch ihre spezifische Bildmontage und/oder durch die Tonebene eine explizit propagandistische Botschaft formulieren. Dazu gehört z. B. die Szene aus *DER EWIGE JUDE*, in der Juden als Ungeziefer kodiert werden, oder die Bildmontage in Werbefilmen für die ›Hitlerjugend‹, in denen Sport und Krieg gleichgesetzt werden.

Solche Markierungen finden sich in aktuellen Geschichtsdokumentationen besonders häufig, wenn der Originalton (Redeausschnitte oder Kommentar) der kompilierten Filmausschnitte zu hören ist. Dies verweist auf eine am Wort orientierte Konzeption von Propaganda, die dazu führt, dass die ideologische Aufladung von Bildern und von Tönen unterschiedlich eingeschätzt wird. Die Verortung von Propaganda im Wort entspricht dabei einem fernsehtypischen Verständnis der Bild/Ton-Relation. So stellt John Ellis fest, dass im Fernsehen dem Ton die zentrale Rolle zukommt. »Es ist der Ton, der die Geschichte oder die Dokumentation trägt, während das Bild eine eher illustrierende Funktion hat« (Ellis 2002, 60). Zwar ist diese allgemeine Beobachtung nicht mehr uneingeschränkt gültig, **65** nach wie vor fungiert der Kommentar in Informationssendungen (Nachrichten, Sport, (politische) Magazine, Dokumentationen) jedoch als zentraler Informationsträger und Instanz der Wahrheit, und werden Wortbeiträge als subjektive Meinung markiert, sobald sie nicht ausgewogen

argumentieren. Aufgrund dieser prominenten Stellung des Tons ist es nicht verwunderlich, dass die Geschichtsdokumentationen den Originalton der NS-Filme markieren und sich dadurch distanzieren, wohingegen den Bildern – bis auf wenige Ausnahmen – kein eigener Diskursstatus zugeschrieben wird.

Die Markierung des Originalmaterials nimmt allerdings nicht nur eine Hierarchisierung der unterschiedlichen Propagandawirkung von Ton und Bild vor (und naturalisiert dadurch gleichzeitig alle nicht-markierten Aufnahmen). Sie formuliert damit gleichzeitig auch Thesen zum Nationalsozialismus, insofern ihr implizit die Annahme zugrunde liegt, dass die Deutschen durch die rhetorischen Fähigkeiten der Nationalsozialisten (Hitler, Goebbels, Kommentar in Filmen) fasziniert und/oder überzeugt wurden.

Welche Gefahr einige Sendungen in der rhetorischen Macht Hitlers sehen, machen zwei Szenen aus *HITLER – EINE BILANZ: DER VERFÜHRER* deutlich: Gleich zu Beginn der Sendung ist zu Filmbildern von Hitler am Rednerpult eine Toncollage zu hören, in der verschiedene Redeausschnitte verzerrt und übereinander gelegt werden, wodurch der Eindruck entsteht, sich dieser Stimme nicht entziehen zu können. In einer kurzen Sequenz über die Propaganda wird diese Allgegenwart wenige Minuten später im Zusammenhang mit dem Volksempfänger explizit thematisiert.

In einer anderen Szene wird Hitler über eine ›Auseinandersetzung‹ mit seiner Sprache zum Dämon gemacht. Als Zeitzeuge berichtet Walter Jens (Vorstellung per Schrifteinblendung: »damals Schüler«) von seinem damaligen Entsetzen, als er sich – angeregt von einem Lehrer – vorstellte, wie Hitlers Reden im Ausland wirkten. Daran schließt sich ein verlangsamt eingespielter Filmausschnitt aus der eben erwähnten Rede »Aufruf an das deutsche Volk« an. »Ein Moment der Verfremdung genügte, um diesen Mann so zu zeigen, wie er war« beendet Walter Jens seine Erinnerung. Das Fernsehen ›verfremdet‹ daraufhin die nächste Einstellung und scheint uns damit die Wahrnehmung von Hitler im Ausland bzw. die Vorstellung von Walter Jens vor Augen zu führen.

Die Verfremdung des Filmmaterials vollzieht sich dabei jedoch auf einer völlig anderen Ebene als der Perspektivwechsel, von dem Walter Jens berichtet. In der Dokumentation verlangsamt sich sowohl die Bildfolge bis zur Zeitlupe, als auch die Tonspur, so dass Hitlers Stimme extrem verzerrt und tiefer wird. Damit nutzt die Sendung Darstellungskonventionen, die in der Populärkultur ›das Böse‹ signifizieren.⁶⁶ Die Selbstevidenz, die hier – in Kombination mit der Aussage von Walter Jens – für die ›verfremdeten‹ Filmaufnahmen behauptet wird, schließt insofern an Deutungsmuster von Hitler als Personifikation ›des Bösen‹ an.⁶⁷ Insbesondere die verzerrte Stimme trägt dabei zur Dämonisie-

rung Hitlers bei und lässt den Eindruck entstehen, dass die Sendung ›des Pudels Kern‹ sichtbar macht.

Mit der Markierung von Filmaufnahmen als Propaganda geht gleichzeitig eine Naturalisierung derjenigen Bilder einher, die nicht gekennzeichnet sind. Sie erscheinen dadurch als Filmdokumente, die den Nationalsozialismus realistisch abbilden. Dass diese Aufnahmen jedoch ebenfalls ideologische Signaturen tragen, bleibt dabei unberücksichtigt. So kommt es, dass sich in den Kompilationsfilmen oder -fernsehsendungen der Krieg – ganz den Vorgaben der nationalsozialistischen Propaganda und der vorhandenen Filmbilder entsprechend – in aktuellen Geschichtssendungen immer noch als stürmischer Vormarsch von (im Fall von Polen) fröhlichen oder entschlossenen deutschen Soldaten dargestellt wird, der erst in ›Russland‹ gestoppt wurde. Auch Versatzstücke des idealisierten Bildes von Hitler als herausragendem Führer, der alle politischen Fäden in der Hand hielt, finden sich in zahlreichen Geschichtssendungen wieder. Und geht es um die deutsche Bevölkerung, wird diese in der Regel als von Hitler begeisterte Masse visualisiert. In allen genannten Beispielen entspricht bzw. folgt die Geschichtsdarstellung dabei der Evidenz der Filmbilder, die nicht als Konstruktionen hinterfragt werden. Die ideologische Signatur bleibt damit in vielen Sendungen trotz ihres aufklärerischen Impetus‘ für einzelne Themenbereiche des Nationalsozialismus immer noch wirksam.

Gegenbilder

Ein Verfahren, mit dem Kompilationsfilme und -fernsehsendungen der ideologischen Signatur von NS-Bildern entgegenwirken, ist die Kontrastierung mit Gegenbildern. Bei diesen Gegenbildern kann es sich sowohl um ›Imaginationen‹ handeln, als auch um tatsächliches Bildmaterial, das in einer Kontrastmontage der nationalsozialistischen Bilderproduktion gegenübergestellt wird.

Eine Evokation von Gegenbildern zu den zirkulierenden Aufnahmen aus dem Nationalsozialismus findet mit Hilfe der Erfahrungsberichte von Zeitzeugen statt. Die konkreten Schilderungen setzen Imaginationen frei, die häufig die visuellen Lücken im existierenden Bildmaterial schließen. Mit dieser imaginären Produktion von Gegenbildern knüpfen die Fernsehsendungen an ein Verfahren an, dessen Produktivität ШОАМ unter Beweis gestellt hat, das hier jedoch der Konzeption der Undarstellbarkeit des Holocaust geschuldet ist. Das Fernsehen eignet sich dieses Verfahren für seine eigenen Zwecke an und nutzt es als Versatzstück zur Kontrastierung des historischen Bildmaterials.

So evozieren beispielsweise die Aussagen der Zeitzeugen in HOLOKAUST: GHETTO Imaginationen, die als Gegenbilder zur nationalsozialistischen Bilderproduk-

tion funktionieren. Nach knapp 28 Minuten verweist der Voice-over-Kommentar auf Ereignisse, die parallel zu den in der Sendung visualisierten stattfanden, indem er zu 11 Einstellungen von einem Pferderennen sagt: »Während in Chelmno gemordet wird, entspannen sich die Besatzer in Lublin beim Pferderennen. In der Region leben über 1/4 Million Juden am Existenzminimum. Ab März 1942 werden die Ghettos geräumt. Stadt für Stadt, Ort für Ort«. Dabei wechselt die unterlegte Musik von einem Marsch zu einem bedrohlich wirkenden Klang. Daraufhin berichtet der teilweise schwer verständliche Zeitzeuge Moshe Beiski (Vorstellung per Schrifteinblendung: »Ghetto Jalowiec«): »Plötzlich stehen sie in dieser Stadt, das waren 15.000 damals schon. Man drängt sich ... und jeder mit seinem ... Sack, oder ... Rucksack bei sich, mit den kleinen Kindern, Säuglinge! Und man steht auf dem Platz und man weiß nicht was, wo, man weiß nur eins: von hier geh' ich weg«. Trotz ihrer Bruchstückhaftigkeit vermittelt die Beschreibung des Zeitzeugen eine Vorstellung, wie eine auf einem Platz versammelte Menschenmenge wartet, bepackt mit Rucksäcken und mit Kindern im Arm oder an der Hand.

Ihre Prägnanz als Gegenbild erhält die Aussage des Zeitzeugen durch den Voice-over-Kommentar, der sie den offiziellen Filmaufnahmen von einem sportlichen bzw. gesellschaftlichen Ereignis gegenüberstellt. Durch diesen Kontrast ist die Imagination, die hier in Gang gesetzt wird, bereits konturiert, denn sie wird sich immer negativ auf die präsentierten Filmaufnahmen aus der nationalsozialistischen Bilderproduktion beziehen. Damit generiert die Szene allerdings auch ganz andere Effekte als SHOAH, dessen Verfahren sich die Sendereihe HOLOKAUST aneignet.

Um buchstäbliche Gegenbilder handelt es sich bei den Kontrastmontagen, mit denen das Fernsehen an ein Verfahren anknüpft, das im Kontext der Beschäftigung mit dem Nationalsozialismus bereits in NACHT UND NEBEL zu finden ist. Auch mit dieser Aneignung gehen Umarbeitungen einher, so dass die binäre Strukturierung im Fernsehen nicht mehr die zeitliche Distanz akzentuiert, sondern zu einer thematischen Gegenüberstellung beiträgt. So lassen die Geschichtsdokumentationen beispielsweise Einstellungen von jubelnden Menschen und zerstörten Städten oder von fröhlich marschierenden Jungen und sich angstvoll ergebenden Soldaten aufeinander folgen.

Diese Kontrastmontagen sind häufig temporal, d.h. in der Logik eines Vergleichs von »vorher/nachher«, kodiert und werden in aktuellen Geschichtsdokumentationen oft durch eine Gegenüberstellung von Schwarzweiß- und Farbbildern verstärkt. HITLERS HELFER: SCHIRACH – DER HITLER-JUNGE (ZDF 1998) enthält beispielsweise gegen Ende der Sendung eine Sequenz, in der drei Mal von Schwarzweißaufnahmen der Hitlerjugend auf Farbbilder von jugend-

lichen Kriegsgefangenen geschnitten wird. Durch die Bewegungen der Kamera bzw. im Bild ordnen sich diese Aufnahmen zu drei Paaren, die jeweils aus einer Schwarzweiß- und einer Farbeinstellung bestehen: zuerst fährt die Kamera zwei Mal von rechts nach links an den in einer Reihe aufgestellten Jungen vorbei, dann marschieren diese zwei Mal auf die Kamera zu, zuletzt zwei statische Großaufnahmen von jugendlichen Gesichtern. Die Bilderfolge wird auf der Tonspur von einer durchgehenden Musik begleitet, deren Komposition die Gegenüberstellung zusätzlich akzentuiert, indem sie zum einen den Bildschnitt betont und zum anderen den beiden Zeitebenen unterschiedliche Melodien und Instrumente zuordnet. Die Schwarzweißaufnahmen der Hitlerjugend sind mit der von Trompete und Trommeln gespielten Melodie des Marschliedes der Hitlerjugend (»Unsre Fahne flattert uns voran«) unterlegt, zu den Farbaufnahmen der Kriegsgefangenen ist hingegen ein langer und tiefer Ton eines Cellos zu hören. Durch die dreimalige Gegenüberstellung von Jugendlichen vor dem Krieg und nach ihrer Gefangennahme, verdeutlicht die Sendung den »Verlust der Jugend« und die Beschädigung des individuellen Lebens als eine Konsequenz des Krieges.

Andere Kontrastmontagen folgen dem binären Schema von »Schein und Sein«, wobei die Gegenüberstellung ebenfalls durch den Wechsel von Schwarzweiß- und Farbmateriale sowie durch den Ton hervorgehoben wird. In *HITLER – EINE BILANZ: DER VERFÜHRER* (ZDF 1995) wird nach gut 48 Minuten, in der letzten Sequenz vor dem abschließenden Statement einer Zeitzeugin, zwischen Farbaufnahmen von Hitler bei offiziellen Anlässen (es handelt sich um Aufnahmen vom »Tag der deutschen Kunst« aus dem Jahr 1939) sieben Mal jeweils eine Einstellung in Schwarzweiß eingeschnitten, die den Krieg, seine schrecklichen Folgen oder den Holocaust konnotiert. Diese Gegenüberstellung von nationalsozialistischem Schein und grausamer Realität wird durch die Kombination der Farbaufnahmen mit einem Ton-Mix aus dramatischer Musik und Ausschnitten aus Hitler-Reden verstärkt, während die Schwarzweißbilder mit Kriegslärm nachvertont sind. Bei den drei letzten Zwischenschnitten herrscht auf der Tonspur hingegen völlige Stille. Diese drei Einstellungen, die durch ihre Präsentation den Schockbildern angenähert werden, zeigen einen Kriegsgefangenen, eine weinende junge Frau und KZ-Überlebende hinter Stacheldraht. Die offizielle (bunte) Seite des Nationalsozialismus, so legt diese Gegenüberstellung nahe, ist nicht von seinen Verbrechen zu trennen.

Mit solchen Kontrastmontagen knüpfen die Geschichtsdokumentationen an die systematische Gegenüberstellung von Schwarzweiß- und Farbaufnahmen in *NACHT UND NEBEL* an. Dort wird die binäre Strukturierung jedoch in einem ganz anderen Zusammenhang eingesetzt und anhand ganz anderer Bilder voll-

zogen. Geht es in *NACHT UND NEBEL* um die zeitliche Distanz zum historischen Geschehen, die durch die Differenz zwischen historischen Schwarzweißbildern und aktuellen Farbaufnahmen betont wird, so geht es im Fernsehen um eine inhaltliche Gegenüberstellung, für die ausschließlich auf historisches Bildmaterial zurückgegriffen wird.

Mit ihrer Gegenüberstellung von historischen Schwarzweiß- und Farbaufnahmen produzieren die beschriebenen Fernsehsequenzen gleichzeitig ein spezifisches Verhältnis zu den verschiedenen historischen Akteuren. Diese Relationen ergeben sich dabei aus den unterschiedlichen Materialitäten der historischen Aufnahmen. So kodiert das Schwarzweiß der Bilder vor jeder weiteren Bedeutungszuschreibung zuerst einmal ›Historizität‹. Der Status des Vergangenen, der durch die Bildqualität angezeigt wird, beinhaltet dabei immer auch eine Distanzierung vom Dargestellten. Die historischen Farbaufnahmen bringen hingegen eine andere Positionierung ins Spiel: Zwar bleibt der Eindruck der Historizität aufgrund der inzwischen unüblichen Farbtöne erhalten, gleichzeitig hebt die Farbe der Bilder jedoch die Präsenz des Abgebildeten vor der Kamera hervor: Während Schwarzweißaufnahmen aus dem Nationalsozialismus weniger dreidimensional wirken, entsteht bei den verwendeten Farbfilmen aufgrund farblicher Details der Eindruck plastischer Körperlichkeit, die eine Nähe zum Abgebildeten erzeugt. Durch diese Produktion von Nähe und Distanz zu den präsentierten Bildern und Bildinhalten enthält die Gegenüberstellung von historischen Schwarzweiß- und Farbaufnahmen somit immer (geschichts-)politische Implikationen. ◀68

Unterstützt durch eine subjektivierende und emotionalisierende Kommentierung stellt sich beispielsweise über die Farbbilder von Hitler, die Eva Braun auf dem Berghof gefilmt hat, in der Sendung *DER PRIVATMANN* aus der 6-teiligen Serie *HITLER – EINE BILANZ* (ZDF 1995) Nähe zur Privatperson Hitler her. Krieg und Holocaust erscheinen hingegen durch ihre spezifische Thematisierung mit Schwarzweißbildern und einen distanziert-objektiven Kommentar als längst vergangene Ereignisse. Auch die beschriebene Gegenüberstellung am Ende von *HITLERS HELFER: SCHIRACH – DER HITLER-JUNGE* schafft Distanz zu den kommentarlos präsentierten Bildern aus dem Nationalsozialismus und Nähe zu den in Farbe gefilmten jugendlichen Kriegsgefangenen, die durch den Kommentar (»Auch sie haben geglaubt. Sie haben ihre Jugend dafür hingegeben --- viele ihr Leben --- ihre Unschuld«) in Mitleid transformiert wird. Damit nimmt die Sendung eine Positionierung aufseiten der deutschen Soldaten vor, während der Rest der Geschichte in der Vergangenheit verbleibt.

Kennerschaft von Bildern

Die Kompilation von historischem Bildmaterial und die kontrastive Gegenüberstellung von einzelnen Einstellungen setzen voraus, dass die Produzenten das verfügbare Material sehr gut kennen, aus dem die Aufnahmen ausgewählt werden. Diese Kennerschaft besaßen bislang hauptsächlich Personen, die in Filmarchiven beschäftigt waren. Zwar helfen die Schlagwortkataloge der Archive bei der Recherche nach entsprechenden Filmausschnitten weiter, doch diese sind (teilweise sehr grob) thematisch und nach Personen organisiert und beschreiben darüber hinaus nur selten einzelne Einstellungen. Bei der Produktion von entsprechenden Filmen oder Fernsehsendungen war daher die Mitarbeit der ›Bildkenner‹ aus den Archiven notwendig. Diese war besonders bei der Suche nach Einstellungen für Kontrastmontagen hilfreich, denn auf Basis der Kataloge hätte die Suche nach Gegensatzpaaren wie ›glücklicher Hitlerjunge‹ und ›verzweifelter junger Soldat‹ zu keinem Ergebnis geführt.

Diese Kennerschaft der Bilder hat sich inzwischen jedoch als abrufbares Wissen in die Bilddatenbanken der Fernsehsender verlagert. Nach ihrem Einsatz in einer Sendung werde alle Filmaufnahmen inzwischen Einstellung für Einstellung verdatet und sind für die berechtigten Nutzer der Datenbank fortan jederzeit verfügbar. Daraus resultiert eine erhebliche Veränderung im Zugriff auch auf historisches Bildmaterial. Dies zeigt sich besonders deutlich am Beispiel der Kontrastmontagen, die durch das Wissen der Datenbanken vereinfacht werden. Gleichzeitig fördert die sprachliche Verdatung der Bilder eine thematische Organisation der Gegenüberstellungen, wie sie am Beispiel von *HITLERS HELFER: SCHIRACH – DER HITLER-JUNGE* beschrieben wurde. Der zunehmende Einsatz von ästhetischen Verfahren, die ein umfassendes Wissen über das vorhandene Bildmaterial voraussetzen, lässt sich somit auf die technische Vereinfachung der Bildrecherche zurückführen.

Eine visuelle Kennerschaft der Bilder ermöglicht demgegenüber auch andere Organisationsformen der Bilder. Dies zeigt der Dokumentarfilm *DER GEWÖHNLICHE FASCHISMUS* (UdSSR 1965) von Michail Romm, in dem eine Kontrastmontage entlang von Pathosformeln, d.h. von körperbezogenen Ausdrucksformen, entwickelt wird. ◀69 Die Pathosformel hält emotionale Momente fest, wobei visuell identische Ausdrucksbewegungen unterschiedliche Bedeutungen haben können. Eine Analogie von solch ausdrucksvollen Gesten und Körperhaltungen leitet die Montage einer kurzen Sequenz von *DER GEWÖHNLICHE FASCHISMUS* nach gut vier Minuten des Films. Der ausschließlich in Schwarzweiß gedrehte Film beginnt mit aktuellen Aufnahmen von Kindern und jungen Erwachsenen, zu denen der Kommentar über Menschlichkeit und die Liebe zwischen Müttern und Kindern reflektiert. Die Kamera folgt einem Kind, das an der Hand



Abb. 7-10: Kontrastmontagen über die Analogie der zur Pathosformel geronnenen Körperhaltung

seiner Mutter auf der Straße geht. Dazu ist träumerische Streichmusik und folgender Kommentar zu hören: »Ob in Berlin, in Warschau oder in Moskau, die Mutter wird dem Kleinen zum Inbegriff der Liebe, des Schutzes, der Zuflucht«. Zu diesen Worten nimmt die Mutter das Kind auf den Arm. Hier friert das Bild ein (Abb. 7). Es folgt ein Schnitt auf eine Fotografie von einem Soldat, der sein Gewehr auf eine Frau anlegt, die mit identischer Körperhaltung wie die Frau in der vorangegangenen Einstellung ein Kind im Arm hält (Abb. 8). Die Musik bricht ab, es fällt ein Schuss und die Kamera zoomt näher auf das Bild.

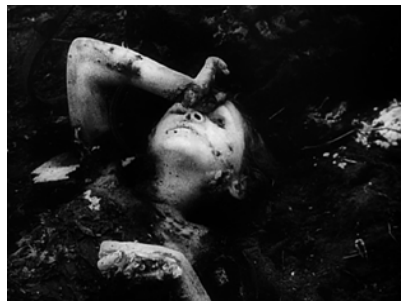
Diese Montage entfaltet eine Schockwirkung, indem sie die Dynamik der bewegten Bilder plötzlich stoppt und die statische Fotografie stumm präsentiert. Eine besondere Akzentuierung erfährt der Gegensatz von Reglosigkeit und Bewegung hier durch das Bildmotiv bzw. die Pathosformel, »die mit jeder Wiederkehr zugleich das ursprünglich in der Figur eingeprägte Affektpotential aktiviert« (Assmann 2003, 226). Das Affektpotential der Geste, mit der eine Mutter ihr

Kind im Arm hält, wird hier bereits mit der Straßenszene aktiviert, vom Voice-over-Kommentar zusätzlich sogar benannt und durch die visuelle Analogie dann auf die Fotografie übertragen. Die positive Besetzung (Liebe, Schutz, Zuflucht) der körperbezogenen Ausdrucksform erzeugt dabei einen maximalen Kontrast zum Bildmotiv der Fotografie, auf der eine Mutter ihr Kind vor den tödlichen Schüssen eines Soldaten zu schützen versucht, und vergrößert damit die Schockwirkung der Kontrastmontage.

Nach diesem ersten Schock folgt eine weitere aktuelle Einstellung von einem in Untersicht gefilmten Kind, dem über Stirn und Wangen gestreichelt wird. Das Gesicht des Mädchens wendet sich der Kamera zu, es hebt den Arm, als ob es sich mit dem Handrücken an die Stirn fassen möchte. Das Bild friert erneut ein (Abb. 9) und es folgen fünf Schwarzweißbilder. Die ersten drei zeigen weibliche Leichen mit scheinbar identischer Geste wie das Mädchen (Abb. 10); auf den beiden anderen sind jeweils mehrere nackte Leichen zu sehen. Damit geht der Film zum historischen Rückblick über, wobei er sich der Vergangenheit

– ähnlich wie NACHT UND NEBEL – über aktuelle (jedoch Schwarzweiß-)Aufnahmen von einer Gedenkstätte annähert.

Diese Kontrastmontage ist nicht nur thematisch motiviert (z.B. ›Mutter + Kind‹ vs. ›tote Mutter + totes Kind‹). Sie basiert vor allem auf den Analogien der zur Pathosformel geronnenen Körperhaltungen. Eine solche Gegenüberstellung erfordert die umfassende Kenntnis der archivierten Bilder, die nicht nur – wie eine Datenbank – sprachlich benennbare Merkmale umfasst, sondern auf einer visuellen Basis operiert. Die Verdattung des Archivmaterials vereinfacht zwar den zunehmenden Einsatz von Kontrastmontagen, wobei das sprachlich organisierte Wissen der Bilddatenbanken vor allem thematische Gegenüberstellungen unterstützt. Für Kontrastmontagen, die – wie DER GEWÖHNLICHE FASCHISMUS – auf bildlichen Analogien basieren, ist hingegen weiterhin die visuelle Kennerschaft der Archivaufnahmen notwendig. ◀70 Angesichts der computergestützten Recherchepraxis verwundert es nicht, dass dieses Verfahren in den aktuellen Fernsehsendungen nur selten zum Einsatz kommt.



Überschreibung der Signatur

Um der ideologischen Signatur der nationalsozialistischen Aufnahmen entgegen zu wirken, ist immer eine Auseinandersetzung mit dem Bildmaterial bzw. eine Arbeit am Bild notwendig. Diese Arbeit kann im Auffinden von Gegenbildern und der Dekomposition und Neuorganisation des Ausgangsmaterials bestehen. Beim Überschreiben der ideologischen Signatur wird sie vor allem vom Kommentar geleistet, wie erneut ein Beispiel aus DER GEWÖHNLICHE FASCHISMUS zeigt. Der in der Originalfassung von Michail Romm selbst gesprochene Voice-over-Kommentar nimmt häufig direkt auf die Bildebene Bezug und nimmt mit seinen ironischen Bildlektüren eine Umsemantisierung der ideologisch aufgeladenen Aufnahmen vor. Hierfür wird der Fluss der Bilder teilweise sogar angehalten und damit direkt in das verwendete Material eingegriffen.

Dieser spezifische Umgang mit dem Bildmaterial zeigt sich beispielsweise in einer knapp 2-minütigen Sequenz nach 40 Minuten des Films, in der es um den Bau von Autobahnen geht. Der Kommentar weist auf deren kriegsstrate-

gische Bedeutung hin und knüpft an die zuvor bereits thematisierte Demonstration von Gemeinschaft an, indem er zu einer Einstellung des von einer Menschenmenge umgebenen Hitler, dem ein Spaten übergeben wird, sagt: »Schon wieder eine Gelegenheit, Gemeinschaft zu demonstrieren. Durch den Führer persönlich«. Nach einem Zwischenschnitt auf das in einer Totalen gefilmte ordentlich aufgestellte und auf Spaten gestützte ›Volk‹ wird die vorangegangene Einstellung fortgesetzt. Noch während sich Hitler in der Runde umblickt, kündigt der Kommentar eine Rede an und nimmt dabei deren Inhalt in einer knappen Zusammenfassung vorweg. »Gleich wird er eine Rede halten. Wie immer erregt sich Hitler dabei, das ist sein Stil. Obgleich er beinahe unsicher beginnt, schraubt er sich allmählich hoch bis zum Geschrei. Er brüllt dann die einfachsten Dinge, z.B. dass man arbeiten, dass man sich abmühen muss. Kurzum: Arbeiter, an die Arbeit«. Bei den letzten Worten werden nochmals zwei Einstellungen der Arbeiter eingeschnitten, dann folgt ein 16-sekündiger Ausschnitt, in der die angekündigte Rede zu sehen und hören ist. Nach deren Ende stellt der Kommentar fest: »Das alles hätte er auch ruhig sagen können, aber er brüllte eben lieber; und den Leuten gefiel es«. Nach dem Schnitt auf eine Totale nimmt Romm erneut auf den Bildinhalt Bezug. Durch ein »Achtung« lenkt er die Aufmerksamkeit auf die gefilmte Handlung, die sich erst während der Fortführung des Satzes ereignet. »Achtung ---- eine Speziallore mit Erde ist bereits ausgekippt«. Zu einer entsprechenden Einstellung sagt der Kommentar dann: »Nun schippt die Führerhand«, schweigt für fünf Sekunden, so dass nur Jubel und Heil-Rufe zu hören sind, und fährt schließlich fort: »Wir zeigen das Bild noch einmal, damit Sie ihre Freude an dem Mann *hinter* Hitler haben. Wir blenden zurück«. Nach einem Schwarzbild wird die Einstellung nochmals (ohne Atmogeräusche) gezeigt und dabei dreimal durch einen Freezeframe angehalten, wenn der Mann hinter Hitler, der diesem über die Schulter zu blicken versucht und dabei ein komisches Bild abgibt, besonders gut zu sehen ist. 171 »So --- und so ---- und so« sagt der Kommentar jeweils dazu. Die Sequenz wird abgeschlossen, indem vier weitere Einstellungen mit entsprechendem Bildinhalt mit folgenden Worten kommentiert werden: »Den zweiten Abschnitt eröffnet Göring, den dritten Hess. Der Bauabschnitt einer unbedeutenderen Strecke wird soeben durch einen unbedeutenderen Führer eröffnet; und er gräbt auch dementsprechend faul vor sich hin. Wie? Fertig? Na, dann kann man ja gehen«.

Mit diesem Eingriff in den Bewegungsfluss des Ausgangsmaterials und der ironischen Kommentierung der Aufnahmen gelingt dem Film eine Umsemantisierung der Bilder. Die Stärke und Vehemenz des Eingriffs garantiert dabei, dass die vorgeschlagene Lektüre den Bildern lange anhaftet. Bei diesem Ver-

fahren handelt es sich nicht nur um eine Verfremdung der Bilder, vielmehr wird ihre Wahrnehmung durch die konkreten Sehhinweise gesteuert und dabei die Hierarchisierung des Bildaufbaus untergraben. Seine besondere Wirkung erhält dieses Verfahren durch den präzisen Bezug auf die Bildebene. Der Kommentar formuliert Sätze, die sich den Bildern enger anschmiegen, als die ideologische Signatur. Dies zeigt das folgende Beispiel, in dem das Ausgangsmaterial deutlich stärker ideologisch geprägt ist, als die schippende Führerhand.

Im Anschluss an die bereits erwähnte Anfangssequenz zeigt DER GEWÖHNLICHE FASCHISMUS für gut zwei Minuten die Feierlichkeiten zu Hitlers fünfzigsten Geburtstag. Hitler wird im Auto an einer winkenden Menschenmenge und ordentlich aufgestellten Soldaten vorbeigefahren, steigt aus, geht die Treppe zu einer Tribüne hinauf und nimmt dort auf einem Stuhl Platz (Abb. 11-13). In der westdeutschen Synchronisation sagt der Voice-over-Kommentar zu dieser kurzen Sequenz mit ironischem Tonfall: »Masse: was galt hier noch der Einzelne? Hier zählten nur die Tausende, Zehntausende, Hunderttausende. Bis auf den Einen, den Einzigen: ihren Führer! Für ihn ist ein Sessel bereitgestellt, vorne, für ihn allein. Gleich wird er Platz nehmen -- -- jetzt sitzt er!«⁷²

Den hier verwendeten Bildern ist der Führermythos sowohl durch die Bildkomposition als auch durch ihren Kontext (Hitlers Geburtstag) eingeschrieben. Dennoch gelingt es, die Aufnahme neu zu semantisieren und die ideologische Signatur durch die einprägsame Ironie des Kommentars und die tautologische Relation von Bild und Ton zu überschreiben. Diese Umsemantisierung hat dabei einen anhaltenden Effekt: Kenner von DER GEWÖHNLICHE FASCHISMUS nehmen diese Einstellung in Zukunft nicht mehr im Hinblick auf die Evidenz des Führerprinzips wahr, sondern warten mit dem Wissen »gleich wird er Platz nehmen ----« auf den Moment, in dem

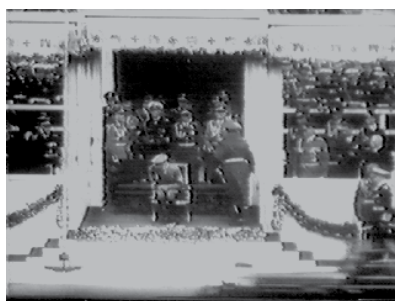
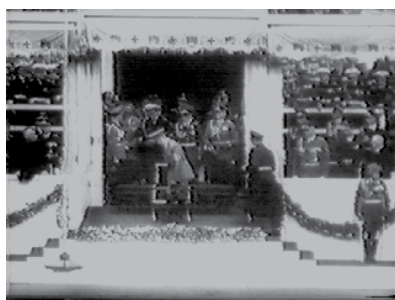
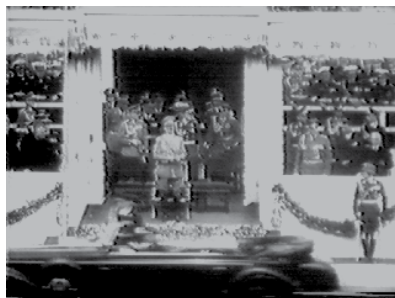


Abb. 11-13: »Gleich wird er Platz nehmen...
...jetzt sitzt er!«

sich Hitler endlich setzt und der Gedanke abgeschlossen werden kann: »--- jetzt sitzt er!«

Die beiden beschriebenen Szenen aus *DER GEWÖHNLICHE FASCHISMUS* sind eindrückliche Beispiele für ein Verfahren, mit dem die ideologischen Signaturen des nationalsozialistischen Filmmaterials überschrieben bzw. Bilder umsemantisiert werden können. Sie zeigen jedoch auch, dass hierfür eine kleinteilige und präzise Arbeit am Ausgangsmaterial notwendig ist, die im Fernsehen aus pragmatischen Gründen nur selten geleistet wird.

Kontextualisierung

Bei der Kontextualisierung handelt es sich um ein weiteres Verfahren, mit dem der Voice-over-Kommentar in Kompilationsfilmen und -fernsehsendungen direkt auf die Bildebene des Ausgangsmaterials Bezug nimmt. Hierbei geht es jedoch nicht darum, die ideologische Signatur der Bilder zu unterlaufen, Ziel ist vielmehr eine (historische) Einordnung der abgebildeten Situationen oder der Entstehung der Aufnahmen. Nicht die Kritik, sondern die historische Bestandsaufnahme der Bilder steht dabei im Vordergrund.

Eine Kontextualisierung stellt immer die Präsentation von Daten und Fakten dar, die nicht evident sind. Dies erfordert zunächst eine (film-)historische Recherche, um Bilder mit Ereignissen abzugleichen. Häufig ermöglichen es die Findbücher der Archive, die Aufnahmen zeitlich und räumlich zu verankern. Darüber hinaus können weitere Archivbestände für diese Arbeit am Bild genutzt werden. So sind im *Bundesarchiv-Filmarchiv* die Berichte zugänglich, die von den Kameramännern der Propagandakompanien für jeden belichteten Film (und zwar Einstellung für Einstellung) anzufertigen waren. In diesen Berichten ist neben den technischen Angaben (verwendeter Film, Belichtungszeit usw.) auch der Zeitpunkt und das Motiv der Aufnahme verzeichnet. Die Archivrecherche liefert insofern die Daten, um die präsentierten Filmaufnahmen durch den Voice-over-Kommentar historisch zu verorten.

Durch die Kontextualisierung einzelne Aufnahmen werden diese aus dem illustrierenden Bilderfluss hervorgehoben und erhalten den Status eines Dokuments. Bilder und Daten bestätigen sich dabei wechselseitig: Während das Abgebildete durch die Daten zu- bzw. eingeordnet wird, ermöglicht es die Abbildung, die Fakten zu rekonstruieren. Darüber hinaus wird durch die Kontextualisierung der Bilder sowohl deren Indexikalität als auch ihre dokumentarische ›Wahrhaftigkeit‹ akzentuiert. Als Instanz der Wahrheit ergänzt die Voice-over-Stimme das Bild mit historischen Fakten und bestätigt damit, dass sich das gefilmte Ereignis tatsächlich ereignet hat.

In einigen Sendungen über den Nationalsozialismus, die in den letzten Jahren produziert wurden, fällt eine verstärkte Identifizierung und Kontextualisierung der Bilder auf. Doch nicht alle Aufnahmen werden zeitlich und räumlich verankert. So besteht bei vielen offiziellen Bildern häufig keine Notwendigkeit, diese konkret zu verorten. Die gefilmten Personen sind aufgrund ihrer ikonisch bedingten Wiedererkennbarkeit (und der Bekanntheit der zirkulierenden Bilder) bekannt, die Situationen und Handlungen oft eindeutig, so dass die Aufnahmen keine Irritationen erzeugen und im illustrativen Bilderfluss vorbeiziehen können. Effekt einer Kontextualisierung dieser Bilder ist vor allem deren Betonung sowie der Hinweis, dass es sich nicht ›bloß‹ um Bilder handelt, sondern die präsentierten Aufnahmen vielmehr den Status eines Dokuments mit einem eigenen Erkenntniswert haben. Bei einigen Aufnahmen wird hingegen auf eine Identifizierung auch deshalb verzichtet, weil sie gezielt *nicht* zur Visualisierung von konkreten Situationen eingesetzt werden, sondern vielmehr auf etwas Abstraktes verweisen sollen.

Der Einsatz von Amateuraufnahmen oder ›neuen‹ Bildern, die unbekannte Personen oder uneindeutige Handlungen zeigen, erfordert hingegen eine Kontextualisierung und Konkretisierung, um für die Argumentation der Geschichtsdokumentation produktiv zu sein. So enthält HOLOKAUST: MENSCHENJAGD Farbaufnahmen von zeltenden Männern, die sich ihre Nägel feilen, Füße waschen und Zähne putzen (Abb. 14 und 15). Erst der Kommentar stellt diese Männer als Stab der 23. Infanterie-Division in Bialystok vor und verleiht den Aufnahmen darüber hinaus Bedeutung, indem er einen Zusammenhang mit dem Holocaust herstellt: »Während sie ihre Morgentoilette machen, werden in der Stadt Juden ermordet. Wissen sie, was hinter ihrer Front geschieht?«

Der zunehmende Einsatz von Amateurfilmen erfordert neben der Recherche nach den Bildern auch eine erhebliche Identifizierungsarbeit. Diese wirkt sich wiederum auf die Geschichtsdarstellung aus, denn je mehr ›neue‹ Bilder es einzuordnen gilt, desto brüchiger wird die historiografische Erzählung. In DAS DRITTE REICH aus der Serie DER KRIEG IN FARBE (Spiegel-TV 2000) führt die



Abb. 14, 15: Unbekannte Personen beim Zelten

permanente Erklärung des Kommentars, welches Ereignis und wo gerade gefilmt wird, beispielsweise dazu, dass die Sendung zwischen unterschiedlichen Schauplätzen hin und her springt, heute unbekannte Personen vorstellt und ihre Funktion erläutert. Hier zeichnen sich deutlich die Schwierigkeiten ab, die sich für Geschichtssendungen aus der Identifizierung und Kontextualisierung von Bildern ergeben: Die Verwertung von Aufnahmen aus unterschiedlichsten Quellen führt dazu, dass deren Identifizierung die Kohärenz der Erzählung gefährdet, während gleichzeitig kostbare Sendezeit verrinnt, um die Aufnahmen zu verorten.

Die in einigen aktuellen Sendungen zu beobachtende Tendenz, das verwendete Bildmaterial kontextuell zu verankern, ist jedoch nicht nur auf die zunehmende Verwendung von Amateurfilmen oder »neuen« Bildern zurückzuführen. Auch die Auseinandersetzung um die Ausstellung *Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941 bis 1944*, in der die Beweiskraft von Fotografien sowie deren falsche oder ungenügende Kontextualisierung problematisiert wurden, hat ihre Spuren hinterlassen.¹⁷³ Darauf lässt nicht zuletzt der Abschluss der Dokumentationsreihe HOLOKAUST (ZDF 2000) schließen, in dem Bogdan Musial, der die Ausstellung aufgrund ihrer mangelhaften Überprüfung des Bildmaterials kritisiert hat, als wissenschaftlicher Berater genannt wird.

Die genaue Zuordnung der Filmaufnahmen durch den Voice-over-Kommentar, der mehrfach Angaben zu den Bildern oder ihren Fundorten macht, lässt sich insofern als Reaktion auf eine Kritik am Umgang mit historischem Bildmaterial verstehen, wie sie beispielsweise in der Debatte über die Wehrmachtausstellung formuliert wurde. Damit stellt das Fernsehen ein weiteres Mal unter Beweis, dass es mit den wissenschaftlichen Diskussionen über die Darstellung der nationalsozialistischen Vergangenheit vertraut ist. Die permanente Identifizierung und Kontextualisierung des Bildmaterials lässt sich somit als diskursive Geste verstehen, die sowohl die Kenntnis der Diskussion als auch die Berücksichtigung der Kritik betont.¹⁷⁴

Thematisierung der Bilderproduktion

Die Thematisierung der nationalsozialistischen Bilderproduktion, bei der es sich ebenfalls um ein kontextualisierendes Verfahren handelt, vollzieht sich auf unterschiedlichen Reflexionsniveaus. Sie kann in einem affirmativen Rahmen stattfinden, indem beispielsweise – wie in *DIE KRIEGSBERICHTER* (Martin Thoma, SWR 1998) – die Leistung der Propagandakompanien anerkannt wird; oder sie findet in Form einer kritischen Analyse statt, wie sie Erwin Leiser in seiner für das Fernsehen produzierten Dokumentation *FEINDBILDER* (MDR/ORF 1995) ausführt. Mit seiner Autorität als Filmexperte zeigt Leiser in die-

ser Sendung Ausschnitte aus deutschen, britischen, US-amerikanischen, sowjetischen und französischen Propagandafilmen, die er – vor einem Schneidetisch sitzend – einfürend kommentiert und dabei die Aufmerksamkeit auf einzelne filmische Aspekte lenkt. Auch Hartmut Bitomsky betreibt in seinem Film *DEUTSCHLANDBILDER* (1983) eine detaillierte Filmanalyse, indem er dem Ineinandergreifen der Bild- und Tonebene in nationalsozialistischen Kulturfilmen nachgeht.

Die Beschäftigung mit den nationalsozialistischen Bildern findet häufig im Rahmen ›größerer‹ Themen statt, so dass sich der Blick selten auf die konkreten Bedingungen ihrer Produktion sondern vielmehr auf ihre Funktion (beispielsweise zur Produktion des Führermythos) richtet. Die Auseinandersetzung mit der Bilderproduktion ist dann ein flexibles Element und wird einer allgemeineren Argumentation untergeordnet. Dies zeigt ein Vergleich von zwei Szenen über das Verhältnis von Film und Führer, in denen anhand von identischem Bildmaterial ganz unterschiedliche Thesen formuliert werden: Der Dokumentarfilm *HITLER – EINE KARRIERE* (Fest/Herrendörfer 1977) und die Fernsehsendung *HITLER – EINE BILANZ: DER VERFÜHRER* (ZDF 1995) weisen beide auf die nationalsozialistische Bilderproduktion hin. Doch während *HITLER – EINE KARRIERE* die nationalsozialistische Selbstinszenierung thematisiert, um die Faszinationsthese zu belegen, wird sie in *HITLER – EINE BILANZ: DER VERFÜHRER* eingesetzt, um Gegenbilder zu entwerfen.

Die Produktion von Filmaufnahmen findet in *HITLER – EINE KARRIERE* zu Beginn des Films nur eine kurze Erwähnung. Während der Kommentar über die Rolle und das Selbstverständnis von Hitler als »Erretter eines bedrohten Volkes« spricht, ist ein Ausschnitt aus *TRIUMPH DES WILLENS* zu sehen, der Hitlers Fahrt durch die Straßen von Nürnberg zeigt. In diesem Filmausschnitt wird an drei Stellen jeweils eine Einstellung eingeschnitten, die in *TRIUMPH DES WILLENS* nicht enthalten ist. Es handelt sich dabei jeweils um ein Auto, auf das eine Filmkamera montiert ist. Diese Aufnahmen passen sich visuell in den Ausgangsfilm ein und fallen im illustrativen Fluss der Bilder nicht weiter auf. Lediglich bei der letzten eingefügten Einstellung sagt der Voice-over-Kommentar mit vagem Bezug zu den Bildern: »Scharen von Kameralenten waren unentwegt um ihn. Ihre Aufnahmen stilisierten ihn zum Monument«.

Mit diesen beiden Sätzen werden die nationalsozialistische Bilderproduktion und die Faszination, die von Hitler ausging, miteinander in Beziehung gesetzt. Allerdings geht *HITLER – EINE KARRIERE* nicht davon aus, dass die Faszination mit Hilfe von Bildern und Filmen produziert wurde. Im Gegenteil: die Anwesenheit der Kameras dient hier als Beleg für Hitlers Überzeugungskraft. Diese Argumentation wird durch die Einfügung der drei Einstellungen zusätzlich unter-

stützt. Die These von Hitlers Charisma erhält auf der Bildebene ihre besondere Evidenz, indem zahlreiche – in den Ausgangsfilm (TRIUMPH DES WILLENS) zusätzlich einmontierte – Kameras zu sehen sind, die sich auf ihn richten.

Die ergänzten Einstellungen tragen in HITLER – EINE KARRIERE erheblich zur Generierung und Steigerung der Spektakularität von Hitler bei. Dies geschieht zum einen durch ihre spezifische Platzierung, die die einmontierten Kameras selbst zum Spektakel werden lässt, und zum anderen durch die zusätzliche Steigerung der Verzögerungsstruktur, die bereits dem Ausgangsfilm eigen ist. Zu den zentralen Kennzeichen von TRIUMPH DES WILLENS zählt ein raffiniertes System von Blick und Spektakel. In seiner detaillierten Analyse des Films hat Steve Neale eindrücklich nachgewiesen, durch welche filmischen Verfahren Hitler als Spektakel etabliert wird. Dazu gehören die erwartungsvolle Menschenmenge, die intensiv auf ein sich im Off befindliches Objekt blickt, und das Spiel mit Hitlers Sichtbarkeit während der Fahrt durch Nürnberg, das sich unter anderem in der Verzögerung seiner Präsentation als Blickobjekt bzw. seinem Entzug durch entsprechende Kamerabewegungen manifestiert.

»[T]he oscillation between Hitler on the one hand and the crowd on the other is articulated across an oscillation between Hitler's presence in / absence from the frame in such a way as insistently to highlight his function as privileged object of the look and as a principle of visual orientation and coherence« (Neale 1979, 71).

HITLER – EINE KARRIERE steigert diese Struktur, indem die Verzögerung des bisher vorenthaltenen Blickobjekts weiter ausgedehnt wird und die zusätzlichen Einstellungen teilweise an die Stelle gesetzt werden, die im Ausgangsfilm Hitler einnimmt. Dadurch erscheinen zunächst die eingeschnittenen Kameras als Objekt der blickenden Menschenmenge. Gleichzeitig entsteht jedoch eine Verweisstruktur, die ein weiteres, übergeordnetes, sich im Off befindendes Blickobjekt ins Spiel bringt und auf das sich die Objektive der eingefügten Kameras richten. Die drei zusätzlichen Einstellungen verstärken insofern die Inszenierung von Hitler als Spektakel. Durch sie überbietet HITLER – EINE KARRIERE die Überhöhung von Hitler, die TRIUMPH DES WILLENS betreibt.

Auch die Fernsehsendung HITLER – EINE BILANZ: DER VERFÜHRER verwendet die drei Einstellungen der auf Autos montierten Kameras – allerdings mit einer ganz anderen Zielrichtung. Anders als in HITLER – EINE KARRIERE werden die Bilder nicht zwischen die Bilderfolge von TRIUMPH DES WILLENS geschnitten, sondern gleich zu Beginn der Sendung im Rahmen einer Sequenz über die nationalsozialistische Propaganda kurz nacheinander präsentiert. Nach gut 2 Minuten konstatiert der Voice-over-Kommentar, dass Hitlers Ziele (Einheit von Volk und Führer) archaisch, die Mittel jedoch modern sind. Daran schließen sich die er-

währten Einstellungen an (womit der Film als modernes Medium gekennzeichnet wird), zu denen der Kommentar feststellt: »Stets sind Kameras um ihm. Sie zeigen immer nur die Jubler, nicht die anderen im Abseits«. Damit werden die drei Einstellungen genutzt, um einen Verweis auf die visuellen Lücken in Gang zu setzen. Der Kommentar macht auf mögliche Gegenbilder aufmerksam, erinnert an die Selektivität der offiziellen Bilderproduktion und erwähnt die Existenz der nicht-gefilmten Menschen, die Hitler nicht zugejubelt haben. ◀75

Der unterschiedliche Einsatz von identischen Bildern in *HITLER – EINE KARRIERE* und *HITLER – EINE BILANZ* verdeutlicht die variable Verfügbarkeit von historischen Aufnahmen. Je nach Argumentation lassen sie sich als Beleg für Hitlers faszinierende Wirkung oder als Erinnerung an die Verfolgten des NS-Regimes nutzen. Gleichzeitig wird deutlich, dass die Thematisierung der nationalsozialistischen Bilderproduktion nicht zwangsläufig eine kritische Auseinandersetzung mit den Bildern bedeutet. In beiden Fällen wird die Aufmerksamkeit zwar kurzfristig auf das Medium Film gelenkt, allerdings nur, um die Filmproduktion für eine andere Argumentation produktiv zu machen.

In einer weiteren Szene geht *HITLER – EINE BILANZ: DER VERFÜHRER* ausführlicher auf die Rolle der Medien und dabei auch auf die Produktion von Filmbildern im Nationalsozialismus ein. Nach der Thematisierung der Macht des Radios, die sich an die drei beschriebenen Einstellungen anschließt, und einem Ausschnitt aus einer Rede von Goebbels kehrt die Sendung nochmals zum Medium Film zurück. Während Aufnahmen aus *TRIUMPH DES WILLENS* gezeigt werden, zu denen unter anderem auch Aufsichten auf das ›Ornament der Masse‹ gehören (Abb. 1), beschreibt der Kommentar den Reichsparteitag als »Höhepunkt der Selbstdarstellung«. Er kennzeichnet die »Menschenblöcke als Kulisse für die Hohepriester der Bewegung« und erklärt: »Ordnung in einer chaotischen Welt – das verheißen diese Bilder auf fatale Weise«. Die Originalmusik des Ausgangsfilms, die bisher zu hören war, bricht daraufhin ab und ein bedrohlicher Klang setzt ein. Auf der Bildebene sind nun im Bildhintergrund drei hohe Fahnenmasten zu sehen. Der Kommentar sagt: »Die Technik der Verherrlichung, sie funktioniert perfekt. Eine fahrbare Kamera gleich hinter der Tribüne liefert die verführerischen Bilder vom pompösen Ritual. Bilder, die betören sollen«. Mit diesen Worten wird die entsprechende Vorrichtung an einem der Fahnenmasten vergrößert, dann folgt eine Einstellung, die aus dieser fahrbaren Kamera aufgenommen wurde.

In dieser 45-sekündigen Szene manifestiert sich eine These, die sich deutlich von der Behauptung einer Faszinationskraft, die von Hitler ausging, unterscheidet. Ausgangspunkt ist zwar auch hier die Faszination, doch diese wird nicht auf Hitlers rhetorische Fähigkeiten zurückgeführt. Vielmehr geraten in

HITLER – EINE BILANZ: DER VERFÜHRER die Rolle der Medien sowie ihre Mechanismen zur Produktion von Faszination in den Blick.

Reflexion der Bilder

Die beschriebenen Beispiele thematisieren zwar die nationalsozialistische Bilderproduktion, mit konkreten Bedingungen, unter denen die Aufnahmen entstanden sind, setzen sie sich jedoch ebenso wenig auseinander, wie mit der Bedeutung dieser Bilder oder ihren Wahrnehmungseffekten. Eine solche Reflexion kann jedoch nochmals ganz neue Perspektiven auf das Bildmaterial, das in den Kompilationsfilmen und -fernsehsendungen zum Einsatz kommt, eröffnen.

Zu den wenigen Filmen und Fernsehsendungen, in denen die konkreten Herstellungsbedingungen des eingesetzten Bildmaterials (wenn auch nur kurz) erwähnt werden, zählen MEIN KRIEG von Harriet Eder und Thomas Kufus (BRD 1990), DER FOTOGRAF von Dariusza Jablonski (1995) oder die Sendungen aus der 4-teiligen Dokumentarreihe DIE FARBE DES KRIEGES (Spiegel-TV 2000). Die produktionsbezogene Kontextualisierung der Bilder ermöglicht dabei teilweise einen ganz neuen Blick auf die Motive. So setzen die Schilderungen der konkreten Situationen, in denen Filmamateure im Krieg gefilmt haben, in MEIN KRIEG und DIE FARBE DES KRIEGES: HITLERS KRIEG eine neue Wahrnehmung der – in vielen Dokumentationen zirkulierenden – Kriegsbilder in Gang. Mit dem Wissen um die Unmöglichkeit, an der Front zu filmen, lassen sich die aktionsbetonten Kriegsbilder als Aufnahmen der Propagandakompanien einordnen und auf ihre ideologische Instrumentalisierbarkeit befragen. Die Unzufriedenheit mit den Farbwerten des benutzten Diafilms, die in DER FOTOGRAF anhand der Korrespondenz zwischen dem Fotografen Walter Genewein und der Filmfirma Agfa zur Sprache kommt, lenkt den Blick hingegen auf einen Aspekt, der ansonsten übersehen oder als Farbfehler mit Hilfe der digitalen Bildbearbeitung behoben wird. ◀76 DIE FARBE DES KRIEGES: DAS DRITTE REICH thematisiert schließlich die Standorte, von denen aus die Mitglieder eines Amateurfilmclubs den ›Tag der deutschen Kunst‹ gefilmt haben, und weist auf den privilegierten Zugang des Kameramanns Hans Bauer zu allen wichtigen Ereignissen hin, den dieser als Hitlers Chefpilot hatte.

Über die Produktion von Propagandabildern berichtet hingegen die Folge GHETTO aus der Serie HOLOKAUST (ZDF 2000). Die Sendung beginnt mit historischen Farbaufnahmen und den Sätzen »Bilder für die Goebbels-Propaganda. Viele sind gestellt«, bevor sie das Wort den »Augenzeugen der Dreharbeiten« – so die Vorstellung per Schrifteinblendung – überlässt. Zunächst beschreibt Marek Edelman, wie für die Filmaufnahmen die Auslagen der Lebensmittelgeschäfte

gefüllt und hungernde Kinder daneben gestellt wurden. Nach zwei Einstellungen mit dem beschriebenen Bildinhalt erklärt Marcel Reich-Ranicki, dass diese Aufnahmen aus der Erkenntnis heraus, dass sie nicht Abscheu sondern Mitleid erwecken, nicht gezeigt wurden. »Weil sie ahnen lassen, was hier wirklich geschieht«, ergänzt der Voice-over-Kommentar und verstummt dann, um den – mit Lektüreeinweisungen ausgestatteten – Fernsehzuschauern die derart angekündigten und mit einer traurigen Melodie unterlegten acht Einstellungen 30 Sekunden lang zu präsentieren. Abschließend fasst Israel Gutman seine Lektüre der Bilder zusammen: »Was sagen uns diese Bilder wirklich? Dort, wo die Deutschen die Macht hatten, verhungerten Kinder. Jüdische Kinder«.

Diese kurze Szene ganz zu Beginn der Sendung verweist auf mehrere Ebenen, die bei einer Reflexion der nationalsozialistischen Bilder von Relevanz sind: Sie thematisiert die Bedingungen der Bilderproduktion, problematisiert die Bedeutung der Bilder und erinnert mit dem Hinweis auf die Wirkung auch an den Aspekt der Rezeption. Stellt die Schilderung der Dreharbeiten noch ein klassisches Verfahren der Kontextualisierung dar, so eröffnet sich spätestens mit dem Hinweis auf die Rezeption der Bilder eine neue Perspektive, die auch den Fernsehzuschauer und seine Haltung zu den präsentierten Bildern ins Spiel bringt.

Solche Gegenlektüren der Bilder, die auch die Haltung der Filmrezipienten sowie der Kameramänner in den Blick nehmen, finden sich in Geschichtsdokumentationen allerdings nur selten. Sie bleiben vielmehr den fiktionalen Fernsehsendungen überlassen, in denen die nationalsozialistische Bilderproduktion – vor allem aus narrativen Gründen – reflektiert wird. Die fiktionalen Sendungen füllen mit ihren Entwürfen von Aufnahme- und Rezeptionssituationen somit eine Lücke, die in den Dokumentationen ein blinder Fleck ist.

In fiktionalen Geschichtssendungen kommt dem Einsatz von dokumentarischem Bildmaterial aus dem Nationalsozialismus in der Regel eine authentifizierende Funktion zu: Durch seine diegetische Integration in die fiktionale Erzählung überträgt sich sein Realitätsbezug auf die Fiktion und verleiht dieser Authentizität. Um den Einsatz von dokumentarischen Aufnahmen narrativ zu legitimieren, thematisieren fiktionale Fernsehsendungen häufig die Entstehung der Bilder. Der US-amerikanische Mehrteiler *Holocaust* enthält beispielsweise mehrere Szenen, in denen (fiktive) Aufnahme- und Rezeptionssituationen von Schockbildern gezeigt werden. So wird in der zweiten Folge die Erschießung von russischen Juden, die eine der Hauptfiguren der Serie, der SS-Mann Erik Dorf, bei einem Dienstbesuch »im Osten« erlebt, von mehreren Männern gefilmt und fotografiert. In diesem Zusammenhang wird neben dem Filmverbot an der Front vor allem die Haltung der Kameramänner thematisiert:

Der SS-Mann Dorf berichtet seinem Vorgesetzten Heydrich, dass die Kameramänner beim Dreh scheinbar großes Vergnügen empfunden haben. Nach der Sichtung der Aufnahmen, die Dorf beschlagnahmt hat, schlägt Heydrich diesem vor, die ›Aktionen‹ weiterhin zu dokumentieren und hierfür ein Geheimarchiv anzulegen.

Mit dieser fiktionalen Inszenierung lenkt die Serie HOLOCAUST den Blick auf die Produktion von Schockbildern. Sie stellt die Entstehung der Bilder als Bestandteil der Demütigung dar, der die Opfer des NS-Regimes ausgesetzt waren und an der sich die Kameramänner mit sadistischem Vergnügen beteiligt haben. Eine solche Perspektive auf die Filmaufnahmen problematisiert deren Verwendung in einer Weise, wie sie in den dokumentarischen Kompilationsfilmen und -fernsehsendungen nicht zu finden ist. Aus dieser Darstellung resultiert in letzter Konsequenz nämlich die ethische Frage, ob der Einsatz von Aufnahmen vertretbar ist, deren Existenz die Demütigung von Menschen voraussetzt. Können sich fiktionale Sendungen wie HOLOCAUST immer einer narrativ motivierten Legitimation bedienen, so ist diese Frage für Kompilationsfilme und -fernsehsendungen gleichsam existentiell.

HOLOCAUST problematisiert jedoch nicht nur die Entstehung der Schockbilder, sondern auch ihre Rezeption. So inszeniert die Serie mehrfach Situationen, in denen die beschlagnahmten Aufnahmen betrachtet werden, wobei sie keinen Zweifel daran lässt, dass die Bilder auf Erik Dorf eine faszinierende Wirkung ausüben. Diese Szenen charakterisieren nicht nur die Figur Dorf, sondern verweisen in ihrer Verdoppelung der Blickstruktur immer auch auf die Fernsehzuschauer zurück: Wir sehen das, was auch Dorf sieht. Durch die Deutlichkeit, mit der die Sendung Dorfs voyeuristisches Interesse an den Bildern kennzeichnet, wird dabei auch unsere eigene Haltung den Bildern gegenüber in Frage gestellt.

Dass die Haltung der Zuschauer in den Dokumentationen über den Nationalsozialismus nicht reflektiert wird, verwundert allerdings wenig. Denn die Erkenntnis, dass wir als Fernsehzuschauer beim Betrachten der Leiden anderer, »ob wir es wollen oder nicht, Voyeure« (Sontag 2003, 51) sind, untergräbt den aufklärerischen Impetus der Sendungen, der gerade die Legitimation liefert, mit der die Bilder zum Einsatz kommen.

Illustration und Präsentation

Die aufgezeigten Strategien, mit denen Dokumentarfilme und Fernsehdokumentationen die ideologische Signatur bearbeiten, die aus der Kontrolle der

nationalsozialistischen Bilderproduktion resultiert, sind nicht nur der spezifischen Thematik geschuldet sondern Bestandteile der dokumentarischen Darstellungskonventionen. Ob historische Fakten von einem Voice-over-Kommentar geschildert oder als persönliche Erlebnisse von Zeitzeugen erinnert, ob Schauplätze aufgesucht oder historische Filmaufnahmen eingesetzt werden, ist immer auch eine Frage der dokumentarischen Strategie.

Bill Nichols hat die verschiedenen dokumentarischen Verfahren durch eine Klassifikation der rhetorischen Modi von Dokumentarfilmen beschrieben (1991 und 1995), die sich auch auf Geschichtsdokumentationen im Fernsehen übertragen lässt. Zu den zentralen Elementen, auf denen Nichols' Klassifikation basiert, gehört die Relation von Bild und Ton (1998). So kennzeichnet er den expositorischen bzw. erklärenden Modus unter anderem durch die Dominanz des Voice-over-Kommentars, der die Argumentation von Filmen des expositorischen Modus steuert; demgegenüber zeichnet sich der beobachtende Modus durch den Verzicht auf einen Kommentar aus.

Im Zentrum von Nichols' Klassifikation steht dabei die Argumentationsstruktur der Filme, wohingegen bildbezogene Aspekte aus dem Blick geraten. Die Beschäftigung mit Geschichtsdokumentationen zeigt jedoch, dass gerade die spezifische Relation von Bild und Ton für die Argumentation der Sendungen von besonderer Relevanz ist. Die Bedeutung der Filmaufnahmen wird in diesen Sendungen hauptsächlich durch den Ton festgelegt, wobei es insbesondere dem Kommentar zukommt, die im Bild »unterschwellig in seinen Signifikanten vorhandene ›fluktuierende Kette‹ von Signifikaten« (Barthes 1990b, 34) zu fixieren. Dabei kann sowohl die buchstäbliche als auch die symbolische Botschaft der Bilder durch deren sprachliche Verankerung hervorgehoben werden.

Diese Unterscheidung, mit der Barthes die Struktur von Bildern theoretisch fasst, lässt sich auf die Geschichtsdokumentationen übertragen, insofern auch hier der Kommentar einmal die buchstäbliche (denotierte) und ein andermal die symbolische (konnotierte) Ebene der Bilder stärker betont. Dennoch ist diese Beschreibung im Hinblick auf die Ton-Bild-Relation noch nicht ausreichend, denn sie sagt nichts über das jeweilige ›Dominanzverhältnis‹ zwischen Kommentar und Bild, das mit der Akzentuierung einer der beiden bildlichen Botschaften einhergeht. Daher wird hier eine Unterscheidung zwischen ›Illustration‹ und ›Präsentation‹ vorgeschlagen, wobei die beiden Modi nicht mit der von Barthes vorgenommenen Differenzierung von buchstäblichem und symbolischem Bild deckungsgleich sind. ◀77

›Präsentation‹ und ›Illustration‹ können als zwei Pole verstanden werden, zwischen denen die Filmaufnahmen in unterschiedlichen Abstufungen angesie-

delt sind. Während sich die Illustration durch eine lose Kopplung von Bild und Kommentar auszeichnet, beinhaltet die Präsentation einen direkten Bezug des Kommentars zu den Aufnahmen oder – in Ausnahmefällen – seine gänzliche Entkopplung. Damit geht einher, dass bei der Präsentation von Bildern die Aufmerksamkeit mit Hilfe verschiedener Verfahren auf die Bildebene gelenkt wird, während sie sich bei der Illustration auf den dominanten Kommentar richtet. Darüber hinaus unterscheiden sich die beiden Modi im Hinblick auf das Referenzverhältnis von Bild und historischem Ereignis: Während die Illustration den Bildern einen Abstraktionsgrad verleiht, der ansonsten der Sprache vorbehalten ist (Gombrich 1984, 136), wird bei der Präsentation die Konkretion des abgebildeten Ereignisses bzw. einzelner Bildelemente hervorgehoben. ◀78

Die Unterscheidung von ›Illustration‹ und ›Präsentation‹ ermöglicht es nicht nur, das ›Dominanzverhältnis‹ von Bild und Ton sowie den Status der Bilder zu beschreiben. Sie ist insbesondere für die Klärung der Abnutzungserscheinungen der Bilder und der ›semiotischen Probleme‹ hilfreich, die aus dem wiederholten Einsatz der immer gleichen Aufnahmen resultieren und mit denen alle Kompilationsfilme konfrontiert sind. Diese Phänomene variieren in Abhängigkeit davon, ob die Bilder zuvor als Abstraktion oder in ihrer Konkretion zur Geltung gebracht wurden.

Illustration

Bei seiner illustrativen Verwendung wird das Bildmaterial dem informativen Kommentar untergeordnet, ohne dass die gefilmten Situationen oder abgebildeten Personen näher erläutert werden. Die Aufnahmen sind nur lose mit dem Kommentar verbunden. Sie werden nicht identifiziert oder kontextualisiert und bieten daher eine ›unproblematische‹ Visualisierung der sprachlichen Information des Textes. Dadurch konzentriert sich die Aufmerksamkeit nicht auf die Bildebene, die unmittelbar evident zu sein scheint, sondern richtet sich auf den dominanten Voice-over-Kommentar.

Voraussetzung für die lose Kopplung von Bild und Ton ist ein visuelles Vorwissen der Zuschauer und eine Stereotypisierung von Nationalsozialismus, Krieg und Holocaust. Erst die Kenntnis der historischen Zusammenhänge und der NS-Ikonografie ermöglicht es, Aufnahmen von marschierenden SS-Truppen oder Deportationen zur Illustration von Fakten über den Nationalsozialismus einzusetzen. Dieses visuelle Wissen entsteht selbst wiederum durch Bilder, die sich überlagern, wiederholen und so durch Deduktion als ›Typen‹ bestimmt werden können. Charles Grivels anhand von textbegleitenden Illustrationen in Büchern getroffene Feststellung, dass »jedes ›illustrative‹ Bild [...] seriell« ist und »als Illustration nur auf der Basis der Wiederholung [funktioniert]« (Grivel

1994, 289), hat insofern auch für die illustrativen Bilder in den Geschichtsdokumentationen ihre Gültigkeit. »Diese Art von Bildern funktioniert nach dem galtonschen Prinzip: Der Leser deduziert aus zwei, drei oder mehreren Bildern einen bestimmten Typus« (a.a.O.). Diese Typisierung wird in den Geschichtssendungen dadurch unterstützt, dass die Filmaufnahmen durch den dominanten Voice-over-Kommentar zusätzlich unter bestimmten ›Begriffen‹ gebündelt werden.

Derart typisiert werden die Bilder nicht mehr als Abbildungen konkreter Situationen wahrgenommen, sondern erhalten den Status der »mittlere[n] Abstraktion der Verkehrssprache« (Kluge 1975, 201). Aufnahmen von Soldaten und zerstörten Häusern beispielsweise werden so zu Bildern vom ›Krieg‹, abgemargerte Menschen hinter Stacheldraht signifizieren ›Holocaust‹. Mit dieser Verschiebung von der Konkretion zur Abstraktion, die sich durch die illustrative Verwendung der Bilder vollzieht, geht gleichzeitig eine Akzentuierung der symbolischen Botschaft der Bilder einher. ◀79

Der Einsatz von historischem Bildmaterial zur Illustration des dominanten Voice-over-Kommentars und zur gleichzeitigen Akzentuierung von Abstraktionen findet sich in nahezu allen Kompilationsfilmen und -fernsehsendungen. Das Verfahren lässt sich an einer kurzen Passage aus MEIN KAMPF von Erwin Leiser erläutern, in der es um das Thema Zwangsarbeit geht. Nachdem zuvor über den Rückzug der Deutschen Wehrmacht an der Ostfront (mit entsprechenden Kriegsbildern und -geräuschen) berichtet wurde, sagt der Kommentar nach gut 80 Minuten des Films: »Sklavenarbeiter aus allen besetzten Ländern werden nach Deutschland verschleppt, um der Kriegsindustrie zu dienen. Ende 1944 sind 4.795.000 Männer und Frauen nach Deutschland deportiert worden. Unter anderem aus Russland, Polen, Frankreich, Belgien, Holland, Jugoslawien und sogar Italien. Sie werden auf der Straße verhaftet oder aus ihren Wohnungen geholt und in Viehwagen abtransportiert. Viele sterben auf der Reise. Wehrlos sind sie Misshandlungen, Hunger und Seuchen ausgesetzt«. Dazu werden acht schwarzweiße Einstellungen von verschiedenen Menschenmengen gezeigt, die entweder als Kolonne eine Straße entlanggehen oder als Gruppe auf einem Bahnhof stehen. Da der Kommentar nicht direkt auf die Aufnahmen verweist, sondern innerhalb kurzer Zeit verschiedene Fakten aufzählt, die lose mit den Bildern verknüpft sind, fungieren diese als Illustration und ziehen wie die abgebildeten Menschen dahin, ohne dass sich die Aufmerksamkeit auf sie richtet. Die lose Kopplung von Bild und Ton entsteht hier durch die semantische Bündelung der typisierten Aufnahmen unter den Begriffen ›Sklavenarbeiter‹ oder ›Deportation‹ und durch den Verzicht des Kommentars, konkret Bezug auf die abgebildeten Menschen zu nehmen. Weil wir bei der Rezeption

von einer solchen Kopplung ausgehen, ist es möglich, auch unbekannte Bildmotive einzuordnen und auf die denotative Ebene rückzuschließen. Demnach zeigt die kurze Szene aus MEIN KAMPF beispielsweise keine Kriegsgefangenen, sondern Zivilisten.

Die Motivwahl ist bei einem illustrativen Bildeinsatz ganz unterschiedlich motiviert. In der Folge HITLER – EINE BILANZ: DER VERFÜHRER wird zur Thematisierung der Arbeitslosigkeit beispielsweise die im Zusammenhang mit Michail Romms DER GEWÖHNLICHE FASCHISMUS beschriebene Einstellung vom schippenden Hitler verwendet. Diese Einstellung fügt sich in DER VERFÜHRER in die Reihe der Aufnahmen von Industrieanlagen und Männern, die stempeln gehen. Der Kommentar sagt dazu: »Bei aller Rhetorik braucht der Herrscher Hitler handfeste Erfolge. Wenn die Deutschen ihn mehr lieben sollen, muss er erst ihr drängendstes Problem beseitigen: die Arbeitslosigkeit«. Die lose Verknüpfung von Bild- und Tonebene ergibt sich mit Hilfe des durch die Alliteration hervorgehobenen Adjektivs »handfest« sowie über das Motiv des Grabens als Metapher für ›Arbeit‹. Zu Musik, die an Hitchcocks schrille Geigen in ПСИХО erinnert, fährt der Kommentar fort: »7 Millionen Deutsche stehen im Januar 33 auf der Straße, mit Familien rund ein Drittel des gesamten Volkes«. Dieses sprachliche Kollektivsymbol des »Auf-der-Straße-Stehens« wird auf der Bildebene visuell umgesetzt, indem Menschen zu sehen sind, die auf der Straße stehen. In dieser schlichten Übereinstimmung von Bild und Ton verdoppeln die Aufnahmen den Kommentar, ohne dass sie diesem Informationen hinzufügen oder selbst einen visuellen Eigenwert erhalten. Die visuellen Details des Gesamtbildes treten hinter dem vom Kommentar vereindeutigten *einen* Denotat zurück.

Durch den illustrativen Einsatz der Bilder werden sie vom Kommentar an den Rand der Aufmerksamkeit gedrängt. Der jeweilige Referent wird zwar aufgrund der losen Kopplung von Bild und Ton erkannt, das konkrete Referenzobjekt der Abbildung erschließt sich jedoch lediglich für Kenner des Bildmaterials bzw. der historischen Situation oder Person. Im Modus der Illustration wird den konkreten Abbildungen vielmehr ein abstrakter Referent verliehen und die symbolische Ebene der Bilder akzentuiert.

Die Semantisierung der Bilder erfolgt bei ihrer Verwendung als Illustration nur für den jeweiligen Moment, wobei die Bedeutung der Aufnahmen durch ihre lose Kopplung mit dem Ton nicht festgeschrieben wird. Sie behalten vielmehr eine ›Offenheit‹, **80** so dass die Aktualisierung eines anderen Semantisierungspotenzials weiterhin möglich ist. Der Einsatz von historischem Bildmaterial als Illustration führt insofern dazu, dass die Aufnahmen auch weiterhin flexibel bleiben und für die Verwendung in anderen Kontexten und Fernsehsendungen zur Verfügung stehen. Aus dieser Flexibilität von historischem

Bildmaterial resultiert jedoch bei einer erhöhten Zirkulation der Aufnahmen auch ein spezifisches ›Bilderproblem‹, auf das nochmals zurückzukommen sein wird.

Präsentation: Kommentar

Bei der Präsentation von historischen Aufnahmen wird die Aufmerksamkeit mit Hilfe verschiedener Verfahren auf die Bildebene konzentriert. Dabei kann das Interesse entweder auf das Referenzobjekt des Bildes oder auf das Bild *als Bild* (d.h. auf seine Materialität und Qualität) gelenkt werden. Die Präsentation stellt somit eine Aufforderung zum Hinsehen dar und verleiht dem Bild dadurch einen argumentativen und visuellen Eigenwert. Mit der Anweisung, *im* Bild etwas zu sehen, wird dessen buchstäbliche Ebene hervorgehoben und die Konkretion der Abbildung akzentuiert, womit gleichzeitig eine Isolierung einzelner Teilelemente des Bildes einhergeht. Findet die Präsentation mit Hilfe des Kommentars statt, handelt es sich um eine »denotierte Beschreibung des Bildes (oft eine partielle Beschreibung)« (Barthes 1990b, 34), die dazu beiträgt, »die richtige Wahrnehmungsebene zu wählen« (a.a.O., 35). Durch diese denotierte Beschreibung, die auf die konkrete Abbildung Bezug nimmt, wird die Aufmerksamkeit auf die benannten Bildelemente gelenkt.

An Bildern lassen sich unterschiedliche Ebenen hervorheben: Mal werden sie als historische Dokumente oder Beweismaterial präsentiert, mal einzelne Elemente oder Bewegungen im Bild akzentuiert, mal die Besonderheit der Aufnahmen betont. In all diesen Fällen soll das Bild auf einen bestimmten Informations- oder Emotionsgehalt hin betrachtet werden. Der Akt der Präsentation findet dabei auf der Tonebene statt: Der Kommentar verweist direkt auf die Bilder oder verstummt vor ihnen und auch die Musik oder nachvertonte Geräusche heben einzelne Bildelemente oder Stimmungen hervor. Dadurch erhält das Bildmaterial ebenso wie durch Verlangsamung seine besondere Signifikanz. ◀81 Die Präsentation verleiht den Bildern einen argumentativen Eigenwert, der sowohl auf der Ebene der historischen Referenzialität angesiedelt sein kann, insofern – im Unterschied zur Abstraktion der illustrativ eingesetzten Bilder – die Konkretion der Abbildung in das Zentrum der Aufmerksamkeit rückt, als auch durch die emotionale Besetzung der Bilder entsteht. Diese Verfahren werden dabei nicht nur zur Betonung von *Bildinhalten* eingesetzt, sie präsentieren auch *Bildeffekte* oder ›neue Bilder‹, auf die nochmals zurückzukommen sein wird.

Eine Hervorhebung der Bildinhalte lässt sich beispielsweise in der Folge DER SS-STAAT aus der 14-teiligen Dokumentationsreihe DAS DRITTE REICH (WDR/SDR 1960/61) beobachten. Hier bezieht sich der Kommentar häufig direkt auf die

Einstellungen und fordert die Zuschauer dabei zum genauen Hinschauen auf: »So kehrten damals die Truppen aus Frankreich zurück, so wurden sie empfangen« verweist der Voice-over-Kommentar beispielsweise ganz zu Beginn der Sendung auf die eingespielten Filmaufnahmen von der jubelnden deutschen Bevölkerung während des Triumphzugs durch Berlin nach dem Sieg über Frankreich. Und am Ende der Sendung, nachdem 10 Minuten lang die Niederschlagung des Aufstands im Warschauer Ghetto beschrieben worden ist, sagt der Kommentator zu mehreren Fotos, auf denen uniformierte Männer zu sehen sind: »Das waren die Führer der Aktion; das waren ihre Gesichter während der Aktion!« Der Gestus der Präsentation entsteht hierbei durch den Hinweischarakter der Demonstrativpronomina und -partikel (»das« und »so«). Durch diese konkreten Verweise des Kommentars erhalten die Bilder einen eigenen Argumentations- und Erkenntniswert. Die Zuschauer werden aufgefordert, die Bilder genau zu betrachten, um aus ihnen etwas über die Geschichte zu erfahren. Neben den Bildinhalten wird durch eine solche Präsentation vor allem in aktuellen Sendungen auch die Spektakularität der Bilder hervorgehoben bzw. überhaupt erst produziert. Sie erfährt eine zusätzliche Verstärkung, indem der Kommentator die Bilder vor ihrer Einspielung ankündigt und dabei ihre Besonderheit beispielsweise durch Hinweise auf ihre Entstehung (»unter Lebensgefahr gefilmt«, »einzigartige Dokumente« usw.) oder ihre »Archivierung« (»noch nie gezeigtes Bildmaterial«, »erst letztes Jahr in russischen Archiven entdeckt« usw.) unterstreicht. Diese Präsentation verleiht den Filmausschnitten das Flair des Besonderen und sichert ihnen die konzentrierte Aufmerksamkeit der Zuschauer. Auf dieses Spektakularität wir nochmals zurückzukommen sein, zunächst gilt es jedoch, verschiedene Verfahren der Präsentation anhand exemplarischer Szenen genauer in den Blick zu nehmen.

Verstummen: DIE DEUTSCHEN IM ZWEITEN WELTKRIEG

Das Verstummen des (in der Regel) allwissenden Kommentars lenkt die Aufmerksamkeit aufgrund der plötzlich eintretenden »symbolischen Stille« (vgl. Altman 2002, 409) auf die Bildebene und akzentuiert deren eigenständigen Argumentationswert. Am Beispiel von DIE DEUTSCHEN IM ZWEITEN WELTKRIEG (1985) wurde dieses Verfahren bereits im Kontext der Schockbilder aus den befreiten Konzentrationslagern diskutiert. Auch im Zusammenhang mit der Darstellung des Krieges verfällt der Kommentator jedoch zunehmend in Schweigen. Doch während die Schockbilder völlig stumm präsentiert werden, wird hier die Tonspur nach und nach der Musik oder den nachvertonten Geräuschen überlassen. Dieses zunehmende verbale Verstummen geht dabei mit der Chronologie der Ereignisse einher und findet seine Entsprechung in der Veränderung

der Zeitzeugenaussagen (vgl. Teil 2). Während die Feldzüge zu Beginn sachlich dargestellt werden und der Kommentar zu illustrativ verwendeten Bildern von marschierenden Soldaten und entsprechender Musik die Kriegserfolge der ersten Jahre aufzählt, scheinen ihm im weiteren Verlauf des Krieges immer häufiger die Worte zu fehlen.

In *DIE DEUTSCHEN IM ZWEITEN WELTKRIEG* findet eine signifikante Veränderung in der Rhetorik und Diktion des Kommentars statt, die (im Gegensatz zur Illustration) eine zunehmende Präsentation der Bilder zur Folge hat. In den ersten Folgen wird der Krieg sachlich und distanziert geschildert, wobei das historische Bildmaterial dem Kommentar illustrativ untergeordnet ist. Im Unterschied zur konkreten Benennung der Ereignisse und Zusammenhänge wird die Wortwahl zum Kriegsende hin (bzw. in den beiden letzten Folgen der Sendereihe) deutlich metaphorischer und die Intonation pathetischer. »Das Opfer von Stalingrad war erst der Anfang...«, deutet der Kommentar beispielsweise in der Folge *RÜCKZUG AN ALLEN FRONTEN* an, und unterscheidet sich damit signifikant vom beschriebenen Duktus (militärische Wortwahl, schneidige Stimme), der die Darstellung des Polenfeldzugs dominiert. Je deutlicher sich jedoch die deutsche Niederlage im Zweiten Weltkrieg abzeichnet, desto häufiger sind andeutungsvolle Sätze, die nicht zu Ende geführt werden, anzutreffen. Der Voice-over-Kommentar verstummt zunehmend und lässt die Filmbilder in den Vordergrund treten, so dass die abstürzenden Flugzeuge und Bombenexplosionen mit entsprechenden Geräuschen die Sätze abschließen. Gegen Ende der Sendereihe werden diese dynamischen Bilder dann durch statische und häufig stumme Aufnahmen von Flugzeugwracks, verbrannten Städten, Verwundeten und teilweise auch Leichen ersetzt. Im Unterschied zur Identifizierung von Bildelementen, durch die sich die Bilder in Dokumente einer historisch konkreten Situation transformieren, erhalten die Aufnahmen durch das Verstummen des Kommentars einen Eigenwert, der vor allem eine emotionale Produktivität entwickelt.

Das Verstummen des Voice-over-Kommentars lenkt die Aufmerksamkeit auf die Bildebene, wobei die unterschiedlichen Bildmotive und Präsentationsformen – einmal dynamische Bilder und nachvertonte Explosionen, das andere Mal statisch und häufig stumm gefilmte Individuen oder Sachschäden – unterschiedliche Effekte hervorrufen. Die Präsentation der statischen Aufnahmen ist derjenigen von Schockbildern angenähert. Das Verstummen legt hier inhaltlich nahe, dass die Grausamkeit des Krieges nicht mit Worten zu *beschreiben* ist, sondern nur in Bildern *erfahrbar* gemacht werden kann. Die Flugzeugabstürze und Bombenexplosionen erzeugen hingegen ein ›Delirium der Bilder‹: Diese Einstellungen werden in einer endlos erscheinenden Reihe anein-

andergeschnitten, so dass sich eine exzessive Wiederholung der Explosionen oder Abstürze ergibt. Durch die Gleichförmigkeit der Motive und die endlose Wiederholung wird der spektakuläre Wert dieser destruktiven Momente unterstrichen. Das Verstummen des Voice-over-Kommentars erweckt dabei den Eindruck, dass er angesichts der Faszination der präsentierten Bilder sprachlos ist und sich – ebenso wie die Fernsehzuschauer – in der Betrachtung verliert.

Präsentation: Musik und Geräusche

In Filmen und Fernsehsendungen über den Nationalsozialismus werden durch den Einsatz von Musik Emotionen evoziert und Bedeutungen signifiziert. Die zentrale Rolle, die der Musik zur Verankerung von Bedeutung im Bild zukommt, zeigt sich besonders deutlich an *NACHT UND NEBEL*, in dem die dargestellten Handlungen und Motive nicht immer musikalisch verstärkt werden. Die von Hanns Eisler komponierte Musik verfährt teilweise kontrapunktisch, ist also auf eine »krasse Nichtübereinstimmung mit dem visuellen Sinnbild gerichtet« (Eisenstein 1988, 155). Zwar werden auch hier traurige Melodien und bedrohliche Klangteppiche zur Kennzeichnung von Opfern und Tätern eingesetzt sowie Handlungselemente akzentuiert, doch in einigen Passagen funktioniert die Musik als eigenständiger Diskurs (Hattendorf 1994, 208), indem sie sich von den Bildern distanziiert. So spielt die Musik zu Bildern, auf denen Menschen »wenige Augenblicke vor einer Liquidierung« – so der deutsche Kommentator – zu sehen sind, beispielsweise eine träumerische Melodie, wie sie in Hollywoodfilmen zur Kennzeichnung von Momenten des Glücks eingesetzt wird. Diese Nichtübereinstimmung von Bild und Ton ruft starke Irritationen hervor und führt zur Distanzierung gegenüber den Bildern.

Gleichzeitig unterläuft die Musik in *NACHT UND NEBEL* die illustrative Verwendung der Filmaufnahmen, indem sie die Aufmerksamkeit auf die Bilder lenkt sowie Stimmungen und Handlungen akzentuiert. Beispielsweise macht der Kommentator in einer Sequenz über Deportationen eine lange Pause und überlässt die Tonspur damit für ca. zwei Minuten der Musik, während in 24 Einstellungen das »Beladen« eines Zuges zu sehen ist: Zunächst werden Menschen gezeigt, die wartend herumstehen, Gepäck transportieren oder in Waggons steigen, sowie in einigen Einstellungen Wachpersonal; nur wenige Aufnahmen fokussieren dabei einzelne Individuen (zwei Kinder an der Hand ihres Vaters, der Kopf eines Mädchen, das aus dem Zug herausblickt).⁸² Anschließend werden die Türen der Waggons geschlossen, was ebenso in mehreren Einstellungen zu sehen ist wie der fahrende Zug. Diese sichtbaren Phasen des Ereignisses werden auf der Tonebene gegliedert: So setzt die Musik erst nach einigen stummen Aufnahmen ein; mit dem Schwenk von der an einem Waggon

angebrachten Schrift »74 Pers[onen]« auf das hinausblickende Mädchen geht die bisher als Klangfläche komponierte Musik in eine traurige Melodie über, die während der Verriegelung und Abfahrt des Zuges von einer Querflöte mit Klavierbegleitung gespielt wird. Diese ändert sich nochmals, indem unter anderem der Rhythmus eines fahrenden Zuges aufgegriffen sowie der Klangcharakter bedrohlich wird, wobei diese musikalische Veränderung wie ein Auftakt zum erst jetzt wieder einsetzenden Kommentar wirkt. Diese Gestaltung der Tonebene konzentriert die Aufmerksamkeit auf die Bilder bzw. das Geschehen vor der Kamera, indem die Wechsel in der Musik, die sich aus der Gliederung, den unterschiedlichen ›Stimmungen‹ und der Akzentuierung der Bewegungen ergeben, auf visuelle Entsprechungen und damit auf die Bildebene verweisen.

Den emotionalen Wert der Bilder betont auch die Musik der Dokumentarreihe HOLOKAUST (ZDF 2000), deren enge Verknüpfung mit der Bildebene den Eindruck erweckt, dass das Zusammenspiel von Bild- und Tonspur in Form einer Partitur komponiert wurde. Die Tonspur zeichnet sich durch die Wiederkehr mehrerer musikalischer Motive aus, deren jeweilige Stimmung den Bildern Bedeutung verleiht. Durch die Wiederholungsstruktur wird dabei ein Repertoire an Emotionen angelegt, das während der Serie über die Melodien immer wieder aufgerufen werden kann. So gibt es eine Tonfolge, die für ›Bedrohung‹ steht und bei Verhaftungen, Deportationen und Exekutionen eingesetzt wird; eine andere signifiziert hingegen ›Leid‹ und ist zu hören, wenn z.B. bei Deportationen einzelne Individuen gefilmt werden oder Kinder zu sehen sind. ◀83 Die Melodien sind dabei nicht an bestimmte Instrumente gebunden und tauchen darüber hinaus als Variationen auf. Unterschiedliche Klangfarben ermöglichen damit, die Bedeutungen und Stimmungen aus dem Repertoire der Emotionen feiner zu differenzieren, und insgesamt bringt die Musik von HOLOKAUST den emotionalen Wert der Filmbilder damit äußerst produktiv zur Geltung.

Bei den Geräuschen auf der Tonspur handelt es sich in der Regel um Nachvertoningen. Den (entweder ursprünglich stummen oder – bei aus Wochenschauen oder Propagandafilmen abgeklammerten Aufnahmen – kommentierten) Bildern werden synthetische Geräusche unterlegt und dadurch einzelne Elemente wie Stiefelschritte, Heil-Rufe oder Schüsse hervorgehoben. Andere Geräusche bleiben teilweise völlig ausgeblendet oder treten aufgrund ihrer Lautstärke in den akustischen Hintergrund. Dieses Verfahren betont – ähnlich wie bei der Kommentierung – das Bild partiell, indem es den Blick auf die »synch points« (Chion 1994, 206), d.h. auf das jeweils hörbare Bildelement bzw. die Bewegung lenkt, die mit dem Tonereignis in Zusammenhang steht. Dazu gehören beispielsweise einzelne Personen, deren Schritte auf dem Kies knirschen; die endlose Reihe marschierender Stiefel, die eine Treppe herunterklacken; ein Flug-

zeug, das im Bildhintergrund startet; die Gehenkten am Galgen, die im Wind leicht hin und her schaukeln.

In den Geschichtsdokumentationen fällt auf, dass die Tonquelle aufgrund der spezifischen Raumwirkung von Tönen akustisch oft näher zu sein scheint, als sie visuell in den Bildern zu sehen ist. Durch diese Verstärkung wird auf im Bildhintergrund stattfindende Ereignisse aufmerksam gemacht. Gleichzeitig trägt die Diskrepanz von visueller Distanz und akustischer Nähe dazu bei, die Zuschauer näher an das Ereignis heranzuholen. Ähnlich wie der *point of view* weist auch der *point of audition* dem Zuschauer einen Ort zu, von dem er oder sie die Ereignisse wahrnimmt (a.a.O., 89). Beispielsweise kann in Szenen, die eine Menschenmenge aus der Distanz zeigen, aufgrund der spezifischen Nachvertonung der Eindruck entstehen, selbst Teil der jubelnden Menge zu sein. Dies geschieht durch die Lautstärke und Tonqualität einer ›Heil‹-rufenden Stimme, die aus dem undifferenzierten Jubel hervorgehoben wird und sich direkt neben dem Film- bzw. Fernsehzuschauer zu befinden scheint. Die räumliche Wirkung des Tons platziert uns hier akustisch in der Tiefe des Bildraums. Eine zentrale Rolle des Fernsehtons besteht in seiner »hermeneutischen Funktion« (Altman 2002, 401). Er weckt die Neugier nach der Tonquelle und lenkt den Blick der Zuschauer damit auf den Bildschirm. Diese allgemein für den Fernsehton formulierte Beobachtung lässt sich für die Nachvertonungen in den Geschichtsdokumentationen spezifizieren, denn der Blick verbleibt hier nicht auf dem Bildschirm, sondern fokussiert auf der Suche nach der Tonquelle das für das Tonereignis zuständige Bildelement *im* Bild selbst.

Nachvertonung: Libau im Vergleich

Nachvertonungen können ganz verschiedene Aspekte im Bild hervorheben. Dies zeigt ein Vergleich von drei Sendungen, die identische Einstellungen verwenden, den Blick der Zuschauer durch die Nachvertonung jedoch auf unterschiedliche Elemente lenken. Als Beispiel dienen hier die Amateuraufnahmen der Exekution in Libau, die unter anderem in *HITLER – EINE KARRIERE* (Fest/Herrendoerfer, 1977), *HITLER – EINE BILANZ: DER VERBRECHER* (ZDF 1995) und *HOLOKAUST: MENSCHENJAGD* (ZDF 2000) eingesetzt und nachvertont werden. In *HITLER – EINE KARRIERE* und *HITLER – EINE BILANZ: DER VERBRECHER* ist die letzte Einstellung mit Gewehrschüssen unterlegt, während *HOLOKAUST: MENSCHENJAGD* die gesamte Szene musikalisch verarbeitet. Zunächst sind ein langer hoher Geigenton, zwei lange Basstöne (›Bedrohungsmelodie‹) und mehrere abgedämpfte rhythmische Paukenschläge zu hören. Diese Tonfolge wird zweimal im selben Rhythmus wiederholt, wobei die Pauke jeweils genau im Moment der (durch Rauch und das Fallen der Erschossenen sichtbaren) Schüsse zu hören

ist (und somit »synch points« erzeugt). In HOLOKAUST: MENSCHENJAGD lenkt die musikalische Komposition die Aufmerksamkeit auf das Geschehen im Bildhintergrund und übernimmt die Funktion der Gewehrschüsse in den beiden anderen Beispielen. Die Szene endet mit dem Geräusch von Sandschuppen, das nach dem Verklingen der Musik als Nachvertongung zu hören ist.

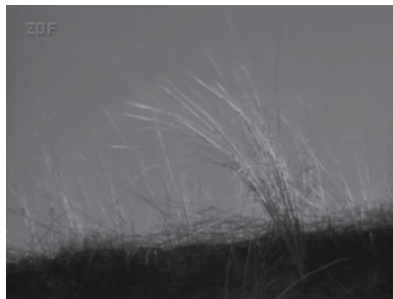


Abb. 16: Tatort Libau

Diese unterschiedlichen Tonspuren akzentuieren jeweils unterschiedliche Bedeutungen der Bilder. HITLER – EINE KARRIERE und HITLER – EINE BILANZ: DER VERBRECHER betonen beide die Erschießung und den Moment des Todes, wobei die Schüsse in HITLER – EINE BILANZ: DER VERBRECHER durch den deutlichen, nachvertonten Befehl »Feuer!« angekündigt werden, während die Nachvertongung in HITLER – EINE KARRIERE nach einigen stummen Momenten überraschend einsetzt. Dadurch wird im ersten Fall hervorgehoben, dass die Erschießung eine befohlene Aktion war, und im zweiten ihre Schockwirkung zur Geltung gebracht. Das Geräusch des Sandes in HOLOKAUST: MENSCHENJAGD hebt hingegen den Moment *nach* der Exekution hervor. Die Nachvertongung kann dabei als Ausstellung der zynischen Routine (d.h. der Ungeheuerlichkeit, dass die Opfer in Gruben erschossen wurden, die bereits mit – kaum von Erde bedeckten – Leichen gefüllt waren) und als Thematisierung eines ›beendeten Ereignisses‹, über das – nach dem Zuschippen des Massengrabes – Gras wachsen wird, verstanden werden. Diese Assoziation wird dadurch nahegelegt, dass zu Beginn der Libau-Sequenz eine aktuelle Aufnahme von nah gefilmten Grashalmen, die sich im Wind bewegen, zu sehen war (Abb. 16).

Dass der Akzent der Nachvertongung auf dem Moment nach dem ›eigentlichen Ereignis‹ liegt, steht jedoch auch mit der textuellen Einbindung des Amateurfilms in Zusammenhang. Nachdem ein Zeitzuge die Exekutionen geschildert hat, die der kurze Film visuell festhält, bricht er emotional zusammen und schluchzt auf. Dramaturgisch bildet dieser Moment den Höhepunkt der Sequenz, in der es weniger um die Erschießung als vielmehr um deren traumatische Nachwirkung bei einem ›Zuschauer‹ geht. Diese Gewichtung findet auf der Tonspur ihre Entsprechung, denn nicht die Exekution, sondern die Handlung *danach* wird mit einem realistischen und Nähe erzeugenden Geräusch vertont und dadurch gleichzeitig betont – und auf die Fernsehzuschauer damit als akustisch-visuelle Erfahrung übertragen.

›Bilderproblem‹

Historischen Filmaufnahmen kann in Kompilationsfilmen oder -fernsehsendungen eine illustrative Funktion zukommen, oder sie können mit unterschiedlichen Verfahren präsentiert und ›ausgestellt‹ werden. Der jeweilige Status, den die Bilder durch ihre Ansiedlung zwischen den beiden Polen Illustration und Präsentation erhalten, wirkt sich wiederum auf ihre weitere Verwertung in Filmen und Fernsehsendungen aus. Im Folgenden gilt es, diese Konsequenzen zu umreißen, um die aktuellen Strategien beim Einsatz der Bilder als Reaktion auf ein ›semiotisches Problem‹ einordnen zu können.

Beim Einsatz von Bildern als Illustration erhalten diese nur für den jeweiligen Moment ihrer Sichtbarkeit eine abstrakte, auf der symbolischen Ebene angesiedelte Bedeutung, die jedoch nicht festgeschrieben wird. Vielmehr werden die Bedeutungspotenziale jeweils neu aktualisiert, dadurch permanent verschoben und die alten (und losen) Bedeutungen so jeweils wieder gelöscht. Am Beispiel von archivierten Fotografien beschreibt Allan Sekula, wie die Bilder mit jeder Publikation (d.h. mit jedem neuen Kontext) eine neue Bedeutung erhalten, die durch die Rückführung ins Archiv wieder gelöscht wird: »So new meanings come to supplant old ones, with the archive serving as a kind of ›clearing house‹ of meaning« (Sekula 1989, 116). Dieser Prozess lässt sich auch bei Filmaufnahmen beobachten, die durch ihre illustrative Verwendung für unterschiedliche und vielfältige Bedeutungsproduktionen verfügbar bleiben und in zahlreichen Kontexten eingesetzt werden können.

Die permanente Wiederholung bestimmter Bilder zur Illustration unterschiedlichster Aussagen über den Nationalsozialismus führt mit der Zeit jedoch dazu, dass sich diese Bilder abnutzen. Besonders deutlich zeigt sich dies an Bildern des Holocaust: »Die einstmals schockierenden Bilder der Vernichtung der europäischen Juden sind in der Mehrzahl zu Klischees erstarrt« (Baer 2000, 242). Beispielsweise machen die Aufnahmen von einer Deportation, die bereits in NACHT UND NEBEL zu sehen sind, nicht mehr das Leid der konkreten Menschen sichtbar; sie haben vielmehr eine Transformation durchlaufen und signifizieren inzwischen Abstraktionen wie ›Vergangenheit‹ oder ›Holocaust‹. Auch die Einstellung von den Kindern in Auschwitz, die ihre tätowierten Arme für die Kameras der sowjetischen Befreier (und für den Betrachter) entblößen, verweist nicht mehr auf die konkrete Situation, die sie dokumentiert. Als Standbild wurde das Motiv Ende der 1990er Jahre in der TAGESSCHAU sogar zum Symbol für das Thema ›Entschädigungsleistung‹. Ein Bild von elternlosen Kindern, die keinen Namen, sondern nur eine Nummer haben, wird zu einem Symbol für Unrecht, das entschädigt werden muss.

Solche Bedeutungsverschiebungen sind auf das Recycling der Aufnahmen zurückzuführen. Die permanenten Umschreibungen und wechselnden Bedeutungen, die sie in den unterschiedlichen Sendungen erhalten, überlagern sich irgendwann so stark, dass sie schließlich ihre Konkretion verlieren. Konsequenz des illustrativen Einsatzes von historischen Filmaufnahmen ist insofern die Tendenz der Abnutzung sowie zunehmenden Abstraktion. Auch die Konjunkturen im Fernsehprogramm tragen zu dieser Abnutzung bei: Die Vielzahl der Sendungen, die beispielsweise allein im Gedenkjahr 1995 gesendet wurden – laut einer empirischen Programmanalyse wurden 448 Dokumentationen ausgestrahlt (Wilke 1999b) –, beschleunigt zum einen die Transformation der Bilder in abstrakte Elemente und macht zum anderen ihre permanente Wiederholung sichtbar.

Die Präsentation tendiert hingegen zu einer nachhaltigen Festschreibung der Bedeutung und Wahrnehmung der Bilder. Die unterschiedlichen Verfahren zielen darauf, die Aufmerksamkeit auf spezifische Aspekte des Bildinhalts zu lenken bzw. diese als Dokumente zu akzentuieren. Dadurch prägen sich die Aufnahmen ein und werden wiedererkennbar. Gleichzeitig geht damit einher, dass andere Zuordnungen oder Kontextualisierungen auffallen. Beispielsweise hat die spezifische Präsentation der Einstellung vom schippenden Hitler in Michail Romms *DER GEWÖHNLICHE FASCHISMUS* eine Festschreibung des Kontextes (Eröffnung eines Autobahn-Bauabschnitts) zur Folge, der bei jeder weiteren Verwertung aufgerufen und zum Vergleich herangezogen wird; auch der Mann hinter Hitler fesselt nachhaltig die Aufmerksamkeit – selbst wenn die Aufnahme in anderen Sendungen in einem ganz anderen Zusammenhang zum Einsatz kommt. Diese Beispiele zeigen, dass sich die Kontextualisierung, Identifizierung und Präsentation von Bildern auf deren zukünftige Verfügbarkeit auswirken, indem sie die Flexibilität und damit die Möglichkeiten der Verwendung einschränken.

Obwohl sich der Status der Bilder bei der Illustration deutlich von demjenigen bei der Präsentation unterscheidet, resultiert für die Produktion von Geschichtsdokumentationen aus beiden Verfahren ein identisches ›Problem‹: die eingeschränkte Verfügbarkeit der Bilder für die Bedeutungsproduktion der Sendungen. Während die Festschreibung der Bedeutung oder die Fokussierung der Aufmerksamkeit bei der Präsentation dazu führt, dass die Aufnahmen nur in bestimmten Kontexten eingesetzt werden können, nutzen sie sich als Illustration – trotz ihrer Offenheit und prinzipiellen Verfügbarkeit, die ihre illustrative Verwendung eigentlich ermöglicht – im Laufe der Zeit und durch die starke Zirkulation ab und stehen ebenfalls nicht mehr uneingeschränkt zur

Verfügung. Nicht zuletzt aus diesem Dilemma ergibt sich für das Fernsehen die Notwendigkeit, neue Bilder zu präsentieren.

Wiederholung und ›neue Bilder‹

Betrachtet man die Dokumentationen, die im bundesdeutschen Fernsehen im »Gedenkjahr 1995« gesendet wurden, so entsteht der Eindruck eines begrenzten Bilderreservoirs, dessen Bestand ausgeschöpft ist. Verschiedene Aufnahmen werden permanent eingesetzt und wiederholen sich mit anderer Kommentierung teilweise sogar innerhalb einzelner Sendereihen. Dies zeigt sich am Beispiel von HITLER – EINE BILANZ (ZDF 1995). Neben den Aufnahmen vom jungen Hitler (DER PRIVATMANN, DER VERBRECHER) sind u.a. immer wieder Aufnahmen von Hitler am Kartentisch zu sehen (DER KRIEGSHERR, DER VERBRECHER), womit – ähnlich wie mit den Aufnahmen vom Öffnen eines Grenzschlagbaums (DER KRIEGSHERR, DER DIKTATOR) oder der Einstellung von einem deutschen Kriegsgefangenen (DER PRIVATMANN, DER KRIEGSHERR, DER VERFÜHRER) – in den Sendungen jeweils ›Krieg‹ symbolisiert wird. Auch Redeausschnitte wiederholen sich in dieser Dokumentarreihe: Neben der Rede im Berliner Sportpalast (10.02.1933) oder Aufnahmen vom Reichsparteitag 1934, die aus Leni Riefenstahls TRIUMPH DES WILLENS stammen und in jeder Sendung enthalten sind, doziert Goebbels sowohl in DER VERFÜHRER, als auch in DER VERBRECHER über den Zusammenhang von Politik und Propaganda. Zwei Sendungen, nämlich DER PRIVATMANN und DER VERFÜHRER, enden sogar mit dem identischen Bildeffekt: Die historische Luftaufnahme von Auschwitz wird in eine aktuelle Farbaufnahme überblendet. **184**

Diese mehrfache Auswertung und permanente Wiederholung der Filmaufnahmen ist jedoch nicht auf die Begrenzung des dokumentarischen Bildmaterials zurückzuführen, sondern steht vor allem mit den Produktionsabläufen innerhalb der Fernsehanstalten in Zusammenhang. Der Ratschlag, dass jeder Journalist »gut beraten [ist], wenn er [...] zuerst im eigenen Haus recherchiert« (Niedermaier 1988, 35), verdeutlicht, dass die Wiederholung von Bildern zu den wesentlichen Grundlagen der Fernsehproduktion gehört.

Das Prinzip der Wiederholung und Wiederverwertung wird vor allem in Dokumentationen über zeithistorische Ereignisse (ökonomisch) produktiv, über die das Fernsehen bereits zum Zeitpunkt des aktuellen Geschehens in seinen Nachrichtensendungen berichtet hat. Insbesondere die öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten können dafür auf das über viele Jahre in ihren Archiven angesammelte Bildmaterial zurückgreifen und es erneut auswerten. Bildmaterial

aus der Zeit des Nationalsozialismus beinhalten diese *Nachrichtenarchive* der Fernsehsender zwar nicht, dennoch existiert in den *Produktionsarchiven* ein Bilderreservoir, auf das – wie im »Gedenkjahr 1995« augenfällig wurde – immer wieder zurückgegriffen wird. Im Folgenden gilt es, die Entstehung dieses Reservoirs zu beschreiben und zu klären, welche Strategien das Fernsehen einsetzt, um eine permanente Wiederholung zu umgehen, die sowohl Probleme bei der Bedeutungsproduktion aufwirft als auch das Interesse der Fernsehzuschauer sinken lässt, das im Zentrum der ökonomischen Konkurrenzsituation sowie der Überbietungslogik des Fernsehens steht.

Bildrecherche und Wiederholung

Das Bildmaterial aus dem Nationalsozialismus wurde im Laufe der Jahre in den verschiedenen Filmarchiven systematisch erfasst und erschlossen. Bei der Suche nach entsprechendem Material können die Filmaufnahmen daher anhand von Findbüchern und verschiedenen Katalogen recherchiert und in den jeweiligen Archiven gesichtet werden.◀85 Auf Grundlage dieser Recherche wird das Material für die Produktion von Kompilationsfilmen ausgewählt; die entsprechenden Aufnahmen werden dann abgeklammert und den Produzenten als Kopie zur Weiterverwertung überlassen.

Diese in den Archiven entdeckten Bilder kommen dann nach ihrer ›Erstaufführung‹ in zahlreichen Kompilationen zum Einsatz. Diese Zirkulation ist darauf zurückzuführen, dass das Bildmaterial bei der Produktion von Dokumentationen nicht immer in den Filmarchiven selbst recherchiert wird, sondern vielmehr bereits existierende Kompilationsfilme als Bildquelle genutzt werden. Die Filmarchive werden in der Phase der Bildrecherche daher oft nur noch konsultiert, um Kopieraufträge zu erteilen.◀86 Nach ihrer Verwertung werden die Kopien der abgeklammerten Sequenzen in den jeweiligen Produktionsarchiven abgelegt. Mit jedem Film bzw. jeder Sendung über den Nationalsozialismus vergrößert sich die Sammlung an historischem Bildmaterial, das innerhalb dieser Produktionseinheit für weitere Dokumentationen problemlos zugänglich und kostengünstig verfügbar ist. Indem auf die ›im eigenen Haus‹ archivierte Kopien zurückgegriffen werden kann, lässt sich die zeit- und kostenintensive Bildrecherche in den Filmarchiven einsparen. Produktionen mit einem großen Etat leisten sich hingegen eine aufwändigere Bildrecherche: So wurde für die 6-teilige Dokumentarreihe *DIE DEUTSCHEN IM ZWEITEN WELTKRIEG* (BR/SWF/ORF 1985), deren Teile als »große ›deutsche Abende« (Wuermeling 1988, 139) geplant waren, Archivmaterial in zahlreichen »internationalen und nationalen Archiven« (a.a.O., 141) angefragt, mit dem Ergebnis, dass nun – so der Autor der Sendung – »56 Stunden Archivmaterial [...] unter dem Stichwort ›Zwei-

ter Weltkrieg« im Archiv des Bayerischen Fernsehens [liegen]« (a.a.O., 139). Als Bestandteil des Bilderreservoirs stehen diese Filmaufnahmen fortan auch für die Produktion weiterer Sendungen zur Verfügung.

Im »Gedenkjahr 1995« wurde zwar eine Vielzahl von Dokumentationen über den Nationalsozialismus ausgestrahlt, diese enthielten jedoch keine »neuen Bilder«. Vielmehr setzte ein Recycling des in den Archiven vorhandenen Materials ein, wobei nicht nur neue Sendungen aus bereits vorhandenen Aufnahmen kompiliert wurden. Auch ältere Filme oder Fernsehsendungen wurden ins Fernsehprogramm aufgenommen und kamen erneut zur Ausstrahlung. So waren beispielsweise NACHT UND NEBEL (29.01.1995, 3sat), MEIN KAMPF (08.04.1995, arte) und LAGERSTRASSE AUSCHWITZ (21.01.1995, S3) zu sehen oder wurde die zehn Jahre zuvor produzierte Dokumentarreihe DIE DEUTSCHEN IM ZWEITEN WELTKRIEG im Wochenrhythmus (Februar/März 1995, S3) wiederholt. Mit diesen Sendungen zum Nationalsozialismus wurde – insbesondere vom öffentlich-rechtlichen Fernsehen – dem »Gedenkjahr 1995« zwar Rechnung getragen. Dabei entstanden jedoch keine Dokumentationen, die als Fernsehereignisse – wie beispielsweise zehn Jahre zuvor DIE DEUTSCHEN IM ZWEITEN WELTKRIEG – beworben wurden.◀87 Das »Gedenkjahr 1995« kann insofern als »Testjahr« verstanden werden, in dem das Interesse der Zuschauer und der Marktwert von Geschichtssendungen ausgelotet wurden. Erst in den Folgejahren wurden entsprechende Dokumentationen – insbesondere von der ZDF-Redaktion Zeitgeschichte und von Spiegel-TV – aufwändiger produziert und entsprechend angekündigt. Während die Vielzahl von Geschichtssendungen im Jahr 1995 auf den Kontext des »Gedenkjahrs« zurückzuführen ist, trugen in den folgenden Jahren insbesondere die Sendungen dieser beiden Redaktionen zur Fortsetzung des »Geschichtsbooms« und zur Etablierung der nationalsozialistischen Vergangenheit als quotenträchtiges und erfolgreiches Thema bei.◀88

Die nach 1995 produzierten Sendungen der ZDF-Redaktion Zeitgeschichte und von Spiegel-TV (auf VOX und XXP ausgestrahlt) zeichnen sich unter anderem durch den Einsatz von »neuen Bildern«, häufig sogar von Farbfilmen, aus. Im Gegensatz zur illustrativen Verwendung des Materials werden die »neuen Bilder« in diesen Dokumentationen sowohl in der Werbung angekündigt als auch in den Sendungen selbst als besondere Aufnahmen präsentiert.◀89 Der Einsatz von »neuen Bildern«, der seit Ende der 1990er Jahre verstärkt in den Dokumentationen über den Nationalsozialismus zu beobachten ist, lässt sich darauf zurückführen, dass es auf der einen Seite eine große Nachfrage nach diesen Sendungen und auf der anderen ein (semiotisches) »Problem« mit den sich permanent wiederholenden Bildern gibt. Für das Fernsehen, das – entgegen seiner Logik als Massenmedium (vgl. Luhmann 1996, 36ff.) – keine »neuen« Fakten

über den Nationalsozialismus präsentieren kann, stell(t)en die ›neuen‹ Bilder darüber hinaus ein entscheidendes Differenzierungskriterium sowohl in Bezug auf ältere Dokumentationen als auch im Hinblick auf die Senderkonkurrenz dar. Entsprechend ihrer jeweiligen Zuschauerkonzeption gilt den Produzenten die Präsentation von ›neuen Bildern‹ als Möglichkeit, das Zuschauerinteresse und die Einschaltquote weiterhin auf einem hohen Niveau zu halten.

Die Erschließung von ›neuen Bildern‹ wurde durch die Öffnung der Archive in Osteuropa und den Ablauf des Leistungsschutzes für Amateurfilme begünstigt. Neben der Bildrecherche, auf die noch zurückzukommen sein wird, sind in den Fernsehdokumentationen weitere Verfahren anzutreffen, mit denen ›neue Bilder‹ generiert oder ›alte‹ Bilder neu präsentiert werden. Dabei handelt es sich um Relektüren von bereits bekannten Bildern, die durch den Einsatz neuer Bildtechnologien erleichtert werden.

Relektüre

Bei der Relektüre wird auf Bildmaterial zurückgegriffen, das als Kopie bereits in den Produktionsarchiven der Fernsehanstalten vorhanden ist und bisher zur Illustration eines dominanten Voice-over-Kommentars eingesetzt wurde. Es lassen sich zwei Verfahren der Relektüre unterscheiden: zum einen die Präsentation von Bildern (im Gegensatz zu ihrem bisherigen illustrativen Einsatz) durch den Kommentar und zum anderen die Bildbearbeitung, mit der nachträgliche Veränderungen in den bereits bekannten Aufnahmen vorgenommen werden. Beide Verfahren stellen eine Möglichkeit dar, durch die Akzentuierung einzelner Elemente ›neue Bildmotive‹ zu generieren oder ›alte‹ Bilder neu zu präsentieren. Dabei wird den Aufnahmen gleichzeitig auch eine neue Bedeutung verliehen.

Die neue Präsentation einer ›alten‹ Einstellung findet beispielsweise in einer Szene aus *HOLOKAUST: MENSCHENJAGD* (ZDF 2000) statt. Es handelt sich um eine Aufnahme, die aus einem Innenraum durch ein Fenster gefilmt ist und zeigt, wie eine Mutter von ihrem Kind getrennt wird: Zu sehen sind ein Mann mit einem langen Uniformmantel und einem Gewehr, eine Frau und ein Kind, die über das Grundstück vor einem Haus auf die Straße gehen. Der Soldat stößt die Frau dorthin, wo schon andere Personen stehen. Das Kind läuft ihr nach. Der Soldat hebt das Kind am Arm hoch, geht einige Schritte in die andere Richtung und setzt es wieder ab. Die Frau dreht sich um und versucht zu dem Kind zu gelangen. Sie wird mit Fußritten zurückgeschickt. Das Kind läuft nochmals der Frau nach, es stolpert und fällt vor dem Soldaten auf den Boden.

Diese Einstellung wurde bereits in der Sendung *DER VOLLSTRECKER – HEINRICH HIMMLER* aus der 1. Staffel der Dokumentarserie *HITLERS HELFER* (ZDF 1997) ver-

wendet und diente in einer Reihe mit anderen Schwarzweißaufnahmen zur Illustration des dominanten Voice-over-Kommentars, der über die Mitleidlosigkeit der SS spricht und dabei auf die Grausamkeiten gegenüber Kindern verweist. Auf diesem mittleren Abstraktionsniveau (›Grausamkeit gegenüber Kindern‹) zieht die Einstellung im Fluss der Bilder vorüber, ohne dass die Aufmerksamkeit auf die Filmaufnahme konzentriert wird. In HOLOKAUST: MENSCHENJAGD entwickelt diese Einstellung hingegen aufgrund ihrer Präsentation und textuellen Einbindung (Kommentar, Musik, Zeitzeugen) sowie ihrer Bildqualität eine Eindringlichkeit, die gleichzeitig den Eindruck erweckt, mit diesem Bild etwas Neues zu sehen zu bekommen. Dieser Eindruck wird ebenfalls mit Hilfe eines textuellen Verfahrens nahegelegt.

Knapp eine Minute vor der Einstellung sind in HOLOKAUST: MENSCHENJAGD vier Aufnahmen von uniformierten Männern zu sehen, die durch den Wald gehen. Auf der Tonspur wird von einer ›Bedrohungs-klangfläche‹ zur Tonfolge gewechselt, die ›Leid‹ signifiziert. Die Voice-over-Stimme leitet die Szene mit dem Hinweis auf einen Befehl Himmlers ein, der verfügte, dass jüdische Frauen in die Sümpfe getrieben werden sollen. »Das heißt, Massenmord jetzt auch an Jüdinnen« schlussfolgert der Kommentar und sagt dann: »Bislang ungezeigte Bilder. Eine Kompanie der Ordnungspolizei auf Menschenjagd«. Daran schließt sich das musikalische ›Leid‹-Motiv an, bis schließlich die Zeitzeugin Rosèle Goldenstein (Schrifteinblendung: »Jüdin aus Litauen«) mit ihrer Aussage beginnt. Sie erzählt, wie sie als 11-Jährige von ihren Eltern getrennt wurde. Eine weibliche Synchronstimme übersetzt: »[...] Meine Mutter wollte, dass wir gemeinsam sterben, aber wir wurden ja auseinandergerissen. Ich durfte nicht bei meiner Mutter bleiben. Dabei wollte ich doch auch mit ihr und meinem Bruder zusammen umgebracht werden«. Daran schließen sich zwei Einstellungen von der Räumung eines Dorfes und die Aussage des deutschen Zeitzeugen Peter v. d. Osten-Sacken (Schrifteinblendung: »1941 Leutnant Feldkommandantur 199«) an, der beschreibt, wie ein jüdisches Mädchen, deren gesamte Familie erschossen worden war, die deutschen Soldaten darum bat, ebenfalls umgebracht zu werden. Schließlich kündigt eine männliche Kommentarstimme an: »Von Partisanen heimlich mitgefilmt: Trennung von Mutter und Kind«. Die Stimme verstummt und lenkt dadurch die gesamte Aufmerksamkeit auf die Bildebene. Zu sehen ist die beschriebene 21-sekündige Einstellung, zu der erneut das ›Leid‹-Motiv – diesmal jedoch eine Quinte tiefer – erklingt. Abschließend erinnert sich nochmals Rosèle Goldenstein: »Da hab' ich angefangen zu schreien: ›Ich will zu meiner Mutter, ich will nicht mehr leben, ich will zurück‹. Aber ich musste leben!«

Die Anordnung der einzelnen Elemente erzeugt den Eindruck, als ob die Bilder und die Erinnerungen der Zeitzeugen sich auf das raum-zeitliche Kontinuum *eines* Ereignisses beziehen würden, dessen Zentrum Rosèle Goldenstein ist. Durch den Aufbau der ›Sequenz‹ wird das Mädchen, von dem der deutsche Soldat berichtet, zu Rosèle Goldenstein, und auch der Filmausschnitt scheint den Moment der Trennung von ihrer Mutter festzuhalten, über den sie zuvor gesprochen hat. Damit findet implizit eine (wenn auch konstruierte) Verankerung und Identifizierung der Einstellung statt, deren Signifikanz zusätzlich durch die Kontextualisierung (»Von Partisanen heimlich mitgefilmt«) und das anschließende Verstummen des Kommentars gesteigert wird. Als letztem Bild vor dem dramatischen Höhepunkt (»Aber ich musste leben!«) kommt der Einstellung in der Sendung darüber hinaus die Funktion zu, den Schmerz, der sich in Rosèle Goldensteins Worten und ihrer Diktion ausdrückt, zu plausibilisieren. Durch diese Präsentation erhält die Aufnahme einen zentralen Stellenwert in der Argumentation, womit sich ihre Relektüre in HOLOKAUST: MENSCHENJAGD deutlich vom illustrativen Einsatz in HITLERS HELFER: DER VOLLSTRECKER – HEINRICH HIMMLER unterscheidet.

Der Kommentar kündigt in HOLOKAUST: MENSCHENJAGD die ›heimlich mitgefilmte‹ Einstellung zwar nicht als ›bisher ungezeigt‹ an, dennoch entsteht der Eindruck, etwas Neues zu sehen. Dazu trägt nicht nur die beschriebene Präsentation, sondern maßgeblich auch der pointierte Einsatz der Musik bei. Diese erzeugt einen Rahmen von Kohärenz, durch den die eine Minute zuvor getroffene Kennzeichnung von Filmbildern als ›bisher ungezeigt‹ bei der von Partisanen gefilmten Einstellung erneut aufgerufen wird. Durch die Wiederholung des musikalischen Motivs wird die Aussage des Kommentars (›bisher ungezeigte Bilder‹) von einer kurzen Szene auf eine andere Einstellung übertragen, so dass auch die Trennung von Mutter und Kind als ›neues Bild‹ wahrgenommen wird.

Ein anderes Verfahren der Relektüre ist die nachträgliche Binnenkadrierung. Hier werden von bereits bekannten Filmaufnahmen mit Hilfe der digitalen Bildbearbeitung Ausschnittvergrößerungen angefertigt und dadurch ›neue Motive‹ generiert. Personen wie Martin Bormann (Leiter der Partei-Kanzlei) oder Baldur von Schirach (Jugendführer des »Deutschen Reiches« sowie Gauleiter und Reichsverteidigungskommissar in Wien), denen zwar nicht das eigentliche Interesse der nationalsozialistischen Kameramänner galt, die als Begleiter von Hitler jedoch häufig im Bildhintergrund zu sehen sind, werden so ins Bildzentrum gerückt und transformieren sich damit gleichzeitig in fernsehtaugliche Protagonisten, deren Geschichte in jeweils 45-minütigen Sendungen mit dem entsprechend bearbeiteten Bildmaterial erzählt werden kann.



Abb. 17-19: Simulierter Zoom auf
Heinrich Himmler

In Form eines Zooms macht sich in der Sendung *HITLERS HELFER: DER VOLLSTRECKER – HEINRICH HIMMLER* dieses Verfahren der Ausschnittvergrößerung als Produktionsprozess selbst sichtbar. Nachdem Himmlers Werdegang, sein Aufstieg in der SS sowie die Konkurrenz um Machtpositionen in der NSDAP geschildert wurden, erklärt der Kommentator zu einer Einstellung mit dem eine Rede haltenden SA-Chef Röhms das Hierarchieverhältnis: »Röhm ist Himmlers Vorgesetzter. Die SS jedoch ist auf Hitler eingeschworen, nicht auf Röhm. Will Himmler seinen Aufstieg fortsetzen, muss er aus dem Schatten Röhm heraus«. Zu diesen Worten wird ein Zoom in die Szene simuliert. Zunächst scheint der Zoom den in der Bildmitte und im Bildvordergrund platzierten Röhm, der im Profil zu sehen ist, hervorheben zu wollen. Auf dem Podium stehen einige Männer hinter ihm, die aufgrund der Kameraposition ebenfalls im Profil zu sehen sind. Sie staffeln sich im Filmbild in der rechten Bildhälfte in die Bildtiefe hinein, wobei die Männer im Bildvordergrund diejenigen im -hintergrund verdecken. Der Zoom auf Röhm's Profil lässt zunächst alle anderen Personen aus dem Bildkader geraten. Durch einen zusätzlichen simulierten Schwenk nach rechts rückt jedoch sein Gesicht links immer weiter aus dem Bild, so dass am Ende der Einstellung nur noch Röhm's Nacken und Hinterkopf zu sehen sind. Rechts bringt der Schwenk dafür langsam Himmler, der hinter Röhm auf dem Podium steht und im Bildfeld der Ausschnittvergrößerung bisher nicht zu

sehen war, ins Bild (vgl. Abb. 17-19). Mit dieser Bildbearbeitung wird die sprachliche Metapher des Kommentars visuell umgesetzt: Es entsteht der Eindruck, dass Himmler aus Röhm's Schatten tritt. Gleichzeitig zeigt dieser Zoom, wie trotz einer Wiederholung von bereits bekannten Bildern »neue Bilder« für die Geschichtsdokumentationen generiert werden. Mit dieser nachträglichen Binnenkadrierung gehen »neue Protagonisten« einher, die wiederum in den the-

matischen und visuellen Kreislauf des Fernsehens eingespeist werden und in der Ökonomie der Geschichtsdokumentationen ihre Weiterverwertung erfahren.

Bildbearbeitung

Die nachträgliche Binnenkadrierung von historischem Filmmaterial durch digitale Bildbearbeitung stellt einen Eingriff in die fotografischen Bilder dar, der für das dokumentarische Genre nicht selbstverständlich ist und in der theoretischen Diskussion problematisiert wird. Während in der Auseinandersetzung mit dem Dokumentarfilm zwar auch Fragen nach Bildausschnitt, Kameraperspektive oder Montage zur Sprache kommen, wird insbesondere die digitale Bildbearbeitung als Herausforderung für den Dokumentarfilm beschrieben, da das indexikalische Verhältnis von fotografischem Bild und abgebildetem Objekt zu den zentralen Prämissen für den Wahrheitsanspruch von Dokumentarfilmen zählt.¹⁹⁰ Dennoch wird das historische Bildmaterial in zahlreichen Geschichtsdokumentationen nachträglich bearbeitet, ohne dass dies als Schwächung des Referenzverhältnisses von Bild und Objekt wahrgenommen wird. Dies liegt unter anderem daran, dass sich die digitalen Bearbeitungen häufig – wie das Beispiel des Zooms gezeigt hat – an filmischen Verfahren orientieren und daher nahezu unbemerkt bleiben. Diese Verwendung der digitalen Bildtechnologie ist insofern als (textuelle) Strategie zu verstehen, mit der die »dokumentarisierende Lektüre« (Odin 1990) der Geschichtsdokumentationen weiterhin gewährleistet wird.

Die nachträgliche Bearbeitung von dokumentarischen Filmaufnahmen ist nicht neu. Zwar meint Boleslas Matuszewski 1898, also kurz nach der Entstehung des Films, dass Filme – im Gegensatz zur Fotografie – aufgrund der Vielzahl von Einzelbildern nicht retuschiert werden können und sich daher zum Studium der Vergangenheit besonders gut eignen (Matuszewski 1998, 9), doch die Filmgeschichte zeigt, dass schnell andere Bearbeitungsmöglichkeiten gefunden waren: Zum einen wurden Szenen vorfilmisch für die Kamera inszeniert, zum anderen Bildbereiche nachträglich geschwärzt oder zusätzliche Personen in die dokumentarischen Aufnahmen kopiert, um andere zu überdecken. Sowohl inszenierte als auch in der Postproduktion bearbeitete Einstellungen sind auch in den hier zur Diskussion stehenden Geschichtsdokumentationen zu finden.

Kompilationsfilme, die sich mit historischen Ereignissen beschäftigen, greifen darüber hinaus mit weiteren Verfahren in das historische Bildmaterial ein. Bereits die visuelle Hervorhebung einzelner Bildelemente kann als Bildbearbeitung verstanden werden. Dabei werden Personen beispielsweise mit einem



Abb. 20: Markierung von Hitler

Lichtpunkt oder Kreis markiert oder aus einem Foto »isoliert«, indem in dieses hineingezoomt wird. Die Verfahren »Umkreisung« und Zoom in eine Fotografie sind unter anderem bereits in Erwin Leisers Film *MEIN KAMPF* (1960) zu finden (Abb. 20).

Eine besonders aufwändige Bildbearbeitung enthält der kurz nach Kriegsende gedrehte Film *YOUR JOB IN GERMANY* (Frank Capra, 1945), der sich an US-amerikanische Soldaten richtet und vor einer Fraternalisierung mit der deutschen Bevölkerung warnt. Darin wird das Ende des nationalsozialistischen Regimes visuell umgesetzt, indem aus drei verschiedenen

Filmeinstellungen tricktechnisch jeweils Elemente zum Verschwinden gebracht werden, die den Nationalsozialismus symbolisieren. Dabei handelt es sich um eine Einstellung von Hitler am Rednerpult, die durch ein Standbild des Rednerpultes ersetzt wird, aus dem Hitler wegretuschiert wurde. Auf gleiche Weise wird Goebbels aus einem ähnlichen Setting entfernt sowie eine Aufnahme von einem KZ bearbeitet, so dass die hinter einem Stacheldraht stehenden Häftlinge verschwinden. ◀91

Bei den genannten Beispielen handelt es sich jeweils um analoge Filmbilder, die mit fotografischen und filmtechnischen Mitteln bearbeitet wurden: Das Bildmaterial wurde nochmals abgefilmt und dabei durch Doppelbelichtungen, Überlagerungen, Kamerabewegungen und Retuschen verändert. Diese mechanischen Bearbeitungsverfahren hinterlassen sichtbare Spuren und unterscheiden sich darin grundlegend von der digitalen Bildbearbeitung. ◀92 denn:

»Die Digitalisierung macht den Eingriff in jedes Bild möglich, jeder einzelne Bildpunkt kann verändert werden oder mehrere Bildelemente zu einem neuen, phantastischen Bild zusammengebaut werden. Die digitale Technik bedeutet, daß die Bildbearbeitung – wenn man es provokativ ausdrücken will: die Bildmanipulation – zum einen ohne Qualitätsverlust in den verschiedenen Generationen, zum anderen nicht nachweisbar vollzogen werden kann« (Hoffmann 1997, 18).

Die fehlende Nachweisbarkeit dieser *seamless effects* gilt als neue Qualität der Bildmanipulation, deren Ausmaß im Hinblick auf historische Dokumentaraufnahmen sich unter anderem am Beispiel von *FORREST GUMP* zeigen. Hier wurde der Schauspieler Tom Hanks in historisches Filmmaterial hineinkomponiert und die ursprünglichen Bewegungen der historischen Personen so verändert, dass sie Tom Hanks die Hand schütteln und sich mit ihm unterhalten. Mit dieser Veränderung werden »die Abbilder realer Geschichte« aufgelöst und Bilder

geschaffen, »die Geschichte simulieren« (Hoberg 1999, 189). Kritiker solcher Verfahren beklagen daran die »anachronistische Einebnung der historischen Referenten«, die »Trivialisierung von Geschichte« und die »Schwächung von Geschichtlichkeit« (Williams 2003, 24).

Der Spielfilm *FORREST GUMP* simuliert jedoch nicht nur Geschichte, sondern knüpft auch an das umfangreiche Wissen seiner Zuschauer an, indem er mit ihrem Geschichtswissen und ihrer Vertrautheit mit historischen Bildern spielt, während ihr intertextuelles Wissen (Tom Hanks ist ein Schauspieler) gleichzeitig garantiert, dass die manipulierten Bilder nicht als Aufnahmen von tatsächlichen Ereignissen missverstanden werden. Unterstützt durch zahlreiche Besprechungen und Berichte über die Möglichkeiten der digitalen Bildtechnologie ist die unsichtbare Bildbearbeitung paradoxerweise die eigentliche Attraktion des Films. Diese paratextuelle Präsentation der neuen Bearbeitungsverfahren erinnert an die Werbung in den Anfangsjahren der Filmvorführung, als »das Kino selbst eine Attraktion darstellte« (Gunning 1996, 29). Darüber hinaus zielten die frühen Filme auf eine »Zur-Schau-Stellung der filmischen Möglichkeiten« (a.a.O.), die sowohl im »modernen Spektakel-Kino« bzw. im »Kino der Effekte« (a.a.O., 34) anzutreffen ist, als auch im televisuellen Exhibitionismus von Bildeffekten (vgl. Caldwell 1995) eine Entsprechung findet.

Digitale Bearbeitung von historischen Bildern

Auch wenn die Digitalisierung eine neue Qualität der Bildbearbeitung ermöglicht, ist es wenig hilfreich, aus der digitalen Bildtechnologie den Verlust des historischen Referenten abzuleiten. Vielmehr gilt es zu klären, welche Verfahren und Strategien eingesetzt werden, um seiner Schwächung entgegenzuwirken. In den Geschichtsdokumentationen über den Nationalsozialismus fällt auf, dass die digitale Bildbearbeitung auf verschiedenen Ebenen stattfindet. Sie umfasst sowohl die Digitalisierung des gesamten historischen Bildmaterials, die notwendig ist, um die Sendung am digitalen Schnittcomputer zu schneiden, sowie die Generierung von Bildern, um das Abfilmen von Modellen, Grafiken und zweidimensionalen Landkarten zu ersetzen.

Mit der Einführung des computergestützten Schnitts haben sich die Abläufe bei der Film- und Fernsehproduktion erheblich verändert, wobei unter anderem die früher gültige Trennung zwischen den Bereichen ›Schnitt‹ und ›special effects‹ entfällt:

»Durch die digitale Speicherung der Bilddaten ist der unmittelbare Zugang zum Material gegeben, Effekte können direkt am Schnittcomputer ausprobiert und angesehen werden, die Zeit zwischen Realisierung und Visualisierung des optischen Effekts fällt weg« (Hoberg 1999, 75).

Die Veränderung der Produktionsabläufe wirkt sich auch auf die Sendungen aus. Die Möglichkeit, im Schnitt optische Effekte unmittelbar implementieren zu können, hat beispielsweise zu einer deutlichen Zunahme der Bildbearbeitung geführt.

Prinzipiell sind den Eingriffen in das einmal digitalisierte Bildmaterial lediglich durch die Computerprogramme Grenzen gesetzt. Während verschiedene Fernsehgenres deren Möglichkeiten voll ausschöpfen und den Zuschauern als technische Attraktionen darbieten – wobei die neuesten Entwicklungen insbesondere in Musik- und Werbeclips anzutreffen sind – stellen Geschichtsdokumentationen ihre Eingriffe in das historische Bildmaterial bis auf wenige Ausnahmen nicht aus. Dies ist insofern verständlich, als dadurch der Realitäts-effekt der Bilder untergraben würde, auf dem wiederum der Wahrheitsanspruch der Geschichtsdokumentationen basiert. Dass diese Sendungen dennoch nicht auf ›Attraktionen‹ verzichten, diese jedoch nicht generiert, sondern recherchiert werden, wird noch zu zeigen sein.

Im Gegensatz zur Präsentation von Bildeffekten in anderen Fernsehgenres orientiert sich die digitale Bearbeitung von historischem Bildmaterial, die in Geschichtsdokumentationen vorgenommen wird, paradoxerweise hauptsächlich an den fotografischen oder filmtechnischen Bearbeitungsmöglichkeiten, die bereits beschrieben wurden. Die Sendungen ›kaschieren‹ also die Bildbearbeitung, der die Bilder unterzogen wurden. Dies zeigen einige Beispiele aus den Sendungen der ZDF-Redaktion Zeitgeschichte:

HITLER – EINE BILANZ: DER PRIVATMANN (ZDF 1995) wird in Filmaufnahmen hineingezoomt, um auf Hitler inmitten einer Menschenmenge hinzuweisen. Diese digitale Bearbeitung knüpft an die bisherigen Verfahren der Markierung von Personen an, die entweder durch einen Zoom in ein Standbild oder durch grafische Elemente (Kreis, Pfeil), in bewegten Bildern hervorgehoben wurden. Die Digitalisierung ermöglicht nun eine Kombination dieser beiden filmischen Markierungen, d.h. einen Zoom in ein bewegtes Bild hinein. Solche nachträglichen Dynamisierungen von Filmeinstellungen finden sich in ›vor-digitalen‹ Fernsehsendungen deshalb nicht, weil sie bisher nur unter großem Aufwand, nämlich mit Hilfe von Einzelbildaufnahmen an der optischen Bank, hergestellt werden konnten. Diese mikro-analytischen Bearbeitungen von ›gefundenen Bildern‹ und historischem Filmmaterial werden zwar im Bereich des Experimentalfilms vorgenommen, für das Fernsehen mit seinen knappen Produktionszeiten wurden sie jedoch aufgrund des Aufwands nur selten durchgeführt. Durch die Digitalisierung des Bildmaterials ist es nun jedoch problemlos möglich, das Anfangs- und Endbild zu definieren und den Zoom in das bewegte Filmbild hinein vom Computer errechnen zu lassen; ähnliches gilt selbstver-

ständig auch für Kamerafahrten. Als Funktion im Menü der Bildbearbeitungsprogramme sind Zooms, Ausschnittvergrößerungen und Kamerabewegungen inzwischen leicht zu handhaben und werden in Geschichtsdokumentationen daher häufiger als bisher eingesetzt. Durch ihre Anknüpfung an und Kombination mit filmischen Markierungsverfahren fällt eine solche Bearbeitung allerdings nicht als ›Manipulation‹ auf.

Der Einsatz von Zeitlupen stellt ein weiteres filmisches Verfahren dar, dessen zunehmende Verwendung mit seiner Programmierung als einfach aufrufbare Funktion in den Bildbearbeitungsprogrammen in Zusammenhang steht. Während es für das verzögerte Abspielen von historischem Bildmaterial bisher notwendig war, diese mit der entsprechenden Laufgeschwindigkeit umzukopieren, werden solche Veränderungen nun direkt am Schnittcomputer vorgenommen. Diese Unmittelbarkeit und einfache Handhabung hat zur Folge, dass zahlreiche Filmaufnahmen mit einer leichten Verzögerung eingespielt werden – sei es nun, um Hitler (wie in der bereits beschriebenen Sendung *HITLER – EINE BILANZ: DER VERFÜHRER*) zu dämonisieren, um die Signifikanz der Bilder durch ihre Präsentation zu unterstreichen, oder um einfach nur das vorhandene Material zu ›strecken‹.

Aus diesen Bearbeitungsmöglichkeiten resultieren nicht nur Veränderungen der Geschichtsschreibung (›Einführung‹ von neuen Protagonisten), sie verleihen den Geschichtsdarstellungen auch einen neuen ›Look‹. So wird den Filmaufnahmen mit dem Einsatz von Zooms eine zusätzliche dynamische Komponente hinzugefügt oder erhalten die Rückblicke in die Vergangenheit einen Hauch von Irrealität, indem die Dynamik der abgebildeten Handlungen durch die Verlangsamung abgedämpft wird und die Protagonisten über den Bildschirm zu schweben scheinen. Die Referentialität des Bildmaterials wird in der Wahrnehmung der Zuschauer dabei jedoch in keiner Weise in Frage gestellt.

Bei diesen Bearbeitungen ist noch erkenntlich, dass es sich um eine nachträgliche Bearbeitung des Originalmaterials handelt. Andere Eingriffe hingegen sind nur im Vergleich mit dem Ausgangsmaterial bzw. seiner Verwendung in anderen Sendungen bemerkbar. Dabei handelt es sich vor allem um Veränderungen des Bildausschnitts oder der Helligkeit und Kontraste, mit denen zum einen die gefilmte Situation oder Handlung besser sichtbar gemacht wird und zum anderen eine Angleichung der Materialqualität stattfindet, so dass die Bilder visuell einheitlich vorbeifließen.

Der Vergleich von zwei Versionen ein und derselben Einstellung verdeutlicht dieses Bearbeitungsverfahren. Es handelt sich dabei um die bereits beschriebene Aufnahme der Trennung von Mutter und Kind, die sowohl in *HITLERS HELFER: DER VOLLSTRECKER – HEINRICH HIMMLER* als auch in *HOLOKAUST: MENSCHEN-*



Abb. 21: »Heimlich mitgefilmt«,
Einstellung aus HOLOKAUST

Abb. 22: Ausschnittvergrößerung
aus HITLERS HELFER

JAGD enthalten ist. In HOLOKAUST: MENSCHENJAGD verbleiben das rechte Bilddr Drittel und die obere und untere Bildkante im Dunkeln; es besteht kein Zweifel, dass die durch das Fenster filmende Kamera nicht entdeckt werden möchte. Die Kamera schwankt leicht hin und her, das sichtbare Bildfeld ist überbelichtet und die festgehaltene Handlung nur schemenhaft zu erkennen (Abb. 21). In HITLERS HELFER: DER VOLLSTRECKER – HEINRICH HIMMLER wird die beschriebene Einstellung hingegen gekürzt (das Stolpern des Kindes ist nicht mehr zu sehen), der schwarze Rahmen um das Fenster durch eine Ausschnittvergrößerung getilgt und die Helligkeits- und Kontrastwerte sind verändert (Abb. 22).

Diese unterschiedlichen Bildqualitäten und -ausschnitte, mit denen die Einstellung verwendet wird, stehen im Zusammenhang mit ihrer jeweiligen Funktion in den beiden Sendungen. In HITLERS HELFER: DER VOLLSTRECKER – HEINRICH HIMMLER dient sie in einer Reihe mit anderen Schwarzweißaufnahmen zur Illustration des dominanten Voice-over-Kommentars, der über die Mitleidlosigkeit der SS spricht und dabei auf die Grausamkeiten gegenüber Kindern verweist.

Durch die digitale Bearbeitung der Größe des Bildfeldes sowie der Helligkeit und Kontraste wird die Bildqualität an die anderen vorbeiziehenden Aufnahmen angeglichen, so dass die Einstellung ohne Irritation im Fluss der Bilder vorbeiziehen kann und die Qualität keiner kontextualisierenden Erklärung bedarf. In HOLOKAUST: MENSCHENJAGD wird hingegen (scheinbar) auf eine Bearbeitung verzichtet und vielmehr gerade die »mangelhafte« Bildqualität produktiv gemacht. Der Voice-over-Kommentar begründet dies mit dem Hinweis, dass es sich bei der Einstellung um eine »von Partisanen heimlich mitgefilmt[e]« Aufnahme handelt, wodurch zum einen eine digitale »Verbesserung« unnötig und zum anderen die Aufmerksamkeit durch die Ausstellung ihrer Materialität auf die Bildebene gelenkt wird.

Die beschriebenen Bildbearbeitungen in Geschichtsdokumentationen sind zwar vom Computer generiert, aber dennoch an filmischen Verfahren orientiert. 93 Dies führt dazu, dass das indexikalische Referenzverhältnis zwischen

Bild und Objekt, auf dem der Wahrheitsanspruch von Geschichtsdokumentationen basiert, trotz digitaler Bearbeitung keine Schwächung erfährt. Die Filmaufnahmen erscheinen weiterhin als fotografische Bilder, die Abdruck einer von der Kamera festgehaltenen Wirklichkeit oder historischen Welt sind. Zwar verändern Zooms, Schwenks, Ausschnittvergrößerungen oder Zeitlupen das fotografische Bild, doch die Annahme dieses Abdruckverhältnisses wird durch sie nicht prinzipiell in Frage gestellt.

Präsentation digitaler Bildeffekte

Die Indexikalität der Bilder erfährt erst dann eine Schwächung, wenn sich die Bearbeitung nicht mehr an fotografischen oder filmischen Verfahren orientiert und ihre digitalen Möglichkeiten ausstellt. In Geschichtsdokumentationen, deren Autorität auf dem Glauben an und Vertrauen in die Indexikalität der Bilder basiert, wird zwar selten auf diese Weise in das Ausgangsmaterial eingegriffen, dennoch sind solche Bearbeitungen in einigen Sendungen zu finden, z.B. in *HITLER – EINE BILANZ: DER KRIEGSHERR* (ZDF, 1995) und in der 3. Folge der britischen Dokumentarserie *DIE NAZIS* mit dem Titel *DER FALSCHER KRIEG* (BBC 1996).⁴⁹⁴ Diese Mitte der 1990er Jahre produzierten Sendungen präsentieren die digitale Bildbearbeitung als Attraktion und stellen damit ihre technische Überlegenheit im Vergleich mit anderen Geschichtsdokumentationen aus.

Im Rückblick auf die beiden Sendungen erscheinen die Bildbearbeitungen hingegen als Spiel mit den (inzwischen historischen) Möglichkeiten der Technik. In dieser Perspektive stellen sich die Geschichtsdokumentationen vor allem als Möglichkeit für Forschung und Experimente dar, und zwar in doppelter Weise: Zum einen sind sie ein »Experimentierfeld [...] für [den] breiten Einsatz von ästhetischen Effekten« (Friedländer 1999, 28), wie es Saul Friedländer für den »neuen Diskurs« beschreibt, den er in den literarischen und filmischen Auseinandersetzungen mit dem Nationalsozialismus nachweist. Zum anderen ermöglichen die Sendungen den Fernsehproduzenten die Erprobung von Bildeffekten und liefern den Softwareherstellern Beispiele, auf deren Grundlage die Technologie verbessert und weiterentwickelt werden kann (vgl. Caldwell 1995, 236). In den beiden Sendungen wurden die historischen Bilder in folgender Weise bearbeitet:

DIE NAZIS: DER FALSCHER KRIEG blendet mehrfach Personen aus dem Bildmaterial aus und symbolisiert damit jeweils deren Machtverlust. Es handelt sich dabei um den Wirtschaftsminister Schacht, der angesichts der hohen Rüstungsproduktion vor dem Krieg eine »überhitzte Konjunktur und eine neue Inflation« befürchtete und diese Bedenken Hitler gegenüber äußerte. »Doch Widerspruch kann Hitler nicht dulden; der Minister wird kaltgestellt« sagt die

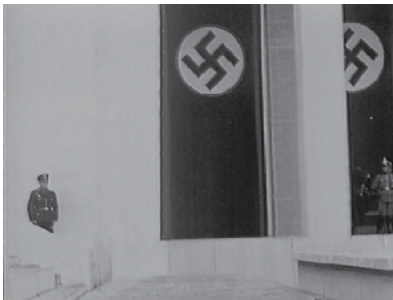
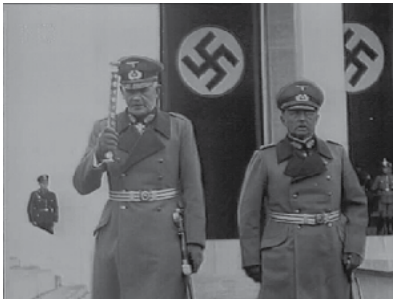


Abb. 23-25: Löschung hoher Militärs aus einem fotografischen Bild

Voice-over-Stimme, während der mit zum Hitlergruß erhobenen Arm dastehende Schacht langsam aus einem Foto ausgeblendet wird. Auf gleiche Weise verschwinden die »obersten Militärs«, die über Hitlers aggressive ›Lebensraumpolitik‹ und die geplante Besetzung von Österreich und der Tschechoslowakei bestürzt waren und »eine Reihe von wohlbegründeten Einwänden« vortrugen, aus einem Bild. Auch in diesem Fall ist das Ausblenden symbolisch motiviert, denn der militärische Einspruch blieb »ohne Erfolg«, und »nur wenige Wochen später werden der zögerliche Kriegsminister und der Chef der Heeresleitung durch Intrigen unmöglich gemacht und abgesetzt.« Die ausgeblendeten Personen hinterlassen (zumindest auf den ersten Blick) keine sichtbaren Spuren, da beim ›Ausschneiden‹ keine Bildlücken entstehen (Abb. 23-25).

Obwohl diese Ausblendungen in *DIE NAZIS: DER FALSCHER KRIEG* nicht nur hinsichtlich ihres symbolischen Gehalts sondern auch formal Ähnlichkeit mit der beschriebenen Bildbearbeitung in *YOUR JOB IN GERMANY* aufweisen, unterscheiden sich die beiden angewendeten Verfahren grundlegend voneinander. *YOUR JOB IN GERMANY* macht sich den bereits von Méliès verwendeten Stoptrick zu Nutze, mit dem die gefilmten Objekte zwar plötzlich zum Verschwinden gebracht werden, deren ursprüngliche Präsenz vor der Kamera jedoch nicht in Frage gestellt wird. In *DIE NAZIS* lösen sich Personen hingegen – im Unterschied zum plötzlichen Verschwinden durch einen Stoptrick – vor den Augen der Zuschauer

langsam in Luft auf. Durch dieses Verfahren der Bildbearbeitung gerät der Status des fotografischen Referenten in Zweifel und es erscheint plötzlich fraglich, ob die beiden Personen beispielsweise tatsächlich gemeinsam vor der Kamera standen, oder einfach nur in eine Aufnahme von Hakenkreuzfahnen hineingeeneriert wurden.

In **HITLER – EINE BILANZ: DER KRIEGSHERR** werden die digitalen Bildeffekte hingegen als Elemente einer Kontrastmontage eingesetzt und ausgestellt. Es handelt sich um mehrere innerbildliche Montagen, bei der die Bildoberfläche aufzureißen oder abzubrennen scheint, um den Blick auf eine darunterliegende Bildschicht freizugeben. So werden Filmaufnahmen von Hitler bei der Kriegsplanung am Kartentisch durch eingefügte gelbe Flammen abgebrannt und den darunter zum Vorschein kommenden kriegerischen Handlungen (Fallschirmabsprünge, Panzer) gegenübergestellt (Abb. 26); und durch das Einfügen von roten Farbflächen scheinen Bilder von Hitler und Wehrmachtsoffizieren aufzureißen, so dass Aufnahmen von Leichen sichtbar werden (Abb. 27).

Diese Bearbeitung spielt mit der Metaphorik der Oberfläche und legt semantisch nahe, die Tiefenschicht des Bildmaterials zugänglich zu machen und die ›wahre Geschichte‹ unter der Oberfläche zu zeigen. Die grafischen Elemente tragen neben einer entsprechenden Kommentierung erheblich dazu bei, dass die Bildkombinationen jeweils als Gegenüberstellungen erscheinen (und nicht als temporale Abfolge oder kausaler Zusammenhang, wie dies bei den gewählten Motiven ebenfalls möglich wäre). Letztendlich geht es bei dieser Bildbearbeitung jedoch nicht um inhaltliche Aspekte. Bei diesem Aufreißen und Abbrennen der Bildoberfläche steht vielmehr die Präsentation der Bildeffekte im Mittelpunkt. Insbesondere durch die Farbigkeit der eingefügten Elemente (gelbe Flammen, rote Risskanten) wird die Aufmerksamkeit auf die Eingriffe in das schwarzweiße Filmmaterial gelenkt. Gleichzeitig verändert diese Offensichtlichkeit der Bildbearbeitung den Status der Filmaufnahmen, denn die fotografischen Bilder fungieren hier vor allem als Material für die Präsentation von digitalen Effekten, während ihr referenzieller Charakter in den Hintergrund rückt. Wie sich noch zeigen wird, vollziehen sich solche Transformationen von Bildern in visuelle Attraktionen in den aktuellen Geschichtsdokumentationen auch auf anderen Ebenen.



Abb. 26: Abbrennen der Bildoberfläche

Abb. 27: Aufreißen der Bildoberfläche

Nachinszenierung

Die Nachinszenierung von historischen Ereignissen, von denen kein dokumentarisches Bildmaterial existiert, erweitert die Möglichkeiten der visuellen Rekonstruktion von Geschichte und trägt zur emotionalen Beteiligung der Fernsehzuschauer bei. In den Geschichtsdokumentationen der letzten Jahre finden sich solche Nachinszenierungen insbesondere in den Sendungen der ZDF-Redaktion *Zeitgeschichte*.¹⁹⁵ Zu den Personen, die aufgrund ihrer historischen Bedeutung und bedingt durch fehlendes Bildmaterial nachinszeniert werden, zählen Adolf Eichmann und Josef Mengele; als relevante Ereignisse werden beispielsweise Eichmanns Entführung durch den Mossad, der Fallschirmabsprung von Rudolf Hess über England oder die Momente kurz vor Erwin Rommels erzwungenem Freitod nachgestellt.

Emotional werden die Fernsehzuschauer in den nachinszenierten Szenen dadurch eingebunden, dass zu einzelnen Figuren Nähe hergestellt wird. Dies lässt sich am Beispiel von *HITLER – EINE BILANZ: DER VERBRECHER* verdeutlichen. Hier wird die Verhaftung und Ermordung von Röhm visuell nachgestellt, wobei die Schwarzweißaufnahmen durch die Nennung von Datum, Uhrzeit und Ort zum einen in der Vergangenheit verankert werden, zum anderen eine scheinbare Konkretisierung erfahren. Abgebildet wird in mehreren Einstellungen die Ankunft eines Wagens; der schnelle Gang durch ein Treppenhaus in ein Hotelzimmer, der ›abgeblendet‹ wird, indem die Kamera ganz nah auf eine Bettdecke zufährt; eine Gefängnistür, aus deren Luke blitzartig grelles Licht fällt, als von Röhm's Ermordung die Rede ist. Die Einstellungen sind mit subjektiver Kamera gefilmt, die durch die Kommentierung zeitweise dem Blick von Hitler zugeordnet wird, denn die Voice-over-Stimme sagt: »Die Aktion Kolibri gegen Sturmabteilungschef Röhm am frühen Morgen des 30. Juni 43 in Bad Wiessee leitet der Führer höchstpersönlich. 7 Uhr 10. SS-Männer öffnen die Tür zum Treppenhaus des Hotels Hanselbauer. Hitler stürmt die Stufen zum 1. Stock hinauf. Flankiert von der SS sucht er nach Röhm's Zimmer Nummer 31. Schlaftrunken erkennt der SA-Chef, wer da vor ihm steht. ›Raus‹, brüllt Hitler, ›ich verhafte dich wegen Hochverrats!‹«. Die beschriebenen Bewegungen werden von der Handkamera nachvollzogen: sie ›stürmt‹ (wie Hitler) die Treppen hinauf und imitiert mit Schwenks an Türen entlang dessen Suche nach dem richtigen Zimmer. Über den Blick der Kamera, der als Hitlers Blick ausgewiesen ist, nimmt der Fernsehzuschauer dabei die (behauptete) Blickposition Hitlers ein. Die Evokation der Ereignisse, die aus ihrer detailgenauen Schilderung resultiert, wird hier durch die Handkamera verstärkt, so dass in dieser Szene der Eindruck entsteht, unmittelbar an der Aktion beteiligt zu sein. Diese Nähe zu den Ereignissen evokiert eine – wenn auch ungewollte – emotionale Beteiligung der Zuschauer, die

durch den Einsatz von spannender Musik zusätzlich gesteigert wird.

Mit dem Einsatz einer subjektiven Kamera umgeht die Sendung nicht nur das Problem, dass es in Dokumentarsendungen für die Darstellung der historischen Akteure physiognomische Doppelgänger bedarf, da das sichtbare Gesicht eines Schauspielers unweigerlich einen Vergleich mit den dokumentarischen Bildern provozieren würde. Gleichzeitig setzen entsprechende Kameraeinstellungen auch eine körperbezogene Imagination der Zuschauer in Gang. So hat John



Abb. 28: Nachinszenierung

Fiske anhand eines ganz anderen Fernsehgenres gezeigt, dass subjektive Einstellungen auf fragmentierte Extremitäten die Zuschauer dazu einladen, den fehlenden Körper durch ihren eigenen zu ergänzen (Fiske 1987, 258). Während der Blick in der beschriebenen Szene aus *HITLER – EINE BILANZ: DER VERBRECHER* durch die Kopplung von Kamerabewegung und Kommentar an einen menschlichen Körper zurückgebunden wird, zeigen andere Nachinszenierungen Arme, Hände oder Beine aus einer Perspektive, die dem subjektiven Blick auf den eigenen Körper entsprechen. Beispielsweise fordert das Motiv und die Bildperspektive des nachinszenierten Fallschirmabsprungs, mit dem *HITLERS HELFER: HESS – DER STELLVERTRETER* die visuelle Lücke eines ungefilmten Ereignisses schließt (Abb. 28), die Zuschauer dazu auf, den eigenen Körper einzufügen und das Gefühl der Landung in den eigenen Beinen zu imaginieren. Mit dieser spezifischen Inszenierungsstrategie werden die Zuschauer am Geschehen beteiligt und in die Sendung hineingezogen, wobei die Frage, zu welchen historischen Akteuren Nähe erzeugt und gegenüber welchen historischen Ereignissen eine distanzierte Position eingenommen wird, von geschichtspolitischer Relevanz ist.

Das Spektakel des Todes: HOLOKAUST

Um einen Sonderfall der Nachinszenierung handelt es sich bei den kurzen Einstellungen, mit denen *HOLOKAUST* die schockierenden Erlebnisse seiner Zeitzeugen thematisiert, wobei es sich insbesondere um den Anblick von Erschießungen handelt. Die Sendungen der Serie begnügen sich nicht mit den sprachlichen Berichten der Zeitzeugen und den Imaginationen, die diese in Gang zu setzen vermögen. Da von Exekutionen jedoch kaum Filmaufnahmen existieren, werden auch hier Bilder nachgedreht. Diese zeigen allerdings keine Hinrichtungen, vielmehr symbolisieren sie den Blick auf den Tod. Zu sehen sind

verschiedene, mit der Handkamera gefilmte Ansichten eines Waldes und Blicke in die gleißende Sonne. Durch die Rückbindung der Kamerabewegungen an einen menschlichen Körper und die blendenden Lichteffekte tragen solche Aufnahmen zur Affizierung der Fernsehzuschauer bei. Diese Einstellungen sind zwischen den Aussagen der Zeitzeugen platziert, die ihre Beobachtungen während der Exekutionen genau beschreiben. In einigen Fällen wird die Kombination aus nachgedrehten Bildern und Zeitzeugenaussagen durch historische Filmaufnahmen von Erschießungen ergänzt. Durch die spezifische Montage dieser Elemente (Zeitzeugen, die ihre Blicke zum Thema machen, nachgedrehte Lichteffekte und Aufnahmen von Erschießungen) macht *HOLOKAUST* das Sterben dabei zum Spektakel.

Steve Neale (1979) beschreibt das Spektakel als ein System, durch das der skopische Trieb befriedigt und gleichzeitig genährt wird; es zeichnet sich unter anderem durch das Spiel mit der An- und Abwesenheit des Blickobjekts und die Maskierung des Sichtbaren aus. Anhand einer Analyse der Strukturmerkmale von *TRIUMPH DES WILLENS* verdeutlicht Neale die Mechanismen, durch die Hitler in diesem Film zum Spektakel wird. Dazu zählen neben dem Spiel mit dessen An- und Abwesenheit auch seine doppelte Rahmung, seine permanente Bewegung aus der Dunkelheit ins Licht und die Sichtbarkeit der Blicke, mit denen Hitler gesehen wird.

Einige dieser Merkmale sind in *MENSCHENJAGD*, der ersten Folge von *HOLOKAUST*, immer genau dann anzutreffen, wenn es um Erschießungen geht. Der Sehtakt wird in der Regel von den Augenzeugen selbst thematisiert, die entweder ihre Blickposition beschreiben und ihre Zeugenschaft beteuern oder davon berichten, dass sie das Gesehene zuerst falsch gedeutet haben. Wie zur Beglaubigung seiner Augenzeugenschaft beschreibt beispielsweise Karl-Heinz Mangelsen in der bereits mehrfach erwähnten Libau-Szene in *MENSCHENJAGD* seine Blickposition und beteuert mehrfach, von dort alles gesehen zu haben. Auch Franz Köhler (Vorstellung: »1941 Funker 295. Infanteriedivision«) macht in derselben Sendung seinen Blick zum Thema, indem er sich an seine Verwunderung beim Anblick des Szenarios erinnert. Er habe sich zuerst gefragt, warum da Leute in einer Reihe stehen und einen Purzelbaum machen. »Ich bin näher hingegangen, bis ich gesehen habe, dass die erschossen werden«.

In diesen beiden Szenen werden jeweils aktuelle Aufnahmen (vermutlich) vom Tatort eingesetzt. In beiden Szenen blickt die Kamera einmal direkt in die gleißende Sonne, so dass das Bild stark überbelichtet ist und die Helligkeit des Bildschirms wie eine Blendung wirkt. Die Libau-Szene beginnt mit diesem Blick in die Sonne, während der Kommentar das Bild mit den Worten »Die Dünen von Libau: Tatort für den Massenmord an Juden« verortet. Nach der Erinnerung

einer Zeitzeugin an die Verhaftung ihres Vaters folgen die Amateuraufnahmen von der Erschießung, die mit den Aussagen des Zeitzeugen Karl-Heinz Mangelsen alternieren. Die Szene endet mit einer aktuellen Einstellung von den Dünen, auf denen schnell über sie hinweg ziehende Wolken ihr Licht und Schattenspiel hinterlassen.

Gut zehn Minuten später berichtet Franz Kohler von Erschießungen in Bjelaja Zerkow. Seine Aussage wird durch mehrere Zwischenschnitte auf aktuelle Aufnahmen eines Waldes untergliedert und sie endet mit einer Einstellung von

Bäumen, zwischen denen die Sonne durchstrahlt (Abb. 29). Diese Einstellung fungiert als Überleitung zum Schicksal der Kinder von Bjelaja Zerkow, **96** das in der folgenden Szene geschildert wird. Sie endet mit den Worten »die Kinder von Bjelaja Zerkow werden erschossen«, dem Geräusch von Herzklopfen, das in Wind übergeht und einer Einstellung, in der die Kamera erneut direkt in die Sonne blickt.

Auch in der zweiten Folge von HOLOKAUST mit dem Titel ENTSCHEIDUNG findet sich am Anfang der Sendung eine solche Blendung durch die Sonne, als von einer Erschießung die Rede ist. Hier beschreibt der Zeitzeuge Karl-Heinz Drossel (Schrifteinblendung: »1941 Gefreiter Infanterierregiment 415«) seinen Blick in eine Grube, der ihn wie ein Schock traf, denn er musste mit ansehen, wie ein »Bub« mit einem Genickschuss ermordet und dann mit einem Fußtritt in die Grube befördert wurde. Es folgt ein Zwischenschnitt auf einen Schwenk vom Waldboden in den Himmel, der mit einem Blick in die Sonne endet; dann sagt der emotional bewegte Zeitzeuge mit erstickter Stimme: »Und der kleine Junge begleitet mich heute noch.« **97**

Diese überbelichteten Bilder symbolisieren den Schock, den die Augenzeugen durch den Anblick der Erschießungen erlitten haben. Die Sendungen legen damit nahe, dass sie vom Anblick des Todes wie ein Lichtblitz getroffen und geblendet wurden. Dieser Schockmoment wird dabei auf die Fernsehzuschauer übertragen: wie die Augenzeugen sind auch wir einer Blendung durch die Überbelichtung ausgesetzt. Ähnlich wie mit ihrem Abblenden in GHETTO evoziert die Sendereihe mit den Kamerablicken in die Sonne eine spezifische Rezeptionserfahrung, die einer möglichen Reaktion auf den Anblick des Grauens »in der Realität« entspricht. Dadurch werden die Fernsehzuschauer den Augenzeugen vor Ort angenähert: wie sie verschließen wir – vermittelt durch die Kamera – die Augen oder trifft uns der Anblick des Todes wie ein Schock. **98**



Abb. 29: Blendung der Fernsehzuschauer

Mit den Lichteffekten wird in *MENSCHENJAGD* der Moment des Todes jedoch auch als Spektakel eingeführt. Die Blicke in die Sonne verbinden zwei Merkmale, auf die Steve Neale in seiner Analyse von *TRIUMPH DES WILLENS* eingeht: Himmel und Lichteffekte. Mit Bezug auf Hubert Damisch, der – so Neale – die Darstellung von Wolken als essentiellen Bestandteil im »apparatus of spectacle in European art« (Neale 1979, 67) beschreibt, stellt er fest:

»In offering to the spectator's gaze a set of forms which mask and fill an otherwise empty and potentially infinite space (the sky) while simultaneously signifying the very emptiness and infinity that they mask, clouds have come to function, in a sense, to signify spectacle itself« (a.a.O.).

Eine ähnliche Funktion wie den Wolken (die in *MENSCHENJAGD* am Ende der Libau-Szene ins Bild gesetzt werden) kommt in *HOLOKAUST* den Bäumen und der gleißenden Sonne zu. Die Baumwipfel verdecken und verweisen gleichzeitig auf die Leere des Himmels und ebenso verhindert die Blendung der Sonne den Blick in die Unendlichkeit des Raums. Das Vorenthalten des Blickobjekts (Moment des Todes), das die Zeitzeugen in den Sendungen mehrfach beschreiben, und die Präsentation eines Ersatzobjekts (Sonne), das diesen Mangel sowohl verdeckt als auch signifiziert, produziert ein Begehren, das durch das Spiel mit der An- und Abwesenheit des Blickobjekts zusätzlich gesteigert und teilweise gestillt wird. So ist die als Spektakel angekündigte (und durch Zwischenschnitte auf den Zeitzeugen hinausgezögerte) Erschießung in der Libau-Szene zu sehen – allerdings nur in einer Totalen. In der Szene über Bjelaja Zerkow wird das Blickobjekt hingegen nicht präsentiert, sondern zweimal durch die blendende Sonne als vorenthaltenes Spektakel signifiziert. Dabei wird die Erwartung einer Visualisierung der von Franz Kohler beschriebenen Szene gerade dadurch gesteigert, dass die Erschießung in Libau zuvor tatsächlich dem Blick der Zuschauer dargeboten wurde.

Neben den Erschießungen, die in der Sendereihe *HOLOKAUST* durch ihre spezifische textuelle Einbindung als Spektakel präsentiert werden, enthält beispielsweise auch die Einstellung der Trennung von Mutter und Kind spektakuläre Elemente. Hier findet sich die doppelte Rahmung, auf die Neale im Zusammenhang mit *TRIUMPH DES WILLENS* hinweist; das Bildfenster ist stark überbelichtet, so dass das gefilmte Ereignis kaum sichtbar ist, und der Voice-over-Kommentar kündigt das Bild als Spektakel an, indem er den Blick der Kamera thematisiert und dessen Besonderheit hervorhebt (»von Partisanen heimlich mitgefilmt«). Für die Sendereihe *HOLOKAUST* lässt sich insgesamt eine starke Affizierung der Zuschauer feststellen. Diese wird jedoch nicht (mehr) durch die stumme Präsentation von Schockbildern evoziert, sondern durch die Generierung einer Er-

wartung von spektakulären Blickobjekten, bei denen es sich insbesondere um den schockierenden Anblick des Todes handelt. Der Vergleich mit den Schockbildern in früheren Sendungen offenbart gleichzeitig einen Wechsel von der Perspektive der Befreier auf diejenige der Täter. Die Sendungen präsentieren nicht mehr den Blick auf die ›Reste‹ des Holocaust, stattdessen findet eine Annäherung an das Schockerlebnis der deutschen Soldaten statt. Auf diese Dimension der Erfahrung wird im Zusammenhang mit den Zeitzeugen in Teil 2 dieser Arbeit nochmals zurückzukommen sein.

Dass den Fernsehzuschauern die Aufnahmen vorenthalten und die Momente des Todes dadurch zum Spektakel werden, steht unter anderem auch mit dem Repertoire an vorhandenen Bildern in Zusammenhang. Wie bereits erwähnt, gilt der kurze Amateurfilm von der Erschießung in Libau als eines der wenigen Filmdokumente von Exekutionen. In einer Konzeption, die auf die konkrete und filmische Visualisierung der beschriebenen und erinnerten Ereignisse setzt, führt dieser ›Mangel‹ an Bildern zwangsläufig zum Einsatz von ›Ersatzobjekten‹, um die wenigen Aufnahmen nicht permanent zu wiederholen. Gleichzeitig treibt sie die Recherche nach ›neuen Bildern‹ an, deren (voyeuristisches) Versprechen in der Schließung visueller Lücken – gerade im Bezug auf den Holocaust – besteht. Dabei kommt der Recherche zugute, dass die Schockbilder »zu einem maßgeblichen Konsumanreiz und einer bedeutenden ökonomischen Ressource geworden« (Sontag 2003, 30) sind.

›Neue Bilder‹

Seit der zweiten Hälfte der 1990er Jahre präsentieren insbesondere die Sendungen der ZDF-Redaktion Zeitgeschichte und von Spiegel-TV ›neue Bilder‹, die in den Filmarchiven recherchiert und bei Privatsammlern und Filmamateuren gefunden wurden. Diese ›neuen Bilder‹ werden in den Sendungen selbst als spektakuläre Funde präsentiert und auch in den Programmzeitschriften angekündigt. Die Fernsehzeitschrift *TV Today* wirbt beispielsweise für die 3-teilige Dokumentarreihe *STALINGRAD* (ZDF 2003) mit der Feststellung, dass die Sendereihe mit ihren »bislang unbekanntes Filmaufnahmen« besticht. In den Sendereihen *HOLOKAUST* (ZDF 2000) oder *DIE FARBE DES KRIEGES* (Spiegel-TV, ausgestrahlt bei VOX 2000) weist der Voice-over-Kommentar mehrfach auf die ›Erstaufführung‹ von ›noch nie gezeigten Bildern‹ oder ›erst kürzlich in Archiven gefundenen Aufnahmen‹ hin.

In *HOLOKAUST: MENSCHENJAGD* gehen der beschriebenen Sequenz über die Trennung von Müttern und Kindern beispielsweise »bislang ungezeigte Bilder: eine Kompanie der Ordnungspolizei auf Menschenjagd« voraus. Es handelt sich um vier Einstellungen, die in leicht verlangsamter Bildgeschwindigkeit mehrere

Männer zeigen, mit Gewehren in der Hand durch einen Wald gehend. Diese Aufnahmen schließen sich an die – visuell durch ein Schriftstück belegte – Feststellung des Kommentars an, dass der Partisanenkrieg als Vorwand für die Erschießung von jüdischen Männern sowie den Abtransport von Frauen und Kindern diene. »Wohin?« fragt die Voice-over-Stimme in ratlosem Tonfall und klärt dann über die erste der ›neuen‹ Einstellungen auf: »Ein weiterer Befehl schafft Klarheit: ›Weiber in die Sümpfe treiben!‹«. Mit dieser Kommentierung wird die Erwartung geweckt, dass »bislang ungezeigte Bilder« die angekündigten Handlungen tatsächlich zeigen – eine Erwartung, die allerdings nicht erfüllt wird.

Der Einsatz von ›neuen Bildern‹ erfordert eine besondere Kommentierung: Zum einen müssen die bisher unbekanntes (und im beschriebenen Fall unspektakulären) Bildmotive erklärt werden, um sie für die Argumentation der Sendung produktiv zu machen; zum anderen gilt es jedoch auch, die ›neuen Bilder‹ mit einer entsprechenden Ankündigung in ihrem besonderen Wert zu *präsentieren*. Dadurch verändert sich die Geschichtsschreibung der Sendungen erheblich – ein Aspekt, auf dem am Ende dieser Untersuchung nochmals zurückzukommen sein wird.

Durch die Konzentration der Aufmerksamkeit auf die Bildebene wird den ›neuen Bildern‹ ein visueller Eigenwert zuerkannt: Zum einen sind sie als materielle *Bilder* aufgrund ihrer Neuheit und als ›Attraktion‹ produktiv; zum anderen entsteht durch ihren Einsatz als *Dokument* der Eindruck ›neuer Fakten‹. So formuliert beispielsweise der Kommentar in *MENSCHENJAGD* eine scheinbar bisher ungeklärte Frage (»wohin« werden die Menschen abtransportiert?), deren Beantwortung mit der Präsentation der »bislang ungezeigte[n] Bilder« einhergeht. Trotz des ›banalen‹ Bildmotivs (Männer gehen durch den Wald) entsteht dabei der Eindruck, durch die Evidenz der ›neuen Bilder‹ würden neue historische Fakten über den Ort der Deportation ans Tageslicht gebracht.

Für die Fernsehproduzenten sind die ›neuen Bilder‹ dann besonders wertvoll, wenn es sich um Farbaufnahmen aus dem Nationalsozialismus handelt. Obwohl Eva Brauns Farbfilme bereits seit den 1970er Jahren in Kompilationsfilmen eingesetzt werden,¹⁹⁹ und auch die Aufnahmen der Titelsequenz von *HITLER – EINE KARRIERE* (1977) in Farbe waren, wird das Farbmateriale in den bundesdeutschen Geschichtsdokumentationen erst seit Mitte der 1990er Jahre systematisch verwendet. Während einige Sendungen die Kombination von Schwarzweiß- und Farbaufnahmen für ihre Argumentation produktiv machen (z.B. als Kontrastmontage), beschränken sich andere ausschließlich auf den Einsatz von Farbmateriale. Michael Kloft, der verantwortliche Redakteur für die zeithistorischen Dokumentationen von Spiegel-TV, begründet diese Entscheidung mit

der Zielgruppe der Sendung: Zuschauer unter 49 Jahre reagierten stark auf das Farbmateriale und würdigen sich Sendungen über den Nationalsozialismus, in denen nur Schwarzweißaufnahmen zu sehen sind, nicht anschauen.◀100

Im Kampf um Quote und Marktanteile setzen die Fernsehproduzenten auf Farbbilder sowie die Ankündigung von ›neuen Bildern‹, um die Aufmerksamkeit und das Interesse der Fernsehzuschauer zu wecken. Damit macht sich die Konkurrenz um exklusive Aufnahmen, die sich auf dem internationalen Fernsehmarkt in anderen Genres (z.B. Sportberichterstattung) schon seit längerer Zeit beobachten lässt, auch in Sendungen über den Nationalsozialismus bemerkbar. Die internationalen Recherchen in Filmarchiven sowie bei Amateurfilmern und Privatsammlern sind in der Logik der Medienökonomie daher Investitionen im Kampf um Marktanteile, die sich durch die internationale Vermarktung ohnehin wieder amortisieren (vgl. Linne 2002, 96).

Die Recherche nach ›neuen Bildern‹ ist im Vergleich mit den anderen Verfahren, die beschrieben wurden, aufwändig und kostspielig. Hierfür werden im internationalen Rahmen Filmarchive konsultiert, mit privaten und kommerziellen Sammlern Vereinbarungen getroffen sowie Filmamateure kontaktiert. Während die staatlichen Filmarchive bekannt sind und die Form der Zusammenarbeit im Rahmen von Nutzungsordnungen, Standardverträgen und Kostenverordnungen klar geregelt ist, lässt sich über das Netzwerk der Amateure und Sammler sowie über die jeweiligen Bedingungen, unter denen man sich mit den privaten Anbietern handelseinig wurde, nur wenig in Erfahrung bringen.

Fest steht allerdings, dass das Bildmaterial der aktuellen Geschichtsdokumentationen verstärkt in osteuropäischen Archiven – insbesondere in Krasnogorsk – recherchiert wurde, wohingegen in älteren Sendungen neben Aufnahmen aus dem Bundesarchiv-Filmarchiv vor allem Material aus US-amerikanischen und britischen Archiven zum Einsatz kam.◀101 Da die osteuropäischen Archive erst seit einigen Jahren zugänglich sind, versprechen sie noch die Entdeckung ›neuer Bilder‹.◀102 Aufgrund der hohen Kosten bietet sich auf dem internationalen Fernsehmarkt auch ein Austausch von Material und Kompetenzen an. So war Adrian Wood, der unter anderem für die britischen Dokumentationen DIE NAZIS (BBC 1996) und THE SECOND WORLD WAR IN COLOUR (ITV/History Channel 1999) das Filmmaterial recherchiert hat, als Bildrechercheur auch an HOLOKAUST (ZDF 2000) beteiligt.◀103

Die Recherche nach Amateurfilmen gestaltet sich hingegen sehr unterschiedlich. Maurice Philip Remy (unter anderem Autor und Regisseur der Serie HOLOKAUST, die von seiner Firma für das ZDF produziert wurde) berichtet, er habe mit Zeitungsannoncen nach Amateurmaterial gesucht,◀104 während Michael

Kloft (Spiegel-TV, unter anderem Autor von *DIE FARBE DES KRIEGES*) das Schalten von Anzeigen weit von sich weist und von einem internationalen Netzwerk der Spezi­alsammler spricht, auf das er zurückgreift. **105**

Amateurfilme sind in der BRD juristisch nicht als Filmwerke, sondern als Laufbilder definiert, bei denen es sich laut UrhG §95 um Filme handelt, denen die »Qualität einer persönlichen geistigen Schöpfung fehlt« (Wenzel 1999, 214). Daher gelten für Amateurfilme andere nutzungsrechtliche Bestimmungen als für Filmwerke. Die Nutzung von Laufbildern ist durch das Leistungsschutzrecht geregelt, das jedoch fünfzig Jahre nach Entstehung der Filme erlischt (UrhG §94 III). Für die Amateurfilme aus der Zeit des Nationalsozialismus bedeutet diese Regelung, dass der Leistungsschutz abgelaufen ist und die Hersteller nicht mehr über die Verwendung der Aufnahmen entscheiden können. Die Nutzung der Aufnahmen wird vielmehr über Lizenzverträge geregelt, die mit den Inhabern der Filme – und nicht mit den ›Urhebern‹ – abgeschlossen werden. Dabei werden die Nutzungsrechte in der Regel über einen bestimmten Zeitraum für eine festgelegte Anzahl von Sendungen abgetreten. Diese Praxis der Lizenzverträge kann die kurzfristige Zirkulation bestimmter Bilder in den Sendungen eines Fernsehproduzenten erklären, die dann nach einiger Zeit wieder vom Bildschirm verschwinden.

Mit dem Erlöschen des Leistungsschutzes haben die Amateurfilmer nicht nur ihre Mitsprachemöglichkeit über die Verwertung ihrer Filme verloren, sondern können auch keine finanziellen Ansprüche aufgrund ihrer ›Urheberschaft‹ mehr geltend machen. Durch diese Regelung wird der Einsatz von Laufbildern in Kompilationsfilmen kostengünstig und attraktiv, denn es fallen nur die Lizenzgebühren an. Die zunehmende Verwendung von Amateuraufnahmen in Geschichtsdokumentationen über den Nationalsozialismus kann vor diesem Hintergrund nicht nur auf inhaltlichen Gesichtspunkten (Gegenbilder zur offiziellen Bilderproduktion) oder semiotische ›Bilderprobleme‹ zurückgeführt werden. Auch ökonomische Aspekte begünstigen den Einsatz dieser Bilder.

Auf dem Fernsehmarkt sind Rechte und Lizenzen das eigentliche Handelsgut. Das Sammeln und der Besitz von Amateuraufnahmen aus dem Nationalsozialismus sind – insbesondere im Hinblick auf die gesteigerte Nachfrage – spätestens seit dem Ablauf des Leistungsschutzes ein lukratives Geschäft. Während die Agentur *La Camera Stylo* des Filmemachers Michael Kuball die Filmamateure an den Lizeuzeinnahmen beteiligt, die durch die Abtretung der Nutzungsrechte für einzelne Fernsehsendungen erzielt werden, sammeln andere Bildagenturen ausschließlich zur Maximierung ihres eigenen Profits. Der ›Geschichtsboom‹ sowie der doppelte Generationenwechsel kommt solchen Unternehmungen besonders zugute: Die alten Kameralleute freuen sich über das

allgemein erwachte Interesse an ihren Filmen und geben diese – in Unkenntnis des ökonomischen Werts – häufig kostengünstig ab; die Erben der Filmmateure können mit dem Material hingegen oft nichts anfangen, weil es sich zum einen um individuelle Erinnerungsfilme handelt und zum anderen die Vorführtchnik fehlt.

Neben den ökonomischen Überlegungen hat der Besitz von Bildern einen weiteren wertvollen Nebeneffekt, denn mit ihm ist eine Deutungsmacht über die Geschichte verbunden. So stellt Allan Sekula fest:

»Not only are the pictures in archives often literally for sale, but their meanings are up for grabs. New owners are invited, new interpretations are promised. The purchase of reproduction rights under copyright law is also the purchase of a certain semantic licence« (Sekula 1989, 116).

In Bezug auf den Nationalsozialismus geht es hier um mehr, als nur um die jeweils akzentuierte Bedeutung einzelner Bilder. Aus dem Bildbesitz resultiert eine Deutungsmacht über die Geschichte, die nicht nur im Fall von Aufnahmen zur Anwendung kommt, die bewusst zurückgehalten werden (ähnlich wie Zeitzeugen einiges verschweigen oder die NS-Propagandakompanien nur den ›schönen Schein‹ gefilmt haben), sondern auch, indem sich unser ›Bild‹ vom Nationalsozialismus in Abhängigkeit von seinen Visualisierungen ändert.

Die Auswahl der Bilder, die in den Geschichtsdokumentationen zum Einsatz kommen, ist daher immer auch von geschichtspolitischer Relevanz. Dies lässt sich am an der Verschiebung vom Schwarzweiß- zum Farbmateriale verdeutlichen: Zeigen die Schwarzweißaufnahmen vor allem politische Ereignisse (Kundgebungen, Zusammenkünfte von Politikern, Kriegsgeschehen) und haben einen offiziellen Charakter, so bilden die verwendeten Farbfilme im Gegensatz dazu das häusliche Umfeld der Kameraamateure ab oder zeigen – im Fall der Filme von Eva Braun – das Privatleben der NS-Elite und die entspannte Atmosphäre auf dem Berghof. Mit dem zunehmenden Einsatz dieser Farbaufnahmen, die bei den Fernsehmachern aufgrund ihrer ›Neuheit‹ und ihrer spektakulären Farbigkeit als sichere Quotenbringer gelten, geht daher eine signifikante Verlagerung des thematischen Schwerpunkts einher, der in den Geschichtsdokumentationen behandelt wird: Mit dem Einsatz der Privatbilder gerät die politische Dimension des Nationalsozialismus aus dem Blick, denn zu Bildern von Hitler, der fröhlich auf einer blau karierten Liege sitzt, von Politikern, die vor einer imposanten Berglandschaft spazieren gehen, oder von jungen Familien unter dem Weihnachtsbaum lässt sich nur schwer über die nationalsozialistische Vernichtungspolitik sprechen.

GESCHICHTE DER ZEUGEN

DIE FIGUR DES ZEITZEUGEN IM FERNSEHEN

Das Szenario, das sich den alliierten Soldaten im Frühjahr 1945 in den befreiten Konzentrationslagern darbot, war derart schockierend und grauenvoll, dass viele die Situation als unwirklich empfanden. Wie um sich der Faktizität der Lager und Leichenberge zu versichern, griffen zahlreiche Soldaten zur Kamera. Der Akt des Fotografierens, der immer eine Distanznahme impliziert und hilft, »Besitz von einer Umwelt zu ergreifen, in der [man] sich unsicher fühlt« (Sonntag 1991, 15), bot ihnen Schutz vor dem Grauen in den Lagern (vgl. Brink 1998, 24ff.). Gleichzeitig ermöglichten die Fotografien und Filme eine Selbstvergewisserung angesichts des unglaublichen Anblicks, denn als fotografische Beweise bestätigten sie die Existenz des Abgebildeten. Blieb es zunächst auch unmöglich, die Lager zu verstehen, d.h. ihren ›Sinn‹ zu erfassen und im Rahmen eines Ereignisses plausibel zu machen (vgl. Zelizer 1998, Kapitel 3), so lieferten die Bilder aus den befreiten Konzentrationslagern zumindest einen Beleg für die Unglaublichkeit des Schauplatzes.

In ihrer Fassungslosigkeit übertrugen die fotografierenden Augenzeugen mit dem Akt des Fotografierens ihre Zeugenschaft auf die fotografischen Bilder. Diese erhielten ihre Beweiskraft jedoch erst durch glaubwürdige Erläuterungen. Aufgrund des fotochemischen Herstellungsprozesses ist zwar die Anwesenheit des fotografierten Objekts vor der Kamera garantiert,¹⁰⁶ aber weder bilden Fotografien damit zwangsläufig die Realität ab – daher auch der Propagandaverdacht und die Zweifel an der Authentizität der KZ-Fotos, von denen Cornelia Brink (1998, 84ff.) berichtet –, noch lassen sich die zu ihrem Verständnis notwendigen Erklärungen oder Kontexte aus den Bildern selbst herauslesen. Die Fotografien aus den befreiten Konzentrationslagern bedurften daher einer Erläuterung und wurden bei ihrer Publikation mit Bildunterschriften versehen sowie durch Berichte ergänzt, deren Glaubwürdigkeit sich wiederum durch eine Betonung der Augenzeugenschaft konstituierte, die in den Texten besonders hervorgehoben wurde.

Diese Authentifizierungsstrategie kam – zumindest in der US-amerikanischen Presse – bereits während des Krieges in zahlreichen Artikeln über militärische Aktionen zum Einsatz, die als Augenzeugen- und Erfahrungsberichte eines Re-

porters verfasst waren (vgl. Zelizer 1998, 54). In den Presseberichten über die befreiten Konzentrationslager beschrieb dann nicht mehr nur eine Person ihre Erlebnisse, vielmehr schilderten gleich mehrere Augenzeugen das Szenario aus ihrer jeweiligen Perspektive. Diese Vielstimmigkeit und gleichzeitige Übereinstimmung der Aussagen untermauerte die Glaubwürdigkeit des Berichts und bestätigte die Authentizität der abgebildeten Fotografien.

Als beweiskräftiges Material wurden Fotografien und Filme auch in verschiedenen NS-Prozessen eingesetzt, **107** wobei die Glaubwürdigkeit dieser Bilder hier ebenfalls vornehmlich durch Zeugen garantiert wurde, denn die fotografischen Aufnahmen galten nur dann als Beweismittel,

»wenn mittels anderer (Schrift-) Dokumente oder mündlicher Aussagen etwas über die Herkunft der Bilder in Erfahrung zu bringen war, der Produzent oder der Entstehungsort bekannt waren oder wenn ein Augenzeuge die Identität von Bild und fotografierter Situation bestätigen konnte« (Brink 1998, 119).

Die juristische Beweiskraft der Bilder hing somit ebenfalls maßgeblich von der Glaubwürdigkeit der Zeugen ab. **108**

Einer Bestätigung durch Zeugen bedurften die fotografischen Bilder von NS-Verbrechen zwar sowohl in der Presse als auch vor Gericht, doch die Glaubwürdigkeit dieser Zeugen konstituierte sich im Rahmen des jeweiligen Diskurses über ganz unterschiedliche Praktiken. Während im juristischen Diskurs Vernehmungen, Eid und Sachverständige die Glaubwürdigkeit von Zeugen garantier(t)en, bedienten sich die Presseberichte spezifischer sprachlicher Verfahren. Diese ›Rhetorik der Zeugenschaft‹ war gekennzeichnet durch (Orts-)Beschreibungen in Form von Augenzeugenberichten, in denen die Journalisten ihre neutrale Beobachterposition aufgaben und in der 1. Person Singular ihre visuellen Eindrücke beschrieben sowie eine Vielzahl anderer Augenzeugen zu Wort kommen ließen, wodurch sich die Beweiskraft der Berichte erhöhte (vgl. Zelizer 1998, 68ff.). Dabei wurde auf unterschiedliche Zeugenkategorien mit je spezifischen Erfahrungsdimensionen zurückgegriffen und eine Hierarchie der Zeugen erstellt, in der gesellschaftlich anerkannte Autoritäten aus den Reihen der Alliierten nicht selten über den namenlosen KZ-Überlebenden standen.

Ähnliche Beglaubigungsstrategien finden sich auch in den (Reeducation-)Filmen über die Konzentrationslager, die kurz nach deren Befreiung hergestellt wurden: Ein Voice-Over-Kommentar übernimmt die Erläuterung der Filmaufnahmen und verstärkt dadurch den deiktischen Charakter, von dem zahlreiche Motive geprägt sind. Dem Film NAZI CONCENTRATIONAL CAMPS (1945) werden abgefilmte eidesstattliche Erklärungen vorangestellt, in denen Regisseur George C. Stevens und E.R. Kellogg die Authentizität der Aufnahmen bestätigen. **109**

Diese zur Wahrheit verpflichtenden Dokumente und die Identifizierbarkeit der Unterzeichner konstituieren hierbei nicht nur die Authentizität des Films sondern auch die Glaubwürdigkeit seiner Produzenten. Und nicht zuletzt treten in den Filmen selbst Augenzeugen auf, die vor Ort in ein Standmikrofon sprechen und die Filmzuschauer dabei direkt adressieren. Bei diesen Personen handelt es sich sowohl um ›Befreier‹ als auch um ehemalige KZ-Häftlinge, die jedoch alle als gesellschaftlich anerkannte Autoritäten (Pfarrer, Ärzte, Soldaten) auftreten, wobei die Angaben zur Person (Name, Geburtsort, Beruf) ihre Glaubwürdigkeit zusätzlich untermauern. Ihre Aussagen sind Erfahrungs- oder Augenzeugenberichte über die Situation in den Lagern, die im Film als Bestätigung der zuvor gezeigten Bilder fungieren und durch die Anwesenheit der Zeugen direkt am Ort des Geschehens verstärkt werden.

Auch das Fernsehen macht sich in seinen Geschichtsdokumentationen Zeugen zunutze. Wie der zweite Teil dieser Arbeit zeigen wird, bestätigen sie hier zunächst ebenfalls die Faktizität der Ereignisse. Diese Funktion verändert sich jedoch im Laufe der Zeit und im Kontext der gesellschaftlichen Auseinandersetzung mit der nationalsozialistischen Vergangenheit. Die Zeugen transformieren sich in *Zeitzeugen* und beglaubigen nicht mehr historische Fakten sondern konstruieren Geschichte. Mit diesem Wechsel vom juristischen in den historischen Diskurs rücken das Alltägliche und die Erfahrungsdimension von Geschichte in den Mittelpunkt. Gleichzeitig erfährt der Begriff des Zeugen eine erhebliche Ausweitung, da er sich nun nicht mehr auf Augenzeugen von besonderen historischen Ereignissen beschränkt, sondern alle umfasst, die den Nationalsozialismus erlebt haben.

Geht es im juristischen Diskurs um die Aufklärung eines strafrechtlich relevanten Sachverhalts und damit um die nationalsozialistischen Verbrechen, so gilt das Interesse im historischen Diskurs der Vergangenheit ganz allgemein, und muss der Gegenstand jeweils genauer konturiert werden. Neben den Verbrechen oder der Vernichtungspolitik kann mit dem Begriff ›Nationalsozialismus‹ ebenso dessen bürokratische Struktur oder der Alltag der deutschen Bevölkerung, die weder aus rassistischen noch aus politischen Gründen verfolgt wurden, gemeint sein, kann der Begriff den Zweiten Weltkrieg beinhalten oder auf die Biografien einzelner Handlungsträger zielen. Auch die Zeitzeugen sind von den jeweiligen Definitionen des Nationalsozialismus betroffen, insofern sie die Auswahl der Personen bestimmen, unterschiedliche Aussagemodi in Gang setzen und je spezifische Probleme der Zeugenschaft beinhalten. Dies wird in diesem Teil der Arbeit genauer zu zeigen sein.

Geschichtsdokumentationen greifen die Funktion der Zeugenschaft auf und integrieren sie in ihre eigene Struktur und Argumentationslogik. Je nach Per-

spektive der Sendung werden dabei jeweils unterschiedliche Aspekte des Zeugenbegriffs akzentuiert und verschiedene Aussagemodi aktiviert. Im Folgenden gilt es, diesen Unterschieden nachzugehen und anhand ausgewählter Beispiele die Produktivität zu erörtern, die (Zeit-)Zeugen im medialen Diskurs entwickeln. Die Differenz zwischen einem am juristischen Diskurs orientierten Zeugenbegriff und den Zeitzeugen, wie sie der historische Diskurs hervorbringt, wird dabei sprachlich markiert: Von ›(Zeit-)Zeugen‹ ist immer dann die Rede, wenn der juristische Zeugenbegriff dominiert, als ›Zeitzeugen‹ werden hingegen alle bezeichnet, deren Erinnerungen zur – faktenorientierten oder emotionalen – Konstitution von Geschichte eingesetzt werden.

Durch die unterschiedlichen Zeugenbegriffe und inhaltlichen Schwerpunkte erhält das Thema ›Nationalsozialismus‹ in den Fernsehsendungen seine je spezifische Kontur. Gleichzeitig ergeben sich in Abhängigkeit davon, ob es um Alltag, Krieg oder Holocaust geht, und ob ein juristischer oder historischer Zeugenbegriff gewählt wird, auch je spezifische Schwierigkeiten. Ein besonderes Problem bei der Beschäftigung mit dem Holocaust stellt beispielsweise die Glaubwürdigkeit der Zeitzeugen dar. Oft weisen ihre Erinnerungen entweder Spuren einer Traumatisierung auf oder sind von Rechtfertigungsstrategien gekennzeichnet, wodurch die historische Beweiskraft der Zeugen untergraben wird. Ebenso wie der historische Diskurs finden auch die Fernsehsendungen unterschiedliche Strategien, diesem Problem zu begegnen, und tragen sowohl eine ›Rhetorik der Objektivität‹ als auch emotionale Kontrollverluste dazu bei, die Authentizität der Zeitzeugen zu garantieren. Dabei zeigt sich im historischen Vergleich von Geschichtsdokumentationen, dass Objektivität zunehmend durch Emotionalität ersetzt wird – ein Befund, der mit einer Akzentverschiebung vom juristischen zum historischen Diskurs und einer Ablösung der (Zeit-)Zeugen durch die Zeitzeugen einhergeht. Nachdem die Fakten der Geschichte bekannt zu sein scheinen, gilt das Interesse nun den Affekten der Zeitzeugen.

In den Geschichtsdokumentationen resultiert die besondere Produktivität der Zeitzeugen aus ihrer filmischen Konstruktion. Die Auswahl und Anordnung ihrer Aussagen, die Kombination mit anderen Gesprächspartnern, Schriftdokumenten oder Bildmaterial sowie die Sichtbarkeit ihrer Emotionen und ihre Fähigkeit, die Zuschauer zu affizieren, macht sie zu einem bevorzugten Element der Geschichtsdarstellung im Fernsehen. Selbst die Schwierigkeiten, die das Hervorbringen eines Zeugnisses vom Holocaust birgt, werden in den Sendungen zur Konstitution einer spezifischen Erfahrungsdimension von Geschichte produktiv gemacht. Die Figur des Zeitzeugen (oder (Zeit-)Zeugen) ist im Fernsehen jedoch weder eine selbstverständliche, noch eine einheitliche

Größe. Erst bestimmte technische, programmliche und kulturelle Voraussetzungen ermöglichten es, Erinnerungen an die Vergangenheit als festen Bestandteil im Programm aufzunehmen sowie den Aussagen von institutionell nicht eingebundenen und gesellschaftlich nicht repräsentativen Stimmen Plausibilität und Autorität zu verleihen.

Die schrittweise Etablierung der Zeitzeugen als Informationsquellen des Fernsehens ist dabei nicht zwangsläufig als Standardisierung ihrer formalen Einbindung und ihrer argumentativen Funktion zu verstehen. Zeitzeugen sind vielmehr eines der flexiblen Elemente des Fernsehens und können im textuellen Geflecht gleichermaßen autorisiert wie denunziert werden. Doch obwohl ihre Funktion von Sendung zu Sendung jeweils neu entschieden wird, lassen sich im Genre der Geschichtsdokumentationen generelle Veränderungen feststellen, die hier bereits angedeutet wurden: die Zeugen transformieren sich in Zeitzeugen, ihre Funktion verschiebt sich von der Beglaubigung der Fakten zur Affizierung der Zuschauer und der Bildungsanspruch der Sendungen (historische Aufklärung) wird durch das Ziel der emotionalen Beteiligung überlagert. Die spezifische Ausprägung der Zeitzeugen verweist somit immer auch auf den historischen Moment, in dem sie konstituiert wurden.

Zeugen vor Gericht

Die juristische Aufarbeitung des Nationalsozialismus begann 1945 mit dem Nürnberger Prozess gegen die Hauptkriegsverbrecher und wird bis heute fortgeführt. ◀110 Eine Vielzahl von Zeugen wurde in diesem Zeitraum vor Gericht befragt, um zur Aufklärung von nationalsozialistischen Straftaten beizutragen, wobei die konkrete Rolle der Zeugen durch das spezifische Gefüge jedes einzelnen Prozesses aufs Neue bestimmt wurde. So übernahmen sie einmal die Funktion, Dokumente zu bestätigen, und wurden ein andermal durch ihre eindrücklichen Schilderungen und körperliche Präsenz selbst zu Fakten der Geschichte.

Epistemologisch variiert damit der Status von Zeugen in NS-Prozessen zwischen juristischen Zeugen und »Erinnerungs-Mensch[en]« (Wieviorka 2000, 152), deren Aussagen sich wiederum erheblich auf die Geschichtsschreibung ausgewirkt haben. Nicht nur bieten ihre individuellen Erfahrungen die Möglichkeit zur Identifikation (a.a.O.), sie fungieren durch ihre Zeugenschaft auch als Geschichtsquelle und werden im historischen Diskurs zu Zeitzeugen.

Die von Emotionen geprägten Schilderungen der Erinnerungsmenschen kommen gegenwärtig auch in den audiovisuellen Medien zum Einsatz und tragen

– ähnlich wie bereits im Auschwitz-Prozess – erheblich zur Affizierung der Zuschauer bei. Im historischen Vergleich von bundesdeutschen Fernsehdokumentationen zeigt sich, dass es sich hierbei um eine Entwicklung der letzten 15 bis 20 Jahre handelt. Wie am Beispiel der 1960/61 ausgestrahlten Dokumentarserie DAS DRITTE REICH noch zu erläutern sein wird, kamen den (Zeit-)Zeugen in frühen Sendungen ganz andere Funktionen zu. Da der juristische Diskurs zu ihrer Konzeption beigetragen hat und sich gleichzeitig für ihre begriffliche Beschreibung produktiv machen lässt, dient es einem besseren Verständnis, zunächst exemplarisch unterschiedliche Funktionen von Zeugen in NS-Prozessen zu erörtern.

Die Veränderungen in der Funktion und im Status der Zeugen lassen sich in der juristischen Aufarbeitung des Nationalsozialismus beobachten. Sie stehen mit den unterschiedlichen Verhandlungsgegenständen und Zielen der NS-Prozesse in Zusammenhang, die wiederum im Kontext der jeweiligen politischen und gesellschaftlichen Bedeutung von Nationalsozialismus und Holocaust zu situieren sind. Im Vergleich zwischen dem Hauptkriegsverbrecherprozess vor dem internationalen Militärgerichtshof in Nürnberg (1945/46), dem Eichmann-Prozess, der 1961 in Jerusalem stattfand, und dem ersten Auschwitz-Prozess vor dem Frankfurter Schwurgericht (1963-65) zeichnen sich diese Veränderungen und Unterschiede beispielhaft ab.

Vor dem internationalen Militärgerichtshof in Nürnberg wurde gegen 24 Repräsentanten des nationalsozialistischen Regimes Anklage wegen der Straftatbestände der Vorbereitung eines Angriffskriegs, des Verbrechens gegen den Frieden, Kriegsverbrechen und Verbrechen gegen die Menschlichkeit erhoben.

◀111 Dabei ging es vor allem

»um die geistige Auseinandersetzung und die Abrechnung mit einem System, das in ihren [den beteiligten Siegermächten, JK] Augen seiner Natur nach eine Gefahr für den Weltfrieden darstellen mußte. Es ging darum, für das künftige Zusammenleben der Nationen ein Zeichen zu setzen« (Rückerl 1982, 90).

In Nürnberg wurde zwar über die individuelle Schuld der Angeklagten befunden, im Zentrum des Prozesses stand jedoch die prinzipielle Frage, wie ein verbrecherisches Regime juristisch zur Verantwortung gezogen werden kann.

Die Anklagepunkte im Verfahren gegen Adolf Eichmann umfassten neben Verbrechen gegen die Menschlichkeit, Kriegsverbrechen und Mitgliedschaft in einer verbrecherischen Organisation auch den Tatbestand der Verbrechen gegen das jüdische Volk. Im Rahmen dieser Anklage beschäftigte sich der Prozess jedoch nicht nur mit dem Verhalten und den Handlungen Eichmanns, vielmehr wurde die gesamte Vernichtungspolitik zum Gegenstand der Verhandlung.

Dabei standen allerdings nicht mehr »[...] Adolf Eichmanns Taten [...] im Mittelpunkt der Verhandlung, sondern die Leiden des jüdischen Volkes« (Segev 1995, 460). Die detaillierte Rekonstruktion des Vernichtungsprozesses, die auf zahlreichen Zeugenaussagen basierte, diente insofern zwei scheinbar widersprüchlichen Zielen: der Aufklärung über die nationalsozialistischen Verbrechen und der Evokation von Emotionen und Empathie mit den überlebenden Opfern.◀112

Im Auschwitz-Prozess vor dem Frankfurter Schwurgericht wurde gegen 22 SS-Offiziere und Angehörige der ehemaligen Lagerleitung Anklage wegen Tötungsdelikten erhoben.◀113 Dieser strafrechtliche Verhandlungsgegenstand stand im Mittelpunkt des Verfahrens, in dem es darum ging, individuelle Tatnachweise zu erbringen – eine entscheidende Differenz zum Eichmann-Prozess, denn: »Nicht das mit dem Namen Auschwitz verbundene Menschheitsverbrechen, sondern die Auschwitz-Täter standen vor Gericht« (Wojak 2001, 25). Ganz explizit wurde dabei betont, dass nicht die »Vergangenheitsbewältigung« Ziel des Prozesses sei, sondern der Nachweis von Straftaten (a.a.O.).

Obwohl in allen drei Prozessen Zeugen gehört wurden, unterschieden sich deren Funktionen jeweils deutlich voneinander: Während sie einmal zur Beglaubigung der Richtigkeit von Dokumenten geladen wurden, sollten sie dem Gericht ein andermal ihre Erlebnisse und Erfahrungen mitteilen, um Ereignisse entweder vorstellbar und dem kollektiven Gedächtnis zugänglich oder aber beweisbar und damit in eine juristische Strafverfolgung überführbar zu machen. Mit diesen unterschiedlichen Funktionen geht jeweils auch eine Transformation des epistemologischen Status der Zeugen sowie der diskursiven Strukturierung ihrer Aussagen einher: In der Erfüllung ihrer Beglaubigungs- oder Beweisfunktion sind sie *juristische Zeugen*, die im System des juristischen Diskurses Beweismittel liefern, in der Erinnerungsfunktion sind sie hingegen *Zeitzeugen*, die zur Konstruktion von Geschichte beitragen. Am Beispiel der drei Prozesse lassen sich diese Differenzen verdeutlichen.

Im Nürnberger Hauptkriegsverbrecherprozess basierte die Anklage auf einer Vielzahl von Dokumenten und schriftlichen Beweismitteln:

»Befehle, Protokolle, offizielle Berichte, Entwürfe, persönliche Aufzeichnungen und sogar Mitschriften von Telefongesprächen durch die Gestapo! Es scheint, als wären alle offiziellen öffentlichen, privaten oder geheimen Archive des III. Reiches von gewissenhaften Beamten nur zu dem Zweck aufbewahrt worden, um in der Folge gegen die alten Herren Deutschlands verwendet werden zu können« (Lazard zit. in Wieviorka 2000, 141).

Die Beweisführung der Anklage fand entlang dieser Dokumente statt. Zeugen wurden hauptsächlich in den Zeugenstand gerufen, »um schriftliche Doku-

mente zu bestätigen oder zu kommentieren« (Wieviorka 2000, 142), womit sie eine juristische Beglaubigungsfunktion übernahmen. Im Gegensatz dazu kam den Zeugen im Eichmann-Prozess die Aufgabe zu, die bis dahin distanziert beschriebenen historischen Ereignisse durch die Schilderung ihrer persönlichen Erlebnisse und Erfahrungen für die Zuhörer (im Gerichtssaal sowie vor den Radio- und Fernsehgeräten) «konkret vorstellbar zu machen und an die »gigantische menschliche Tragödie« (Hausner, zit. in Segev 1995, 447) zu erinnern. Ihr Status als *Zeitzeugen* begründet sich genau in dieser Differenz zur juristischen Zeugenfunktion: sie beglaubigten nicht mehr einen im Vorhinein umrissenen Sachverhalt, sondern produzierten mit ihren Erinnerungen Geschichte, die als historische Erfahrung konkrete Gestalt annimmt. Annette Wieviorka spricht daher auch vom »Zeugen als Erinnerungs-Mensch«, dessen Funktion »die des Trägers von Geschichte« (Wieviorka 2000, 152) sei.

Mit dieser Funktionszuweisung gingen im Eichmann-Prozess rhetorisch und inhaltlich spezifische Aussagen einher, die eine starke Affizierung der Zuhörer und Zuschauer zur Folge hatte. Laut Tom Segev von Anfang an als emotionales Ereignis geplant, wurden die Zeugen bzw. Überlebenden im Eichmann-Prozess aufgefordert, »jede Einzelheit der erlittenen Schrecken« (Segev 1995, 463) genau zu schildern. Während dieser detaillierten Beschreibungen von Grausamkeiten fielen dann auch einige Zuhörer im Gerichtssaal in Ohnmacht. Staatsanwalt Gideon Hausner legt sogar nahe, dass einige Zeugenaussagen sinnlich zu evozieren vermochten, wenn er das Zuhören als Folter kennzeichnet und über die Imagination des Geruchs von Gas und verbranntem Fleisch spricht (a.a.O., 464).

Insgesamt wurden im Eichmann-Prozess 110 Holocaust-Überlebende in den Zeugenstand gerufen, um als »Hintergrundzeugen« von ihren persönlichen Erlebnissen zu berichten und damit zur historischen Rekonstruktion der nationalsozialistischen Vernichtungspolitik beizutragen. «115 Im Hinblick auf die Anklage gegen Adolf Eichmann dienten viele der Aussagen allerdings nicht zur Wahrheitsfindung, da die Zeugen häufig über Ereignisse sprachen, die sie in Ländern und Konzentrationslagern außerhalb von Eichmanns Wirkungskreis erlebt hatten. In ihrem Bericht über den Eichmann-Prozess problematisiert Hannah Arendt dieses »Recht der Zeugen, nicht zur Sache zu sprechen« (1986, 269), und benennt damit eine zentrale juristische Kritik an den Zeugenaussagen, die sich vor allem auf die Interpretation der Prozessordnung (Zulassung von Zeugen, die nicht zur Sache sprechen) bezieht. Genau diese persönlichen und von der Sache abweichenden Schilderungen waren es jedoch, die bei vielen Zuhörern und Zuschauern einen starken Eindruck hinterließen:

»Denn nicht die Politik der Massenmorde stand im Zentrum ihrer Geschichten, nicht die allgemeine Organisation oder der Fahrplan der Züge, für die Eichmann verantwortlich war, sondern der Tod und das Grauen. Die Zeugen erzählten von sich selbst, und das verlieh ihren Worten Macht« (Segev 1995, 463). ◀116

Mit ihren Zeugenaussagen machten die Überlebenden die Ereignisse, die später unter dem Begriff Holocaust firmieren werden, erstmals einer breiten Öffentlichkeit zugänglich. Dazu trugen neben der medialen Verbreitung der Aussagen in der Presse, im Radio und im Fernsehen auch maßgeblich die den Rahmen des juristischen Diskurses sprengenden Schilderungen von persönlichen Erlebnissen bei, die bei den Zuhörern konkrete Vorstellungen und starke Emotionen evozierten.

Demgegenüber kam den 359 Zeugen im Auschwitz-Prozess die Aufgabe zu, den Hauptteil der Beweislast zu erbringen, um den Angeklagten vor Gericht ihre Straftaten nachzuweisen. Die Auswahl der Zeugen und ihre Aussagen waren daher streng an den juristischen Vorgaben des Strafrechts orientiert. Anders als im Nürnberger Prozess fungierten die Zeugen hier aber nicht nur als Beglaubigungsinstanz; ihre Aussagen waren vielmehr selbst juristisches Beweismittel, womit gleichzeitig auch ihr eigener Status als Augen- oder Beweiszeuge akzentuiert wurde, denn: »Sie lieferten jene Details über das Handeln einzelner Mitglieder des Funktionsapparats in Auschwitz, ohne die ein individueller Schuldnachweis nicht möglich gewesen wäre« (Wojak 2001, 26).

Als Beweismittel in einem Strafverfahren interessierten im Auschwitz-Prozess nur einzelne und sehr spezifische Erinnerungen der Zeugen, denen der juristische Diskurs nicht den Raum gibt, ihre persönlichen Erlebnisse zu schildern – eine Problematik, auf die im Kontext der Frage, wie traumatisierte Opfer Zeugenschaft ablegen können, noch ausführlicher zurückzukommen sein wird. War die Reise nach Frankfurt, in das Land der Täter, für viele Überlebende von Auschwitz, die als Zeugen geladen waren, bereits eine psychische Herausforderung, so bedeutete das auf beweisfähige Tatnachweise reduzierte Interesse am Leid, das ihnen zugefügt wurde, eine weitere schmerzliche Erfahrung. Eine besondere psychische Belastung stellte für viele Opfer dabei die Gegenüberstellung mit den Angeklagten dar (Plato 2001, 202f.). Doch gerade ihre Präsenz vor Gericht, die von vielen Überlebenden als unerträglich empfunden wurde, war es, die – so Hermann Langbein in der Einleitung seiner Dokumentation des Auschwitz-Prozesses – neben der Identifikation der Täter

»den geschilderten Tatsachen erst recht jenen Wahrheitsgehalt [verliehen hat], welcher den Zweifler von heute überzeugt und dem Historiker von morgen Quellenmaterial liefert« (Langbein 1995, 12).

Die Gegenwart der Überlebenden, die von sichtbaren Spuren der Geschichte gezeichnet sind, trug im Auschwitz-Prozess entscheidend zur Glaubwürdigkeit der Aussagen bei. Demnach ist es nicht die detaillierte Darstellung der erlittenen Grausamkeiten, sondern vielmehr die körperliche Präsenz der Zeugen, die ihren Erinnerungen besondere Faktizität verleiht. Der Dichter Haïm Gouri geht sogar so weit, die Überlebenden selbst zu Fakten zu erklären. In seiner Beschreibung der Zeugen im Eichmann-Prozess stellt er fest: »Sie sagten aus, um das Massaker in seinen Einzelheiten sichtbar zu machen. [...] Sie waren das Wesen des Prozesses, denn sie waren die autorisierten Delegierten des Holocaust. Sie waren die Fakten« (zit. in Wieviorka 2000, 150).

Obwohl die Zeugenaussagen im Auschwitz-Prozess auf ihre juristische Funktion im Rahmen der Prozessordnung beschränkt blieben, lösten sie – ähnlich wie in Jerusalem – bei den Zuhörern starke emotionale Reaktionen aus: »Geschworene weinten, die Ergriffenheit des Publikums war nicht zu übersehen. Seine Reaktion war dann am stärksten, wenn Einzelschicksale geschildert wurden« (Langbein 1995, 39f.).¹¹⁷

Diese beiden Phänomene – eine Verstärkung der Faktizität durch körperliche Präsenz und die emotionale Wirkung von Einzelschicksalen –, die sich während des Eichmann- und des Auschwitz-Prozesses beobachten ließen, werden sich einige Jahre später zahlreiche Fernsehproduktionen zu Nutze machen. Sagten die Überlebenden im juristischen Diskurs jedoch als Zeugen aus (egal, ob in ihrer Funktion als Zeit- oder als Beweiszeuge), so verändert sich ihre Funktion im medialen Diskurs erheblich.

Beglaubigung von Fakten: DAS DRITTE REICH (1960/61)

Unter den zahlreichen Unterschieden in den erwähnten NS-Prozessen zeichnet sich im historischen Vergleich eine maßgebliche Veränderung ab: die Transformation von juristischen Zeugen mit Beglaubigungsfunktion in Zeitzeugen oder ›Erinnerungsmenschen‹, deren Status dem von ›Fakten‹ bzw. ›Quellenmaterial‹ gleichkommt. Als solche sind sie auch jenseits der juristischen Praktiken von Interesse – beispielsweise für die Geschichtswissenschaft oder das Fernsehen. Hier werden die Erinnerungen produktiv gemacht, um Geschichte zu rekonstruieren oder diese als historische Erfahrung von einzelnen Zeitzeugen zu konkretisieren. Deren Schilderungen von vergangenen Ereignissen und ihre körperliche Präsenz fungieren in den Fernsehsendungen inzwischen längst als formale Verfahren zur Authentifizierung der Geschichtsdarstellung und Affizierung der Zuschauer.

In den ersten Geschichtsdokumentationen über den Nationalsozialismus, in denen (Zeit-)Zeugen vor die Kamera traten, kam den Aussagen jedoch eine andere Funktion zu. Diese lässt sich mit der Bestätigung von Dokumenten vergleichen, für die auch die Zeugen im Nürnberger Prozess in den Zeugenstand gerufen worden waren. Wie die folgende Analyse der Sendereihe DAS DRITTE REICH zeigen wird, oblag es den (Zeit-)Zeugen in den frühen Fernsehsendungen ähnlich wie den Zeugen vor Gericht vor allem, die präsentierten Fakten zu bestätigen.

Die 14-teilige Fernsehdokumentation DAS DRITTE REICH, die Ende 1960/Anfang 1961 wöchentlich im Gemeinschaftsprogramm der ARD gesendet wurde,¹¹⁸ ist eine der ersten bundesdeutschen Fernsehsendungen, die neben dem Voice-over-Kommentar sowie historischen Fotografien und einigen Filmausschnitten auch Sequenzen enthält, in denen (Zeit-)Zeugen von ihren Erlebnissen während des Nationalsozialismus berichten.

In sieben der vierzehn Sendungen kommen (Zeit-)Zeugen zu Wort, wobei sich in Folge 2 und 3 (GLEICHSCHALTUNG und GEIST UND UNGEIST) jeweils drei Personen, in fünf weiteren Folgen hingegen jeweils lediglich eine Person zu den Ereignissen äußert. Alle Interviews finden in privater Umgebung (d.h. nicht im Studio) statt; alle Gesprächspartner sind männlich; alle haben ihre Statements vorformuliert, einige lesen sie sogar ab. Die Inszenierung und visuelle Auflösung der Gespräche folgt dabei keinem einheitlichen Konzept, wodurch eine Differenzierung und Hierarchisierung der Personen stattfindet, auf die im Folgenden nochmals zurückzukommen sein wird. Zunächst gilt es jedoch zu klären, wie sich in einer Fernsehsendung Erinnerungen in Beglaubigungen transformieren – ein Effekt, der eng mit der exemplifizierenden Funktion der Interviews in Zusammenhang steht.

Der Status, der den Interviewpartnern in DAS DRITTE REICH verliehen wird, changiert zwischen den beiden Polen ›Zeitzeuge‹ und ›Experte‹. Ihre Beschreibung von persönlichen Erlebnissen in der Zeit des Nationalsozialismus markiert sie als Zeitzeugen, wobei aus diesen Erlebnissen spezifische Kenntnisse resultieren, die sie gleichzeitig dazu autorisieren, als Experten zu sprechen (›Durchschnittsmenschen‹ traten zu dieser Zeit im bundesdeutschen Fernsehen noch nicht vor die Mikrofone).¹¹⁹ In den Sendungen werden diese beiden Aspekte jeweils unterschiedlich akzentuiert. Die spezifische Gewichtung ergibt sich aus der Sprechweise des Interviewten und der grammatikalischen Konstruktion der Aussagen selbst. Jedoch erfolgt sie hauptsächlich durch deren Anordnung in der Gesamtargumentation der Sendungen, die wiederum vor allem daran orientiert ist, die persönlichen Erinnerungen in exemplarische Erfahrungen jener Zeit zu transformieren.

Die beiden persönlichsten Aussagen der Dokumentationsreihe machen Otto Pankok und Wilhelm Unger, die über ihre Erfahrungen als Verfolgte im Nationalsozialismus sprechen. ◀120 In *GEIST UND UNGEIST* (Folge 3) schildert Otto Pankok im Rahmen der Auseinandersetzung mit den nationalsozialistischen Vorstellungen von ›deutscher Kultur‹ die Auswirkungen des Arbeitsverbots auf seinen Alltag als (verbotener) Künstler. Wilhelm Unger stellt in *DER SS-STAAT* (Folge 8) im Anschluss an einen historischen Rückblick auf die »Geschichte des Judenhasses« – so der Voice-over-Kommentar – die Folgen des 1935 erlassenen ›Reichsbürgergesetzes‹ und die Ausweglosigkeit seiner Lebenssituation bis zur Emigration dar. Tempora und Person der Verbformen kennzeichnen die Schilderungen von Otto Pankok und Wilhelm Unger als persönliche Erfahrungen; die Berichte anderer Interviewpartner, die unter anderem über die ›Einschaltung‹ von Presse und Rundfunk sowie über die Situation der Kirchen sprechen, weisen demgegenüber deutlich weniger sprachliche Merkmale auf, mit denen eigene Erlebnisse und persönliche Betroffenheit indiziert werden. Ebenso wie die Berichte aller anderen Zeitzeugen sind jedoch auch die Statements von Pankok und Unger nicht alltagssprachlich formuliert und insgesamt von einer emotionalen Distanz gekennzeichnet – ein Effekt, der unter anderem durch den Vortrag vorformulierter und schriftlich fixierter Aussagen entsteht. Exemplarischen Charakter erhalten die individuellen Erlebnisse von Otto Pankok und Wilhelm Unger durch die spezifische Argumentation der jeweiligen Sendung. Die Transformation vom Spezifischen der persönlichen Erfahrung zum Exemplarischen der Zeit vollzieht sich dabei insbesondere auf der Tonebene durch die syntagmatische Anordnung von Voice-over-Kommentar und Interviewsequenz. Die persönlichen Berichte schließen sich immer an Aussagen des Voice-over-Kommentars an, der als Stimme der objektiven Geschichtsdarstellung fungiert und inhaltlich auf abstrakter Ebene benennt, was die Zeitzeugen danach als individuelle Erfahrungen beschreiben. In den Überleitungen zu den Interviewsequenzen wird deren exemplifizierende Funktion teilweise sogar explizit benannt und damit gleichzeitig das Rederecht der Zeitzeugen legitimiert. Durch Abfolge und Ankündigung scheinen die Erinnerungen der Zeitzeugen die generalisierenden Aussagen des Voice-over-Kommentars (im Fall von Pankok und Unger: über den Verlust der Existenzgrundlage aufgrund verschiedener Verordnungen und Gesetze) anhand eines individuellen Falls zu bestätigen oder zu kommentieren – und erfüllen damit gleichzeitig die Funktion der Beglaubigung von bereits präsentierten Fakten. Exemplifizierung und Beglaubigung entstehen und bestärken sich in ihrer Wechselwirkung somit gegenseitig.

Lediglich bei einem Interviewpartner wählt die Sendereihe ein anderes formales Verfahren und verleiht ihm dadurch den uneingeschränkten Status eines »Experten«. »Experten« zeichnen sich dadurch aus, dass sie spezialisiertes Wissen vermitteln, dabei durch den Wechsel von der Wissenschafts- zur Alltagssprache ihre Kompetenz gegen Autorität austauschen, die sie wiederum durch die gesellschaftliche Stellung erhalten, die ihnen ihr Spezialistentum verleiht (Certeau 1988, 45). DAS DRITTE REICH etabliert seinen Experten folgendermaßen: Im Unterschied zu den anderen Zeitzeugen, die weder in ihrer damaligen noch in ihrer heutigen Funktion vorgestellt, sondern bei der ersten Frage des Interviewers lediglich mit ihrem Namen angesprochen werden, kündigt der Voice-over-Kommentar in DEUTSCHLAND UND DIE ANDEREN (Folge 4) den »Schweizer Historiker und Diplomat Prof. Carl Jacob Burckhardt« an und akzentuiert damit dessen gesellschaftliche Stellung; **121** an anderer Stelle wird auf die »klaren Worte des großen Historikers Burckhardt« verwiesen. Seinem Status als Experten entsprechend beschreibt Burckhardt die Aufnahme Deutschlands in den Völkerbund nach dem Ersten Weltkrieg und den Austritt im Jahre 1933; persönliche Erlebnisse werden nicht geschildert. Seine Wortwahl entspricht der historischen Aussageweise (Neutralisierung der Person, Imperfekt als Zeitform des Verbs). Verstärkt durch seine Vorstellung übernimmt er durch Form und Inhalt seiner Aussage eine Sprecherposition, die der des Voice-over-Kommentars mit seiner Präsentation von objektivem Geschichtswissen gleichkommt.

Den (Zeit-)Zeugen wird das Rederecht in der Regel durch den Interviewer Gerd Ruge erteilt. Seine Fragen, die in den Sendungen enthalten sind, initiieren einerseits die Aussagen, andererseits geben sie jedoch auch das Thema vor und beschränken dadurch das Rederecht der Gesprächspartner auf die Beantwortung der formulierten Frage. Der als »Experte« vorgestellte Karl Jakob Burckhardt wird allerdings nicht durch eine Frage zum Sprechen aufgefordert. Durch seine spezifische Autorität steht ihm vielmehr ein uneingeschränktes Rederecht zu, wodurch er ebenfalls der ansonsten vom Voice-over-Kommentar eingenommenen Position eines objektiven Geschichtswissens angenähert wird. Kadrierung und Montage der Interviews variieren in der Dokumentationsreihe stark. Teilweise wird die räumliche Situierung des Gesprächs gezeigt, indem sowohl der Interviewte als auch Interviewer im Bild zu sehen sind, teilweise sprechen die in nahen Einstellungen gefilmten (Zeit-)Zeugen direkt in die Kamera. Dieses Fehlen eines einheitlichen Konzepts lässt sich vor dem Hintergrund der filmtechnischen Voraussetzungen zur Zeit der Produktion von DAS DRITTE REICH (1960/61) erklären: Die Möglichkeit der synchronen Tonaufnahme mit der vom Fernsehen verwendeten 16-mm-Filmtechnik war erst kurz

zuvor eingeführt worden, so dass sich im Dokumentarfilm noch keine Konvention für die visuelle Auflösung von Gesprächssituationen etabliert hatte. Die Sendungen der Dokumentationsreihe *DAS DRITTE REICH* scheinen vielmehr verschiedene Varianten zu erproben: Einige Gespräche werden beispielsweise wie klassische Dialogszenen im Spielfilm kadriert, wobei es durch Ortswechsel während des Gesprächs zu räumlichen Irritationen kommt, andere erinnern an Studiogespräche jener Zeit und bei manchen Interviews wird die aus Nachrichtensendungen bekannte Form der direkten Adressierung gewählt.

Mit diesen unterschiedlichen visuellen Auflösungen von Interviewsituationen geht eine starke Hierarchisierung der Gesprächspartner einher, denn die Autorität der Sprecherpositionen ist eng mit der jeweiligen Blickachse zur Kamera verknüpft. John Hartley hat in seinen Nachrichtenanalysen die Verfahren zur Markierung und Unterscheidung von ›institutional voices‹ und ›accessed voices‹ im Fernsehen beschrieben (1993[1982], 110ff.), wobei erstere durch ihre Naturalisierung und scheinbare Transparenz die Position der ›objektiven Wahrheit‹ signifizieren, während letztere zu deren ›Orchestrierung‹ beitragen. Ausschlaggebend für die Differenzierung der Sprecherpositionen ist nach Hartley die Strukturierung der Blicke, insofern ein (scheinbar) direkter Augenkontakt nur der institutionellen Sprecherinstanz vorbehalten ist. ›Accessed voices‹ sprechen hingegen nie direkt in die Kamera, sondern adressieren den seitlich (im On oder Off) stehenden Interviewer, der als ›institutional mediator‹ den Gesprächspartnern das Rederecht erteilt. So erstellt sich durch textuelle Strukturen eine Hierarchie der Stimmen, die vom unsichtbaren Voice-over-Kommentar über die institutionellen Sprecherinstanzen mit direktem Blick in die Kamera zu Personen verläuft, die einem Interviewer Fragen beantworten (vgl. hierzu auch Hartley 1992).

Im Gegensatz zu aktuellen Geschichtsdokumentationen wird in *DAS DRITTE REICH* auch der Interviewer ins Bild gesetzt – und zwar nicht nur in den Frage-situationen, sondern sogar mit separaten Einstellungen, die ihn zeigen, wie er den Aussagen seiner Gesprächspartner gebannt zuhört. Solche Inserts werden in der Regel eingesetzt, um Tonschnitte zu kaschieren. Neben diesem rein film-technischen Verfahren erfüllt die Figur des zuhörenden Journalisten, den Hartley als ›noddy‹ bezeichnet (1993[1982], 112), jedoch noch weitere, höchst widersprüchliche Funktionen: Einerseits naturalisiert sie das Interview, indem sie dieses als ›natürliche‹, nicht-mediale Gesprächsform erscheinen lässt; andererseits ruft sie in Erinnerung, dass sie die Gespräche als Mediator für uns Fernsehzuschauer führt, und demonstriert gleichzeitig die angemessene Rezeption (ähnlich, wie Donald Horton und Richard Wohl (2002) diese später als Funktion des Studiopublikums beschrieben). ◀122 Darüber hinaus wird mit den ein-

geschnittenen Reaktionen von Zuhörern eine zusätzliche Gewichtung des Interesses an den Gesprächspartnern vorgenommen.

In DAS DRITTE REICH wird diese Möglichkeit zur Differenzierung und Hierarchisierung der (Zeit-)Zeugen noch nicht systematisch eingesetzt, um – wie in späteren Sendungen – beispielsweise zwischen Tätern und Opfern des Nationalsozialismus zu unterscheiden. Dies hat unter anderem auch damit zu tun, dass eine solche Differenzierung im allgemeinen Verständnis von (Zeit-)Zeugen des Nationalsozialismus noch nicht stattfand. Anders als in aktuellen Geschichtsdokumentationen war sie für die Argumentation der Sendereihe DAS DRITTE REICH darüber hinaus auch gar nicht notwendig. Für diese waren die Zeugen ausschließlich in ihrer Beglaubigungsfunktion produktiv, indem sie die Geschichtsdarstellung der Sendung bestätigten und anhand ihrer eigenen Erlebnisse exemplifizierten.

Diese Funktion erklärt auch die ungleiche Verteilung der (Zeit-)Zeugen über die gesamte Sendereihe. Im Gegensatz zur Kriegsdarstellung, deren Richtigkeit fünfzehn Jahre nach Kriegsende keiner Bestätigung durch Zeugen bedurfte, werden vor allem Beschreibungen von Ereignissen und Strukturen, mit denen die Mehrheit der bundesdeutschen Bevölkerung in ihrer Vergangenheit nicht persönlich konfrontiert war, von Zeugen beglaubigt. Hierbei handelt es sich sowohl um die Verfolgungen durch das NS-Regime, die von einem Künstler, mehreren Pfarrern und einem Juden bestätigt werden, als auch um Aspekte aus dem Inneren der Machtzentrale, von denen Personen berichten, die zur NS-Elite gezählt werden können (Schüler einer Hitlerschule, deutscher Botschaftsmitarbeiter in Moskau, Zeuge der letzten Lagebesprechung im Führerbunker). Dabei steht die (moralische) Beurteilung und damit eine Differenzierung dieser (Zeit-)Zeugen aufgrund der ihnen zugewiesenen Funktion, die Richtigkeit der Geschichtsdarstellung im Zusammenhang mit Fakten zu beglaubigen, die nicht als bundesdeutsche Mehrheitserfahrung gelten, nicht zur Diskussion. Sie erfüllen ihre Funktion unabhängig davon, ob sie im Nationalsozialismus Täter oder Opfer waren. Diese Indifferenz ist allerdings kein Merkmal der gesamten Dokumentationsreihe. So adressiert der Voice-over-Kommentar die Fernsehzuschauer teilweise direkt, um nach deren Mitverantwortung an den Verbrechen zu fragen, und die Aussageinstanz positioniert sich immer wieder als (Selbst-)Ankläger. Die beschriebene Indifferenz ist vielmehr auf die Konzeption und das Verständnis von (Zeit-)Zeugen zurückzuführen, die in der Sendung nicht als Individuen interessieren und denen nicht als Erinnerungsmenschen sondern zur Bestätigung von Fakten das Rederecht erteilt wurde. ◀123

Prekäre Zeugenschaft

Wurde zur systematischen Darstellung des ›Dritten Reichs‹ im Fernsehen der frühen 1960er Jahre zunächst nicht zwischen den Zeugen unterschieden, so basiert der juristische Diskurs grundlegend auf einer Differenzierung zwischen Tätern, geschädigten Opfern und unparteiischen Zeugen, die zur Wahrheitsfindung herangezogen werden. Da es sich bei den nationalsozialistischen Verbrechen jedoch um ein »Ereignis ohne Zeugen« (Laub in Felman/Laub 1992, 75ff.) handelt, ist die juristische Strafverfolgung mit dem Problem einer prekären Zeugenschaft konfrontiert. In den NS-Prozessen wurden vor allem KZ-Aufseher und überlebende Häftlinge in den Zeugenstand gerufen, um sich zur Täterschaft der Angeklagten zu äußern. Während die Aussagen der ›Täterzeugen‹ von der Strategie gekennzeichnet waren, ihre früheren Kollegen zu schützen und damit vor allem auch das Aufdecken eigener Straftaten zu verhindern, waren die ›Opferzeugen‹ hingegen häufig schwer traumatisiert und sich der Realität ihrer Erfahrungen in den Konzentrationslagern selbst nicht gewiss. Die Einbindung der Überlebenden in den juristischen Erkenntnisprozess erwies sich aufgrund ihrer Traumatisierung dabei sowohl aus erkenntnistheoretischen als auch aus moralischen Gründen als problematisch. Diese Schwierigkeiten und Verwerfungen der Zeugenschaft, denen es im Folgenden näher nachzugehen gilt, prägen auch die Auftritte von Zeitzeugen in zahlreichen Filmen und Fernsehdokumentationen über den Holocaust.

Im Auschwitz-Prozess trat der Widerspruch zwischen den Anforderungen eines juristisch codierten Verfahrens einerseits und den Anforderungen der Opfer, die ihren traumatischen Erfahrungen im narrativen Prozess des Zeugnis Ablegens überhaupt erst Realität und Gewicht verleihen können, besonders deutlich zu Tage. Auf diesem Widerspruch gründet auch die Kritik am (juridischen) Umgang mit den Überlebenden, die vor dem Frankfurter Schwurgericht ausgesagt haben. Als Opferzeugen bekamen sie in der Regel keine Gelegenheit, ihre persönliche Geschichte zu schildern. Ihre Funktion bestand vielmehr in einer juristischen Zeugenschaft, in deren Rahmen sie sich »zu scheinbar nebensächlichen Einzelheiten befragen« (Plato 2001, 203) lassen mussten: »Zwar standen sie im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit, aber nur am Rande ging es um ihr eigenes Schicksal« (a.a.O.). Dieses eingeschränkte Interesse verortet Sigrid Weigel im juristischen Diskurs, dem die Aussagen unterstanden:

»Der Zweck, einzelne Täter namhaft zu machen und zur Verantwortung zu ziehen, hatte dabei den hohen Preis, die Erinnerungen der Überlebenden auf beweisfähige Tatsachen oder Aussagen zu reduzieren« (Weigel 2000, 120).

Dieses auf Tatnachweise beschränkte Erkenntnisinteresse des juristischen Diskurses birgt allerdings eine elementare Schwierigkeit: Als traumatisierte Opfer fehlt den Opferzeugen die Gewissheit über die Faktizität ihrer Erfahrungen. Diese Unsicherheit resultiert selbst wiederum aus dem NS-System, dessen Perfidie unter anderem darin bestand, die Opfer am Realitätsgehalt ihrer eigenen Erlebnisse zweifeln zu lassen (Laub in Felman/Laub 1992, 82). Dem juristischen Diskurs, der beweisfähige Tatsachen fordert und lediglich Aussagen über verfahrensrelevante Ereignisse zulässt, stehen somit die psychischen Dispositionen der Zeugen gegenüber. Im Widerspruch zum juristischen Diskurs erfordern diese gerade eine ausführliche Beschäftigung mit den persönlichen Geschichten, um den Überlebenden zu ermöglichen, sich Gewissheit über den Realitätsstatus ihrer Erinnerungen zu verschaffen und sich zu versichern, dass ihre Erfahrungen tatsächlich auf historische Ereignisse zurückzuführen sind. Denn:

»Auch wenn das Ereignis, von dem das Trauma herrührt, durch eine große Menge an Dokumenten und historischen Fakten bewiesen ist, wurde das Trauma selbst – als ein vom Bewußtsein erkanntes Ereignis und nicht als überwältigender Schock – noch gar nicht erfahren und wirklich zur Kenntnis genommen« (Laub 2000, 68).

In der Erinnerung der Überlebenden sind nur fragmentarische Spuren des traumatischen Ereignisses vorhanden. Um es in das Bewusstsein der traumatisierten Person zu rufen (und damit eine Linderung in Gang zu setzen (Young 1997, 258) oder eine Zeugenschaft zu ermöglichen), ist die Beteiligung eines Zuhörers nötig, der nachfragt und selbst die Funktion eines Zeugen übernimmt (Laub 2000). Damit die Erzählung nicht als »Wiederkehr des Traumas« erlebt wird, ist folglich die Anwesenheit eines »empathischen Zuhörers« oder »ansprechbaren Gegenübers, eines Anderen, der die Qual der Erinnerungen wahrnehmen kann und sie so als wirklich bestätigt und erkennt« (a.a.O., 76f.) notwendig. ◀124

Der auf dem Beweisstatus von Zeugenaussagen basierende juristische Diskurs impliziert eine Verweigerung dieses empathischen und anerkennenden Zuhörens. Für traumatisierte Opferzeugen bergen Aussagen vor Gericht daher immer die Gefahr einer Retraumatisierung, insofern dort nicht ein Bewusstseinsprozess in Gang gesetzt, sondern Täter auf der Grundlage sicherer Erinnerungen überführt werden sollen. Gleichzeitig sind ihre Aussagen für die juristische Verwertung besonders prekär, da es sich bei ihren Erinnerungen um fragmentarische Spuren mit schwachem Evidenzcharakter handelt.

Diesen prekären Status der Aussagen von Opferzeugen hat sich die Verteidigung im Auschwitz-Prozess zu Nutze gemacht, indem sie die Überlebenden ge-

zielt verunsichert und dadurch ihre Glaubwürdigkeit in Frage gestellt hat (Plato 2001, 203ff.).¹²⁵ Diese Strategie verweist auf eine weitere Schwierigkeit der juristischen Zeugenschaft vom Holocaust: das Fehlen objektiver Zeugen.

Dem juristischen Konzept von Zeugenschaft liegt »die Norm der Neutralität und Unabhängigkeit der Zeugenaussagen« (Weigel 2000, 120) zugrunde. Demnach geben Augenzeugen dem Gericht objektiv, d.h. ohne eine Wertung oder Kommentierung vorzunehmen, Auskunft über das, was sie gesehen haben. Ihre Aussagen sind rational und nicht von Emotionen geleitet.¹²⁶ Bestimmte Verfahren, die im Ablauf der juristischen Strafverfolgung verankert sind, tragen dazu bei, diesen Eindruck von Neutralität zu forcieren. So findet vor der Verhandlung eine erste Vernehmung der Augenzeugen statt, in der die Aussagen zu Protokoll gegeben und anschließend auf ihre Stichhaltigkeit geprüft werden, bevor sie vor Gericht Verwendung finden. Dadurch verringert sich im Zeugengstand die Unmittelbarkeit ihrer Aussage; emotionale Äußerungen, die das Ideal von Neutralität zu unterlaufen drohen, treten in den Hintergrund.¹²⁷ Vor Gericht herrscht daher eine Rhetorik der Objektivität vor.

Zeugen, die diesem Ideal entsprechen, stehen für die juristische Aufarbeitung des Holocaust jedoch nicht zur Verfügung, »[d]enn alle, die davon erzählen könn(t)en, waren und sind auch nachträglich, nicht zuletzt mit ihren Affekten, in das Geschehen involviert« (Weigel 2000, 120). Während sich die eine Gruppe der Zeugen des Holocaust (Täter) vor der Ermittlung eigener Straftaten zu schützen versucht, ist die andere (Überlebende) von den Ereignissen in den Konzentrationslagern traumatisiert. Der Psychoanalytiker Dori Laub spricht daher von einem »Ereignis ohne Zeugen« (Laub in Felman/Laub 1992, 75ff.), denn:

»Ein schweres Trauma schließt seine Bewußtwerdung aus; die menschlichen Aufzeichnungs- und Beobachtungsmechanismen funktionieren fehlerhaft oder sind vorübergehend vollkommen außer Kraft gesetzt« (Laub 2000, 68).

Das traumatische Ereignis wird demnach nicht als Wirklichkeit wahrgenommen. Dass es für den Holocaust keine Zeugen gibt, resultiert insofern nicht nur aus ihrer systematischen Ermordung sowie der Nicht-Mittelbarkeit der Todeserfahrung in den Gaskammern, sondern – wie Laub ausführt – vor allem auch aus der Struktur des Ereignisses selbst:

»what precisely made a Holocaust out of the event is the unique way in which, during the historical occurrence, the event produced no witnesses. Not only, in effect, did the Nazis try to exterminate the physical witnesses of their crime; but the inherently incomprehensible and decep-

tive psychological structure of the event precluded its own witnessing, even by its very victims« (Laub in Felman/Laub 1992, 80).

Neutrale und unabhängige Zeugen des Holocaust gibt es nicht. »Unbeteiligte« Personen und Institutionen, die in Deutschland und den besetzten Gebieten (Nachbarn, Freunde, Geschäftspartner) oder im Ausland (ausgewanderte Angehörige, Einwanderungsbehörden) Zeugen der nationalsozialistischen Verfolgungspolitik wurden, nahmen ihre Zeugenschaft aus ganz unterschiedlichen Gründen (Unvorstellbarkeit des Ereignisses, Antisemitismus und eigene Ressentiments etc.) schlichtweg nicht an. Als juristische Zeugen können daher potentiell nur die direkt an den Ereignissen beteiligten Personen fungieren, deren Erinnerungen jedoch wesentlichen Einschränkungen unterliegen: Die Aussagen der Täter sind sowohl wegen ihrer Täterschaft diskreditiert als auch von Entlastungsstrategien gekennzeichnet, und den Opfern fehlt aufgrund der Struktur der Ereignisse die Gewissheit über ihre eigenen Erfahrungen. ◀128 Die Zweifel der Überlebenden an der Faktizität ihrer Erlebnisse beschreibt Laub folgendermaßen:

»The perpetrators, in their attempt to rationalize the unprecedented scope of the destructiveness, brutally imposed upon their victims a delusional ideology whose grandiose coercive pressure totally excluded and eliminated the possibility of an unviolated, unencumbered, and thus sane, point of reference in the witness« (a.a.O., 81).

»The Nazi system turned out therefore to be foolproof, not only in the sense that there were in theory no outside witnesses but also in the sense that it convinced its victims, the potential witnesses from the inside, that what was affirmed about their ›otherness‹ and their inhumanity was correct and that their experiences were no longer communicable even to themselves, and therefore perhaps never took place. The loss of the capacity to be a witness to oneself and thus to witness from inside is perhaps the true meaning of annihilation, for when one's history is abolished, one's identity ceases to exist as well« (a.a.O., 82).

Als Ereignis ohne Zeugen stellen die NS-Verbrechen für die juristische Aufarbeitung eine Schwierigkeit dar, die Jean-François Lyotard in Abgrenzung zum Rechtsstreit als »Widerstreit« diskutiert, in dem »der Kläger seiner Beweismittel beraubt ist« (1987, 27). Im Widerstreit treffen zwei ungleichförmige Diskursarten aufeinander: der juristische Diskurs, in dem das Schweigen keine Beweiskraft hat, und andere Diskurse, in denen es als Substitut von (negativen) Sätzen anerkannt wird. Sigrid Weigel knüpft an Lyotards Überlegungen an, der sich mit den Grenzen des traditionellen abendländischen Denkens auseinandersetzt und für die Anpassung der »Darstellungsmöglichkeiten an die his-

torischen Ereignisse« (Pfestroff 2002, 234) argumentiert, und plädiert im Hinblick auf die juristische Strafverfolgung der Täter*innen dafür,

»daß die Norm der Neutralität von Zeugenschaft in Frage gestellt werden muß, wenn ein historisches Verbrechen vor Gericht steht, für das es keine unbeteiligten Zeugen gibt« (Weigel 2000, 122). ◀129

Während sich die Zeugenschaft des Holocaust im juristischen Diskurs als prekär gestaltet, existieren andere Diskursarten (Lyotard (1987, 34) nennt: Gespräch, Verhör, Diskussion, *talking cure*, Beichte, kritischer Bericht, metaphysischer Entwurf), die keine Neutralität einfordern, das Schweigen anerkennen, und in denen sich Darstellungsformen herausgebildet haben, die den traumatischen Charakter des Ereignisses berücksichtigen. Diese Diskurse werden nicht zuletzt in dokumentarischen Filmen und Fernsehsendungen weiterverarbeitet.

Trauma

Filme und Fernsehsendungen bieten die Möglichkeit, das Schweigen hörbar und die Traumatisierung der Opfer wahrnehmbar zu machen. Voraussetzung ist hierfür allerdings zunächst eine Überwindung des Schweigens. Dies lässt sich in Claude Lanzmanns Film *SHOAH* beobachten, der sich unter anderem mit der traumatischen Erfahrungsstruktur des Holocaust im Erleben und in der Erinnerung der Überlebenden beschäftigt.

Die Hervorbringung von Zeugnissen psychischer Traumata findet unter maßgeblicher Beteiligung von Zuhörern (vgl. Laub 2000) statt. Als solcher setzt Filmemacher Lanzmann (sowie die Übersetzerin und die Filmkamera) in *SHOAH* die Erzählung der Überlebenden in Gang, wobei seine gezielten und genauen Fragen als Interviewer und Ermittler zur »Befreiung der Zeugenaussage« (Felman 2000, 191) führen. ◀130 Dafür ist es jedoch notwendig, »eine Komplizenschaft mit dem Schweigen der Zeugen« (a.a.O.) zu vermeiden.

»Es ist die Todesstille des Zeugen, die Lanzmann hier historisch anfechten muß, um den Holocaust wiederzubeleben und um das Ereignis-ohne-Zeugen ins Bezeugen, in Geschichte umzuschreiben. Es sind ebendie [sic.] Todesstille des Zeugen und die Leblosigkeit des Zeugen, die durchbrochen und überwunden werden müssen« (a.a.O.).

Lanzmanns Interviewmethode beinhaltet für Shoshana Felman eine »Entsakralisierung«, insofern sie »die Heiligkeit (die Unaussprechlichkeit) des Todes und die Heiligkeit der Totenstille (des Schweigens) der Zeugen in Frage stellt« (a.a.O.). Damit gebietet sie der Kanonisierung des Holocaust Einhalt und er-

möglicht eine Historisierung der Ereignisse. Lazmanns detaillierten Nachfragen helfen dabei,

»sowohl die Blendwirkung des Ereignisses aufzuheben als auch das Schweigen zu brechen, auf das das Zersplittern der Augenzeugenschaft den Zeugen reduziert. Nur durch winzige Einheiten, in kleinen Schritten – und nicht durch Riesenschritte oder Sprünge – kann die Barriere des Schweigens verschoben und etwas aufgehoben werden« (a.a.O.).

Erst durch eine Überwindung des Schweigens können die traumatischen Ereignisse zugänglich gemacht werden, und erst durch die mühsame Hervorbringung einer Erzählung wird das Schweigen hörbar. In SHOAH findet dieser Prozess beispielsweise in der Szene mit Abraham Bomba statt, den Lanzmann trotz dessen Bitte um eine Beendigung des Gesprächs dazu drängt, mit der Erzählung fortzufahren. Durch sein Insistieren erzwingt Lanzmann als Interviewer eine Geschichte, während er als Erzählinstanz des Films gleichzeitig die Wahrnehmbarkeit des Schweigens ermöglicht, indem die Szene ungeschnitten im Film verbleibt.

»Der Erzähler ruft den Zeugen auf, aus dem bloßen Modus des Überlebens zurückzukehren in den des Lebens – und des lebendigen Schmerzes. Wenn es die Rolle des Interviewers ist, das Schweigen zu brechen, so ist es die Rolle des Erzählers sicherzustellen, daß die Geschichte, und sei es im Schweigen, weitergeht« (a.a.O., 192).

In SHOAH beschreibt Abraham Bomba, wie er in Treblinka Menschen die Haare schneiden musste, die gleich darauf in die Gaskammer geschickt wurden. Das Gespräch findet in einem Tel Aviver Friseursalon statt, und während er seine Geschichte erzählt, schneidet Bomba einem Kunden die Haare.◀131 Die Fragen, die Lanzmann stellt, zielen nicht nur auf die Erlebnisse, sondern auch auf die Gefühle von Abraham Bomba, während er den Menschen an der Schwelle zur Gaskammer die Haare schnitt: Er fragt: »Was haben Sie gefühlt, als Sie sie das erste Mal nackt hereinkommen sahen?« (zit. in Lanzmann 1986, 155). Bomba antwortet ausweichend und bittet nach einer erneuten Nachfrage von Lanzmann (»Ich habe Sie doch gefragt: Was haben Sie das erste Mal empfunden, als Sie die nackten Frauen mit den Kindern sahen, was haben Sie gefühlt? Sie haben darauf nicht geantwortet« (a.a.O., 157)) darum, das Interview abzubrechen. Dies verweigert ihm Lanzmann,

»[b]is Bomba schließlich seine Gefühle beschreibt und damit zulässt, daß diese von neuem in ihm lebendig werden und ihn peinigen. Er weint jetzt und empfindet offensichtlich Höllenqualen« (Young 1997, 261).

Damit lässt SHOAH die Zuschauer, »nicht nur das Zeugnis, sondern auch etwas von dem Schmerz miterleben [...], den das Zeugnis auslöst« (a.a.O.), und macht die Traumatisierung wahrnehmbar, die Abraham Bomba erlitten hat.

Traumata hinterlassen in den Erzählungen der Opfer ihre Spuren. Die textuelle Struktur der Erzählung ist beispielsweise dadurch gekennzeichnet, dass sie keine Kontinuität aufweist und keinen Abschluss findet. Sie resultiert aus der Zeiterfahrung der traumatisierten Opfer, die von der chronologischen Zeit abweicht, insofern die Momente des Schocks beständig neu erlebt werden. Lawrence Langer spricht daher von »frozen moments of anguish« (Langer 1994, 71) und unterscheidet zwischen

»einem Zeitverlauf, der wie ein chronologischer Strom bloß dahinfließt [...], und einer zeitlich-andauernden Beharrlichkeit, die aus der abgedichteten Kammer ihres eigenen Augenblicks nicht entfließen kann und sich daher niemals in den sogenannten Strom der Zeit ergießt [...]« (Langer 2000, 57).

Die Vergangenheit besteht in dieser fortdauernden Zeit

»diesseits des Vergessens und läßt sich nicht aus dem Gedächtnis bergen, denn sie ist immer und war immer da – eine stets präsente Vergangenheit, die in Zeugenaussagen zur präsentierten, vergegenwärtigten Vergangenheit wird, oder genauer, für den Zeugen eine re-präsentierte, wieder zu Gegenwart gewordene Vergangenheit [...]« (a.a.O., 56).

Für die Zuhörer enthalten diese Zeugenaussagen immer wieder Momente, die sich chronologisch nicht einordnen lassen und jenseits der sequentiellen Zeit liegen.

»Fortdauernde Zeit läßt uns erstarren, bis jede Chronologie unserem Bewußtsein entschwindet. Anhand dieser Bruchstücke der Zeugenaussagen können wir dauerhafte Nachwirkungen des Holocaust so erfahren, wie dies in keiner anderen Ausdrucksform möglich wäre« (a.a.O., 59).

Die fortdauernde Zeit, die Gegenwart der traumatischen Vergangenheit, schlägt sich in den Zeugenaussagen beispielsweise in Form von Wiederholungen, fehlenden Erinnerungen, Zeitsprüngen und einem a-chronologischen Erzählen nieder. Als textuelle Strukturen sind diese Symptome auch in Film- oder Videoaufzeichnungen zu finden, die den Prozess des Zeugnisablegens dokumentieren und auf die Unmittelbarkeit der Aussage verweisen. James Young macht darauf aufmerksam, dass in Filmen und Videos die qualvolle Entstehung der Zeugnisse sowie die emotionale Bewegung der Zeugen festgehalten ist:

»[I]m Videozeugnis [bleiben] die Pausen und das Zögern beim Erzählen einer Geschichte erhalten. Das Gefühl der Inkohärenz der Erfahrung, der assoziative Charakter ihrer Rekonstruktion,

das sichtbare Suchen nach Begriffen und Sprache, all das bleibt im Video konserviert und wird ebenso Teil des textlichen Gehalts des Videozeugnisses wie die Geschichte des Überlebenden selbst« (Young 1997, 249f.).

»Mache Überlebende scheinen sich regelrecht vor ihren eigenen Geschichten schützen zu wollen. Sie nähern sich ihren Erinnerungen mit Vorsicht, kreisen sie ein, als wollten sie die mögliche Wirkung ihrer Worte, und zwar nicht nur auf die Zuhörer, sondern auch auf ihre eigene Person, im voraus berechnen. Irgendwie bleiben diese Erinnerungen in der Gefühlswelt des Überlebenden als Wunde lebendig« (a.a.O., 250).

Neben diesen sprachlichen Spuren eines Traumas können Film- und Videozeugnisse auch körperliche Reaktionen sichtbar machen, die das intensive Durchleben im Akt des Erzählens kennzeichnen.

»Im Zeugnisbild sehen wir auch die Spuren einer Geschichte, die der Überlebende nicht erzählt, Spuren, die in seinen Augen, seinen Bewegungen, seiner Mimik zu verfolgen sind. [...] Wir erkennen im Grunde, daß es Formen des Zeugnisses gibt, die uns nur das Video oder der Film erschließen können, Formen des Zeugnisses, die wir mit eigenen Augen sehen müssen« (a.a.O., 251).

Auch das Schweigen der Überlebenden wird in Film- oder Videoaufzeichnungen ihrer Aussagen wahrnehmbar:

»[D]as Videozeugnis [kann] auch das Nichterzählen einer Geschichte darstellen, den Moment, in dem die Erinnerung nicht in Sprache verwandelt wird. Wir erleben das Sprechen und das Nichtsprechen, die Entscheidung, ob man fortfahren soll oder nicht« (a.a.O., 249).

Film- und Videoaufzeichnungen vermögen somit, die sicht- und hörbaren Symptome von Traumata festzuhalten. Indem sie den Akt der Erinnerung und das Verfertigen der Aussage dokumentieren, konservieren sie die sprachlichen Merkmale der fortdauernden Zeitwahrnehmung von traumatisierten Opfern, ihre körperlichen Reaktionen sowie das Schweigen, das für viele Überlebende die einzige Möglichkeit einer (negativen) Aussage über den Holocaust ist. Dementsprechend können auch Dokumentarfilme und Fernsehdokumentationen, die Aufzeichnungen von Gesprächen mit Überlebenden beinhalten, deren Traumatisierung erfahrbar machen. Hierfür ist die Auswahl und Anordnung der Gesprächssequenzen von zentraler Bedeutung. Bei jeder Filmproduktion ist im Schneiderraum zu entscheiden, ob Aussagen ungeschnitten übernommen werden, wo sie beginnen und wo sie enden. So kann deren Brüchigkeit und fragmentarischer Charakter beibehalten, in der Montage zusätzlich akzentuiert oder bereinigt werden.

In SHOAH wird das traumatische Erleben der Ereignisse insbesondere durch die Dauer des Films, die langen Einstellungen und die aufmerksame Kamera möglich. Der Film nimmt sich die Zeit, nicht nur die Aussagen der Zeugen, sondern auch das Schweigen der Überlebenden zu dokumentieren. Die Kamera interessiert sich für Blicke, Reaktionen und Körperhaltungen und folgt den Überlebenden daher manchmal sogar dann, wenn andere Personen sprechen – wie in der Sequenz, in der Simon Srebnik nach Chelmno zurückkehrt und zuhört, wie sich die damaligen ›Zuschauer‹ an ihn erinnern und die Deportation ihrer jüdischen Nachbarn kommentieren. Während die Dorfbewohner dem Filmmacher (und den Zuschauern) erklären, warum die Juden ermordet wurden, und dabei sowohl auf antisemitische Stereotype zurückgreifen als auch falsche Erinnerungen produzieren (vgl. Felman in Felman/Laub 1992, 26off.), bleibt die Kamera bei Simon Srebnik, der lächelt, schweigt und wie abwesend wirkt. Diese Situation beschreibt Shoshana Felman als Moment, in dem die Stille aus den Gräbern hörbar und das Schweigen zum Sprechen gebracht wird. »The silence reenacts the event of silence« (a.a.O., 267). Lanzmanns Nachfragen und die Kamera tragen dabei maßgeblich dazu bei, dass in der Szene, die sich auf dem Kirchhof von Chelmno abspielt, eine strukturelle Wiederholung der historischen Ereignisse erkennbar wird:

»Indeed, the church scene is not just a hall (a mirroring) of silence, but the very stage of the performance – of the execution and the repetition – of an act of silencing. Although Srebnik here personifies the return of the witness – the return of witnessing into the very scene of the event-without-a-witness, what the church scene puts into effect and plays out, not in memory but in actual fact (and act), is how the real witness, in returning back to history and life, is once again reduced to silence, struck dead by the crowd« (a.a.O.).

Felman schlägt daher vor:

»what the film shows us here, in action, is the very process of the re-forgetting of the Holocaust, in the repeated murder of the witness and in the renewed reduction of the witnessing to silence« (a.a.O.).

Von einer fragmentarischen und a-chronologischen Erzählweise ist beispielsweise der für das ZDF produzierte Interviewfilm MENDEL SCHAINFELDS ZWEITE REISE NACH DEUTSCHLAND von Hans-Dieter Grabe (1972) gekennzeichnet, auf den später nochmals zurückzukommen sein wird. Der Film begleitet Mendel Schainfeld auf seiner Reise nach München, wo der in Polen geborene und nun in Norwegen lebende Mann von einem deutschen Arzt ein Gutachten einholen möchte – in der Hoffnung, dass seine Arbeitsunfähigkeit als Spätfolge seiner KZ-Haft anerkannt wird. Während der Zugfahrt von Oslo nach München berich-

tet der Jude Mendel Schainfeld von seinen Erlebnissen während der NS-Herrschaft; die Kamera hält dabei in langen halbnahen bis großen Einstellungen fest, wie er im Zugabteil sitzt und erzählt oder schweigend raucht und aus dem Fenster blickt. Dadurch gelingt es dem Film, das Schweigen hörbar zu machen. Gleichzeitig wird durch Mendel Schainfelds fragmentarische und von Wiederholungen gekennzeichnete Erzählung auch dessen Zeiterfahrung als fortdauernde Zeit der Vergangenheit erfahrbar. So wiederholt er beispielsweise mehrfach, dass sein Vater die deutsche Kultur geliebt und bis zuletzt am Glaube an das Gute der deutschen Kultur festgehalten habe, oder entschuldigt sich ständig für die Ereignisse, von denen er berichtet. Im Filmschnitt wird darauf verzichtet, aus Mendel Schainfelds brüchiger Erzählung über seine traumatischen Erlebnisse eine chronologische Geschichte zu montieren; mit der Beibehaltung der Wiederholungsstruktur von einzelnen Erinnerungsfragmenten und permanenten Entschuldigungen wird vielmehr der fortdauernden Zeit Rechnung getragen, von der seine Erinnerung und sein Zeugnis geprägt ist.

Traumatifizierung

Fernsehdokumentationen über den Nationalsozialismus enthalten hingegen oft nur kurze Ausschnitte aus den aufgezeichneten Gesprächen mit Zeitzeugen. Ihre Aussagen sind entweder chronologisch oder der Argumentation der Sendung entsprechend geordnet und werden zur Vermittlung von historischem Wissen produktiv gemacht. Damit unterscheiden sie sich grundlegend von Interviewfilmen, die – wie beispielsweise der eben erwähnte Film *MENDEL SCHAINFELDS ZWEITE REISE NACH DEUTSCHLAND* – die Erlebnisse einzelner Personen in den Mittelpunkt stellen. Im Gegensatz zu diesem lebensgeschichtlichen Interesse sind die Interviews, die für Geschichtsdokumentationen geführt werden, themenbezogen und orientieren sich an den im Konzept der Sendung entwickelten Schwerpunkten. Sie zielen darauf, medial verwertbare Statements über spezifische historische Ereignisse und Erfahrungen zu produzieren.

Geschichtsdokumentationen geben der Verwandlung von Erinnerungen in Sprache für gewöhnlich keinen Raum. Der Akt des Erzählens wird in Informationssendungen nicht präsentiert, sondern die Vergangenheit repräsentiert. Da die Sichtbarkeit der Verfertigung von Aussagen in diesen Dokumentationen nicht von Interesse ist, werden Pausen, Momente des Zögerns, die Suche nach Worten oder Verbesserungen des bereits Artikulierten aus den Statements herausgeschnitten. Mit dem Akt des Erzählens werden dabei auch die Spuren der emotionalen Beteiligung sowie der traumatischen Erfahrungen aus den Aus-

sagen getilgt. Die Statements sind flüssig, ohne Pausen, Korrekturen oder Brüche.

Diese stringenten Erzählungen werden insofern nicht nur von den Zeitzeugen selbst hervorgebracht, sondern entstehen im Schneiderraum, wo die Statements unter Maßgabe ihrer Konsistenz ausgewählt oder bereinigt werden. Beim Zusammenschchnitt der Aussagen erleichtert die digitale Bildtechnologie dabei – ähnlich wie auch beim historischen Bildmaterial – den Produktionsprozess, ohne zunächst jedoch in die Sendungen wesentlich neue ästhetische Verfahren einzubringen: Wurde zur Kaschierung der Schnitte früher zwischen die Intervieweinstellungen historisches Bildmaterial eingefügt, so lassen sie sich heute durch Morphing direkt miteinander verschmelzen. Sowohl die Zwischenschnitte als auch das Morphing zielen dabei auf eine Unsichtbarkeit der Eingriffe, die in der Postproduktion der Sendungen in den Aussagen der Zeitzeugen vorgenommen werden.

Doch nicht immer werden alle Statements bruchlos vorgetragen. Gegenüber der Vielzahl von flüssigen Erzählungen fallen in den Geschichtsdokumentationen vereinzelt Aussagen auf, in denen Gesprächspartner nach Worten suchen, sich korrigieren oder aufgrund ihrer emotionalen Überwältigung nicht weitersprechen können. Ihre Differenz zu den anderen Statements markiert diese Aussagen als signifikant und verleiht ihnen somit besonders Gewicht.

Diese Aussagen enthalten in der Regel Elemente, die auch aus Interviews mit traumatisierten Personen bekannt sind: Wiederholungen, körperliche Reaktionen, die das intensive Durchleben und die Qual der Erinnerung sichtbar machen, sowie ein Verstummen angesichts der unerträglichen Erinnerungen, die sich nicht in Sprache überführen lassen. Diese textuellen Merkmale kennzeichnen den Gesprächspartner als traumatisiert – wobei für die ›Diagnose‹ die wenige Sekunden dauernden Statements der Zeitzeugen ausreichen, da diese Elemente in den Geschichtsdokumentationen doch inzwischen als konventionalisierte Zeichen eines Traumas fungieren. Für seine Sendungen macht sich das Fernsehen hier die Erkenntnisse aus den verschiedensten Bereichen zu Nutze, die sich mit den Überlebenden des Holocaust und ihren Zeugnissen beschäftigen (wissenschaftliche Forschung, Therapie usw.). Darüber hinaus übernimmt es zahlreiche Elemente aus Videozeugnissen und filmischen Darstellungen, deren theoretische Grundlagen und konzeptionelle Überlegungen dabei jedoch unberücksichtigt bleiben. Die einzelnen Elemente werden in den Dokumentationen vielmehr als Verfahren in ein ganz anderes Ensemble von Formen und Strategien eingebunden. ◀132

Ebenso wie die bruchlosen Erzählungen sind also auch die traumatischen Erinnerungen in den Geschichtsdokumentationen medial erzeugt. Bei den fol-

genden Analysen geht es daher nicht um die Erfahrungen der Zeitzeugen oder ihre Authentizität, sondern um die Akzentuierung einzelner Elemente ihrer Aussagen durch formale Verfahren. Nicht die Traumatisierung der Gesprächspartner, sondern ihre ›Traumatifizierung‹ durch die Sendungen gilt es genauer zu beschreiben. Dabei ist immer auch nach den vergangenheitspolitischen Strategien zu fragen, denen die Traumatifizierung ausgewählter Zeitzeugen zuarbeiten.

Das Verfahren der Traumatifizierung zeigt sich besonders deutlich am Beispiel der im ersten Teil der Arbeit erwähnten Libau-Szene in *MENSCHENJAGD*, der ersten Folge von *HOLOKAUST* (ZDF 2000). Hier berichtet der deutsche Marinesoldat Karl-Heinz Mangelsen als Augenzeuge von einer Exekution, wobei er kurz von einem trockenen Weinkampf geschüttelt wird. Diese emotionale Überwältigung kennzeichnet seine Aussage als traumatische Erinnerung, die diesen Status jedoch vor allem durch die Auswahl und Montage der Interviewausschnitte erhält.

Die Aussage von Karl-Heinz Mangelsen unterteilt sich durch Zwischenschnitte auf die bereits besprochenen Filmaufnahmen aus Libau in drei ›Auftritte‹, wobei jeder Interviewausschnitt eine spezifische Funktion in einer geordneten Abfolge erfüllt: Zunächst wird der Zeitzeuge authentifiziert, dann werden die Zuschauer durch seine Worte über den Sachverhalt informiert und zuletzt wird der Gesprächspartner traumatifiziert. Die ersten beiden Intervieweinstellungen sind somit faktenorientiert, wohingegen die letzte Einstellung keinen sachlich-informativen Wert hat, sondern ausschließlich von emotionaler Relevanz ist.

Mit der Wahl eines Ausschnitts, in dem Mangelsen sich geografisch positioniert, wird dieser in *MENSCHENJAGD* zunächst als Augenzeuge etabliert. Er sagt: »Ich hab' das gesehen, wenn sie da abgeknackt wurden. Ich war ja nur hundert, hundertfuffzig Meter von der, von den, von der Stellung entfernt, nicht wahr. Hatten einen Waldweg, da hatten wir unser Fahrzeug, nicht, von da aus konnten wir alles sehen«. Derart als glaubwürdiger Zeuge authentifiziert beschreibt er in der zweiten Einstellung, wie die Opfer zu den Gräben gehen mussten, in denen sie erschossen wurden: »Die mussten dann diese zwanzig, dreißig Meter bis zur Grube mussten die hingehen, und sich da, dahin, wo die Schützen bereit waren, mussten die sich begeben, nicht. Das war immer, schon immer ein Wirbel, wenn die oben noch an der Kante standen und mussten nach unten«.

Darauf folgen einige nur von (nachvertonten) Atmogeräuschen unterlegte Filmbilder, durch die die Aussage von Mangelsen visuell abgeschlossen wird. ◀133 Doch nach dem Hinweis »Viele wurden zum Zeugen,...« und der Ankündigung »...einer spricht zum ersten Mal«, die der Voice-over-Kommentar am Ende der

Bildsequenz spricht, folgt noch eine dritte Einstellung des Marinesoldaten, in der dieser aufschluchzt: »Musste das sein? Hätte ich viel früher machen müssen. Wenn ich das gleich gemeldet hätte, vielleicht wäre dann aufgeräumt worden, nicht?« (Abb. 30). Durch den fehlenden kausalen Bezugsrahmen lässt sich dieses Statement nicht eindeutig plausibilisieren. Es bleibt ohne informativen Wert, wodurch der Modus der Aussage, die durch ihre Differenz zu den beiden vorangegangenen Einstellungen bereits hervorgehoben ist, eine zusätzliche Akzentuierung erfährt. Es ist diese letzte Intervieweinstellung, die den Zeitzeugen traumatisiert. Seine körperliche Reaktion verweist auf ein schreckliches Ereignis in der Vergangenheit, dessen Erinnerung ihn emotional überwältigt. Die Sendung legt dabei nahe, dass es sich bei diesem Ereignis um die Exekutionen in Libau handelt, indem sie zwischen die Aussagen historisches Bildmaterial schneidet, das der Kommentar als »Filmaufnahmen von Morden in Libau« ankündigt. Diese Bilder erscheinen wie eine Wiederholung des traumatischen Moments, von dem der Zeitzeuge heimgesucht wird, und plausibilisieren seinen emotionalen Zusammenbruch. Gleichzeitig machen sie auch uns Fernsehzuschauer zu (nachträglichen) Augenzeugen des Ereignisses, indem sie uns das vor Augen führen, durch dessen *Anblick* der Zeitzeuge vermeintlich traumatisiert wurde. ◀134 Hier wird die Wahrnehmungsposition der Zuschauer direkt adressiert, denn mit der Verdoppelung eines Sehmoments, der als traumatisierend gekennzeichnet ist, ermöglicht die Sendung ihren Zuschauern, sich durch das Betrachten der Bilder ebenfalls ›traumatisieren‹ zu lassen. Mit einer kulturtheoretisch gefassten Traumatheorie, wie sie Thomas Elsaesser formuliert, wäre diese Traumatisierung der Zeitzeugen ebenso wie das Angebot an die Zuschauer, sich medial traumatisieren zu lassen (vgl. Elsaesser 2001, 197), Symptom der krisenhaften Identität des postmodernen Subjekts. Die Traumatisierung eines deutschen Wehrmachtssoldaten, der Exekutionen beigewohnt hat, lässt sich darüber hinaus auch in einem größeren vergangenheitspolitischen Ensemble verorten sowie im Kontext fernsehspezifischer Veränderungen verstehen. Wie noch zu zeigen sein wird, zielt das Fernsehen immer stärker auf die Affizierung seiner Zuschauer und präsentiert dafür die Emotionen seiner Gesprächspartner. Auch auf die vergangenheitspolitische Strategie, die Zeitzeugen zu nivellieren und alle zu Opfern der Geschichte zu erklären, wird anhand eines weiteren Beispiels aus HOLOKAUST noch zurückzu-



Abb. 30: Emotionale Überwältigung durch Erinnerung

kommen sein. An dieser Stelle sei daher vor allem die ›Wehrmachtsausstellung‹ erwähnt, die einen unmittelbaren Kontext zur Sendung HOLOKAUST bildet. Die 1995 eröffnete Ausstellung *Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941 bis 1944*, die anhand von Fotografien den Nachweis erbrachte, dass die nationalsozialistische Vernichtungspolitik von der Wehrmacht unterstützt wurde, war Gegenstand zahlreicher öffentlicher Debatten und sorgte für heftige Kontroversen. Der Vorwurf von Fachhistorikern, die These der Ausstellung basiere auf falsch zugeordneten Fotografien, führte 1999 zu deren Überprüfung durch eine unabhängige Fachkommission. Diese kam im November 2000 zu dem Schluss, dass die Ausstellung »1. sachliche Fehler, 2. Ungenauigkeiten und Flüchtigkeiten bei der Verwendung des Materials und 3. vor allem durch die Art der Präsentation allzu pauschale und suggestive Aussagen« enthalte, jedoch »keine Fälschungen im Sinne der leitenden Fragestellungen und Thesen« festzustellen seien (<http://www.verbrechen-der-wehrmacht.de/> letzter Zugriff: 01.09.2006). Auf Empfehlung der Kommission, »die Ausstellung in einer gründlich überarbeiteten, ggf. auch neu zu gestaltenden Form weiter zu präsentieren« (a.a.O.), wurde die neu konzipierte Ausstellung nun unter dem Titel *Verbrechen der Wehrmacht. Dimensionen des Vernichtungskrieges 1941-1944* im November 2001 wieder eröffnet.

Mit der Ende November 2000 ausgestrahlten Sendung MENSCHENJAGD leistet das Fernsehen einen Beitrag zur öffentlichen Debatte um die Beteiligung der Wehrmacht am Holocaust.◀135 Wurde das Bild der ›sauberen‹ Wehrmacht von der Ausstellung nachhaltig dekonstruiert,◀136 so konstatiert die Sendung MENSCHENJAGD durch die Traumatisierung von Kriegsveteranen dagegen eindrücklich, dass nicht alle Wehrmachtsangehörige Verbrecher waren. Durch die Inszenierung der Veteranen wird vielmehr nahe gelegt, dass auch die Mittäter traumatisiert sind, weil sie den Exekutionen als Augenzeugen beigewohnt haben.

Ausdifferenzierung der Zeugen: LAGERSTRASSE AUSCHWITZ (1979)

Die Dokumentarreihe DAS DRITTE REICH (1960/61) hat ihre Interviewpartner zwar hierarchisiert, aufgrund ihrer Beglaubigungsfunktion jedoch nicht zwischen Tätern und Opfern differenziert; in HOLOKAUST (2000) werden sie vierzig Jahre später unter dem Primat der Affizierung nivelliert. So wie diese beiden Fernsehbeiträge exemplarisch für den historisch je spezifischen Umgang mit dem Nationalsozialismus stehen, so lässt sich die 60-minütige Sendung

LAGERSTRASSE AUSCHWITZ aus dem Jahr 1979 als Indiz für eine Differenzierung zwischen Tätern und Opfern lesen, die mit der gesellschaftlichen Auseinandersetzung korrespondiert.

In LAGERSTRASSE AUSCHWITZ kommen drei verurteilte Auschwitz-Mörder und zwei KZ-Überlebende zu Wort, wobei der Gegensatz ihrer Erfahrungen durch formale Verfahren hervorgehoben wird. Darüber hinaus treten in der Sendung ›stellvertretende Zeugen‹ auf, d.h. Personen, die zwar selbst keine (Augen-) Zeugen der Ereignisse sind, durch ihre retrospektive Beschäftigung mit dem Holocaust jedoch zu ›sekundären Zeugen‹ werden.◀137

»Dieser Terminus bezeichnet all diejenigen als Zeugen, die mit der ersten Generation noch in Kontakt stehen oder die Shoah nicht als in der Vergangenheit eingeschlossen betrachten, sondern als eine aktuelle Angelegenheit, deren Darstellung einer Intensität bedarf, die der Aussage des Augenzeugen so nah wie möglich kommt« (Hartman 2000, 36).

Diese sekundäre Zeugenschaft resultiert in LAGERSTRASSE AUSCHWITZ maßgeblich aus der Präsenz am historischen Ort, handelt es sich bei den stellvertretenden Zeugen doch um Besucher der Gedenkstätte Auschwitz.◀138 Gleichzeitig bietet die Sendung den Fernsehzuschauern damit implizit eine ähnliche Stellvertreter-Rolle an, insofern die Kamera auch ihnen eine ›Ortsbesichtigung‹ ermöglicht.

LAGERSTRASSE AUSCHWITZ (SWF) von Ebbo Demant wurde am 22.04.1979 im Rahmen von MENSCHEN UND STRASSEN ausgestrahlt, einer Dokumentarfilmreihe der ARD, die durch ihre eher subjektiv argumentierenden Filme »neue Akzente« im bundesdeutschen Fernsehdokumentarismus setzte (Hickethier 1998, 469).◀139 Diesem am Autorenfilm orientierten Konzept der Sendereihe entsprechend ist die auktoriale Aussageinstanz in LAGERSTRASSE AUSCHWITZ deutlich gekennzeichnet. Die Beschäftigung mit der ›Vergangenheitsbewältigung‹ wird in sehr persönlicher Weise geführt, womit sich auch der Filmemacher als sekundärer Zeuge positioniert.◀140

Die Sendung verfolgt eine doppelte Fragestellung: Zum einen beschäftigt sie sich mit den historischen Ereignissen im KZ Auschwitz, zum anderen mit dem bundesdeutschen Umgang mit der nationalsozialistischen Vergangenheit. Diese beiden Themenbereiche bilden auch den Bezugspunkt für die Inszenierung der drei Zeugengruppen (Täter, Opfer, sekundäre Zeugen), wobei eine thematische Zuordnung der verschiedenen Gruppen stattfindet, insofern Täter und ehemalige Häftlinge für die historischen Ereignisse, die Besucher der Gedenkstätte hingegen für gegenwartsbezogene Fragen zuständig sind.

Darüber hinaus wählt die Sendung für die beiden Themenbereiche auch unterschiedliche rhetorische Strategien. Der Rückblick in die Geschichte ist von

sachbezogenen Informationen und nicht-emotional vorgetragenen Schilderungen dominiert. Dabei wird allerdings kein Gesamtüberblick über die historischen Ereignisse oder das System des Konzentrationslagers gegeben, sondern werden vielmehr einzelne Momente herausgegriffen, die sich an diesem Tatort ereignet haben. Gegenwartsbezogene Fragen werden in *LAGERSTRASSE AUSCHWITZ* hingegen deutlich subjektiver, in Form einer journalistischen Auseinandersetzung sowie teilweise auch unter Einbeziehung der Fernsehzuschauer verhandelt. So fragt der vom Autor selbst gesprochene Voice-over-Kommentar beispielsweise immer wieder, wie ›wir‹ mit Auschwitz umgehen können (»Wenn Du jung bist: Kannst Du vor diesen Blicken [der Angehörigen von NS-Opfern, JK], die Deine Geschichte sind, weglaufen?«). Mit ihren Enthüllungen aktueller vergangenheitspolitischer Themen knüpft die Sendung dabei an die journalistische und an gegenwärtigen Konsequenzen interessierte Thematisierung des Nationalsozialismus an, wie sie bereits in den 1960er Jahren in den politischen Magazinen des bundesdeutschen Fernsehens anzutreffen war. **141** So wird in der ca. 75-sekündigen Einleitung, die der Titelsequenz vorangestellt ist, von Lehrern an einer konkreten, jedoch ungenannten Schule berichtet, **142** die den Nationalsozialismus verharmlosen, und der Epilog zeigt zu den Worten »Die juristische Bewältigung deutscher Geschichte. Gerade so hingekippt, wie eine Fuhre Müll« den Aufbewahrungsort (die bröckelnden und feuchten Räume eines ehemaligen Gefängnisses) und schlechten Zustand der Akten der Frankfurter Auschwitz-Prozesse.

Mit der direkten Ansprache der Zuschauer (»kannst Du Dir vorstellen...«) macht sich die Sendung ein Verfahren zunutze, mit dem in der Regel eine Komplizenschaft zwischen ›Fernsehen‹ und Zuschauer gegenüber einer dritten Person aufgebaut wird (vgl. Ellis 2002, 67ff.). Während in anderen Fernsehgenres allerdings üblicherweise immer wieder auch die Figur des Sprechers zu sehen ist (Moderator, Nachrichtensprecher, Journalist vor Ort usw.) bleibt sie in *LAGERSTRASSE AUSCHWITZ* unsichtbar.

Der Voice-over-Kommentar übernimmt in *LAGERSTRASSE AUSCHWITZ* unterschiedliche Funktionen: Unter anderem kontextualisiert er Zeugenaussagen und Bildebene der Sendung, klagt den unangemessenen Umgang mit der Vergangenheit an und etabliert dadurch eine moralische Sprecherposition. Der Text ist dabei von literarisierenden Elementen und rhetorischen Figuren durchzogen, woran sich – trotz inhaltlicher Differenz – eine formale Orientierung an *NACHT UND NEBEL* (1955) von Alain Resnais zeigt. Die Kommentarstimme ist mit der Stimme des Interviewers identisch und wird dadurch der auktorialen Instanz bzw. dem Filmemacher zugeschrieben. **143** Insgesamt konstituiert der Film eine unsichtbare, multifunktionale und allwissende Sprecher-

figur, die sich mit ihrem wechselnden Tonfall den jeweiligen Gegebenheiten anzupassen weiß.

Historisches Bildmaterial wird in dieser Sendung eher spärlich eingesetzt, vielmehr besteht die Bildebene hauptsächlich aus aktuellen Filmaufnahmen. ◀144 Neben den Interviewsequenzen werden vor allem aktuelle Aufnahmen vom historischen Tatort (auch hier eine Ähnlichkeit mit NACHT UND NEBEL) gezeigt. Immer wieder blickt die Kamera vom einen zum anderen Ende der durch einen Zaun und einen Wachturm begrenzten Lagerstraße, fährt diese mit Blick auf die Gebäude ab oder fokussiert von der Straßenmitte aus frontal einen der Gebäudeblöcke. Einige Einstellungen sind von außerhalb des Lagergeländes aufgenommen: eine Aufnahme von den Schienen aus auf das Eingangstor von Auschwitz-Birkenau (ein Motiv, das inzwischen zum Symbol für Konzentrationslager schlechthin geworden ist) oder ein Blick auf Zaun und Wachturm. Andere Einstellungen wurden in Innenräumen gefilmt: Pritschen in den Baracken, ein langer Kellergang oder im Besucherzentrum eine Wand mit »erkennungsdienstlichen« Fotos der Häftlinge oder ein Berg von Koffern. Diese aktuellen Filmaufnahmen haben in LAGERSTRASSE AUSCHWITZ eine strukturierende Funktion und beenden – manchmal stumm, manchmal von einer atonalen Klangfläche unterlegt – die Aussagen und Erinnerungen der Täter und Überlebenden. Darüber hinaus tragen sie dazu bei, den Fernsehzuschauern in Annäherung an die Gedenkstättenbesucher ebenfalls eine sekundäre Zeugenschaft zu ermöglichen.

Die je spezifische Inszenierung der Gesprächspartner führt in LAGERSTRASSE AUSCHWITZ zu einer deutlichen Unterscheidung zwischen Tätern, Opfern und sekundären Zeugen. Die Täter stehen oder sitzen in einem Innenraum vor einer weißen Wand, wohingegen die Gespräche mit den ehemaligen Häftlingen und der Besuchergruppe auf dem Außengelände der KZ-Gedenkstätte aufgenommen sind. Täter und Opfer sind dabei mit einer statischen Kamera gefilmt, die sekundären Zeugen hingegen mit einer Handkamera, wodurch der Eindruck von Unmittelbarkeit entsteht. Diesen unterschiedlichen Inszenierungsstrategien, die teilweise an den juristischen Diskurs anknüpfen, sowie ihren jeweiligen Effekten gilt es im Folgenden genauer nachzugehen.

Täter

Die Täter, die in LAGERSTRASSE AUSCHWITZ zu Wort kommen, sind jeweils in zwei Situationen zu sehen: während der Vorstellung der Person und im Interview. Vorstellung und Interview werden dabei visuell unterschiedlich inszeniert, wobei sich in dieser formalen Trennung und Differenz bereits eine Ambivalenz



Abb. 31, 32: Gespräch mit einem Täter

den Tätern gegenüber manifestiert, die auch im Hinblick auf ihre Aussagefunktion zum Tragen kommt.

Die Vorstellung der Personen dauert jeweils ca. 30 Sekunden. »Ein Mensch aus unserer Straße, ein Täter« leitet der Voice-over-Kommentar jeweils ein und zählt dann die wichtigsten biografischen Stationen sowie die Straftaten, für die sie verurteilt wurden, und ihr Strafmaß auf: Josef Erber, »des gemeinschaftlichen Mordes in 70 Fällen für schuldig befunden und zu lebenslangem Zuchthaus verurteilt«; Josef Klehr, »verurteilt wegen Mordes in mindestens 475 Fällen und der gemeinschaftlichen Beihilfe zum gemeinschaftlichen Mord in mindestens sechs Fällen, begangen an mindestens 2000 Menschen«; Oswald Kaduk, »zu lebenslangem Zuchthaus verurteilt wegen Mordes in 10 Fällen und des gemeinschaftlichen Mordes in mindestens 1000 Fällen«. **145** Während der Voice-over-Kommentar die drei Männer in dieser Weise eindeutig als Täter markiert, stehen sie jeweils für ca. 30

Sekunden starr vor einer weißen Wand. Das Filmbild ist als halbnaher Einstellung kadriert und die Männer blicken direkt in die Kamera (Abb. 31).

Im Unterschied zu ihrer visuell distanzierten Vorstellung sind die Täter in den Interviewsequenzen in Großaufnahme zu sehen, wobei ihr Blick jeweils den sich schräg hinter der Kamera befindenden Gesprächspartner fixiert (Abb. 32). Aufgrund ihrer Vorstellung, durch die identische (Häftlings-)Kleidung und die räumliche Situierung der Interviews (Hintergrund und Nebengeräusche lassen ein Gefängnis vermuten) sowie durch die Gesprächsthemen ist das Wissen, dass hier verurteilte Mörder zu Wort kommen, auch in den Interviewsequenzen immer präsent. **146**

Mit der unterschiedlichen visuellen Auflösung der beiden Situationen macht sich die Sendung je spezifische Eigenschaften des filmischen Bildes zu Nutze und stellt dabei jeweils spezifische Relationen zum gefilmten Gegenüber her. Die halbnah gefilmte Vorstellung der Täterperson erinnert visuell zunächst an filmische Inszenierungen von polizeilichen Gegenüberstellungen, in der sich der Verdächtige dem Blick eines Tatzeugen aussetzt. Damit akzentuiert LAGERSTRASSE AUSCHWITZ die Testsituation, die Walter Benjamin dem Medium Film

zuschreibt. Die Kamera ist demnach eine Apparatur, die zu einer testenden Haltung dem Filmdarsteller gegenüber führt.◀147 Dadurch kommt das Publikum »in die Haltung eines durch keinerlei persönlichen Kontakt mit dem Darsteller gestörten Begutachters« (Benjamin 1963, 24). Diesen begutachtenden Blick forciert LAGERSTRASSE AUSCHWITZ durch die lange Einstellungsdauer und die spezifische Inszenierung, wobei die visuelle Anlehnung an eine polizeiliche Gegenüberstellung und der Voice-over-Kommentar sicherstellen, dass die Männer als Mörder wahrgenommen werden.

Die Großaufnahmen akzentuieren hingegen die Vorstellung einer Lesbarkeit des Gesichts, wie sie Béla Balázs formuliert hat. Demnach vermag die Kamera hinter die kontrollierte Maske des Gesichtsausdrucks zu blicken. Die Großaufnahme

»zeigt das Gesicht, das dahinter steckt. Hinter dem Gesicht, das man macht, das Gesicht, das man hat und nicht ändern noch kontrollieren kann. Die nahe Kamera zielt auf die unberrschten kleinen Flächen des Gesichts und kann das Unterbewußte photographieren« (Balázs 2001, 19).

Der begutachtende Blick der Zuschauer erwartet hier mimische Regungen im nah gefilmten Gesicht der Mörder, die Zugang zur »Mikropsychologie« (a.a.O. 20f.) gewähren und »das Versteckte, Halb- oder Unbewußte enthüllen« (Koebner 2001, 185). Durch die beschriebene Markierung der Männer nimmt die Sendung dabei eine soziale Verortung der Gesprächspartner vor, die durch die Verengung des Raums und die Ausblendung der Umgebung bei Großaufnahmen in der Regel verloren geht (vgl. Koch 1995, 274f.).

Die Verknüpfung der beiden unterschiedlichen Visualisierungen von Vorstellung und Interview impliziert ein spannungsvolles Verhältnis von Nähe und Distanz zu den Tätern, insofern sie einen begutachtenden Blick in Gang setzt (Distanz), der Einblicke in das Innerste der Massenmörder (Nähe) erwartet. Diese ambivalente Haltung wird zusätzlich durch den Verlust von Distanz zu den gefilmten Personen verstärkt. »Die in der Großaufnahme ermöglichte Nähe unterläuft fast immer den Abstand, der Individuen im sozialen Leben für gewöhnlich voneinander trennt« (Koebner 2001, 199). Im Medium Fernsehen entfaltet die Großaufnahme dabei eine besondere Wirkung:

»Während die Großaufnahme im Film durch die drastische Vergrößerung den Unterschied zwischen Leinwandfigur und einer beliebigen (greifbaren) menschlichen Figur unterstreicht, produziert die Großaufnahme im Fernsehen ein Gesicht, das der tatsächlichen Größe nahezu entspricht. Statt Ferne und Unerreichbarkeit führt die Großaufnahme im Fernsehen zu Gleichheit und sogar zu Intimität« (Ellis 2002, 62).

Als Fernsehsendung evoziert *LAGERSTRASSE AUSCHWITZ* in den Interviewsequenzen demnach eine Nähe und Intimität, die die beschriebene Ambivalenz den Tätern gegenüber zusätzlich unterfüttert.

Auch im Hinblick auf ihre Funktion als Aussageinstanzen manifestiert sich eine Ambivalenz. So werden sie einerseits als Mörder vorgestellt, andererseits liefern sie als Tatbeteiligte die Fakten über die systematische Vernichtung in Auschwitz. Dieses Wissen ist dabei nur zugänglich (und paradoxer Weise umso glaubwürdiger), weil sie als Täter verurteilt sind und sich nicht mehr mit Schweigen oder Falschaussagen vor einer juristischen Strafverfolgung schützen. Genau auf diesem Spannungsverhältnis basiert die Funktion der Täter in *LAGERSTRASSE AUSCHWITZ*. Dass es die Täter sind, die hier von ihren (Un)Taten berichten, macht die Informationen dabei gleichermaßen brisant wie relevant.

Allerdings nimmt *LAGERSTRASSE AUSCHWITZ* eine Differenzierung zwischen Josef Klehr und Oswald Kaduk auf der einen und Josef Erber auf der anderen Seite vor. Dies wird vor allem durch die bestätigende oder kritische Bezugnahme auf die Aussagen sowie die Betonung ihrer Stringenz bzw. Heterogenität durch die Montage erreicht. Inhaltlich unterscheiden sich die Interviews jedoch kaum: Bis auf wenige Momente, in denen sie ihr Handeln rechtfertigen, beschreiben alle drei ihre Tätigkeit in Auschwitz bzw. den Ablauf der Massenvernichtung.

Im ersten Interview der Sendung stellt Josef Erber im Anschluss an die Präsentation von Fotografien, die die Ankunft eines Deportationszuges zeigen, detailliert dar, wie die Entladung der Züge und die Selektion an der Rampe vor sich ging. Jeweils in Reaktion auf eine Frage des Interviewers gibt er darüber Auskunft, dass der Anteil der Menschen, die von einem Transport ins Arbeitslager kamen, bei 30% lag, und er bestätigt die Schlussfolgerung des Fragenden, dass 70% »ins Gas geschickt« wurden. Er schätzt die Zahl der Menschen, die während seiner Anwesenheit in Auschwitz vergast wurden, auf eine halbe Million, beschreibt technisch fachkundig, dass die Leichen anfangs vergraben, später aber verbrannt wurden, und erläutert bereitwillig, inwiefern die Verbrennung von Menschenleichen für jedermann im Lager bemerkbar war (Flammen aus den Kaminen, Geruch). Die Frage, ob ihn dieser Geruch heute noch verfolgt, beantwortet er nicht. Als ob er akustisch nicht richtig verstanden habe, fragt er nochmals zurück (»bitte?«) und antwortet dann zögernd und mit langen Pausen: »... ja ... ich meine ... wir konnten nichts ändern«.

Das Interview mit Josef Klehr teilt sich durch eine eingeschobene Sequenz in zwei Teile. Seine erste Aussage über den Krankenbau in Auschwitz schließt an eine Beschreibung der Lebensbedingungen im Konzentrationslager durch den

Voice-over-Kommentar an, wodurch sein Statement (ähnlich wie in DAS DRITTE REICH) zunächst wie eine exemplarische Bestätigung dieser Darstellung wirkt. Er berichtet über den hygienischen Zustand des Krankenhauses und die vielfältigen Infektionskrankheiten. Nach einem ca. 2-minütigen Einschub, in dem sich der Film mit dem Totenbuch des Krankenblocks beschäftigt, beschreibt Josef Klehr im zweiten Teil des Gesprächs die Tötung durch Giftinjektionen, die er durchgeführt hat. Dabei betont er, dass bzw. warum dieser Tod für die Opfer weniger grausam war als eine Vergasung. Als der Interviewer einwendet »aber Sie mussten doch den Menschen ins Gesicht schauen«, wehrt Klehr, wie zuvor bereits auch Josef Erber, die implizite Frage nach seinen Gefühlen und Empfindungen ab, indem er zurückfragt: »Ja beim, bei der Injektion – ja was sollt' ich denn machen? Jetzt frage ich Sie mal, was soll ich, was sollt' ich denn machen?« Der Interviewer erklärt daraufhin, dass er sich dafür interessiert, warum die Gaskammer grausamer gewesen sei, und erhält von Klehr einen Vergleich der Todesarten. Seinen Ausführungen über den Zustand der Leichen, die ›Dauerdes Sterbens und die Tatsache, dass sich die Häftlinge nicht gewehrt haben, führen ihn zu folgendem Schluss: »Ich kann das gar nicht ausdrücken, ich kann das nur so ungefähr sagen, als wenn die schon direkt gedacht ham ›Gott sei Dank, jetzt bin i erlöst‹, so ungefähr möcht ich das gesagt ham«.

Auch die Aussage von Oswald Kaduk wird durch eingeschobene Sequenzen unterbrochen. Im ersten Statement gibt er zu, Gefangene geschlagen zu haben, im zweiten weist er darauf hin, dass beim Zählappell Ordnung herrschen musste (›da konnten Sie gar nichts dagegen tun‹) und im letzten spricht er über die Blut- und Dreckspuren, die die Hinrichtungen an der ›schwarzen Wand‹ hinterlassen haben. Da er sehr undeutlich artikuliert, sind nur Bruchteile seiner Aussage zu verstehen, darunter jedoch folgende Formulierung, mit der er seine Verantwortung zurückweist: »...vieles gesehn', netwehr, wir ham das au net leicht gemacht, aber konnt man nichts eigentlich machen, ich konnt' nich sagen, meine Herren, dann machen wir Schluss, netwehr«. Im Gegensatz zu den beiden anderen Tätergesprächen sind die Fragen des Interviewers an Oswald Kaduk nicht in der Sendung enthalten, wodurch der Eindruck eines nicht zu stoppenden Redeflusses entsteht, der in LAGERSTRASSE AUSCHWITZ nur durch Zwischenschnitte unterbrochen wird.

Zwar schildern alle drei Täter inhaltlich Tötungsvorgänge, dennoch findet im Hinblick auf ihre Funktion als Aussageinstanz eine Differenzierung der Männer statt. Unterschiede zeichnen sich bereits durch die jeweiligen verbalen Kompetenzen ab, insofern sich Josef Erber durch seine deutliche Artikulation, grammatikalisch Sicherheit und stringente Argumentation sowie durch die Sachlichkeit seiner Aussage von den beiden anderen Tätern abhebt. Der Eindruck

von Kohärenz entsteht auch durch Erbers chronologische Schilderung (von der Ankunft der Häftlinge bis zu den Krematorien), die im Gegensatz zu den Aussagen von Josef Klehr und Oswald Kaduk nicht durch eingeschobene Sequenzen (teilweise ohne direkten inhaltlichen Zusammenhang) unterbrochen wird. Neben dieser sequenziellen Anordnung tragen jedoch vor allem die zusätzlichen Informationen über Klehr und Kaduk zu einer deutlichen Differenzierung bei: Sowohl der Voice-over-Kommentar als auch ein ehemaliger Häftling schildern die Unmenschlichkeit der beiden Männer (der Sanitäter Josef Klehr zog sich gerne den Arztkittel an und nahm Selektionen vor, Oswald Kaduk hat Häftlinge mit seinen Stiefeln zertreten), wohingegen die von Erber begangenen Morde nach dessen Vorstellung nicht mehr zur Sprache kommen. Dessen Funktion als Aussageinstanz wird gegen Ende der Sendung schließlich vom Voice-over-Kommentar besonders hervorgehoben, indem dieser direkt auf das Gespräch Bezug nimmt. Damit ist Josef Erber in *LAGERSTRASSE AUSCHWITZ* der einzige Zeuge, dessen zentrale Stellung für die Argumentation der Sendung explizit bestätigt wird.

Dieses Zugeständnis einer historischen Wissensposition auf der einen und die Präsentation als verurteilte Mörder auf der anderen Seite kennzeichnet die Ambivalenz der Sendung den Tätern gegenüber, die sich auch auf formaler Ebene in der Differenz von Vorstellung und Interview wiederfindet. In deren Inszenierung lässt sich ein Spannungsverhältnis von Nähe und Distanz beobachten, das unter anderem aus den Einstellungsgrößen, dem Gegensatz von stillgestellten Körpern und Expressivität der Gesichter sowie der knappen ›Verurteilung‹ durch den Kommentar und dem geduldigen Nachfragen durch den Interviewer entsteht.

Diese Ambivalenz gegenüber den Tätern resultiert aus dem strukturellen Problem eines ›Ereignisses ohne Zeugen‹: Nur die Täter sind als Zeugen der systematischen Ermordung übrig geblieben. *LAGERSTRASSE AUSCHWITZ* macht sich deren Zeugenschaft zu Nutze, indem sie die Täter als Wissensinstanz präsentiert, sich moralisch jedoch gleichzeitig auch von ihnen distanziert, indem sie auf die Täterschaft der Zeugen hinweist. Der Wechsel von Nähe und Distanz lässt sich darüber hinaus auch als Symptom deuten, in dem sich die Zerrissenheit der ›nachgeborenen‹ Generation ihren Eltern gegenüber manifestiert.

Opfer

Den Statements der beiden ehemaligen Häftlinge geht ebenfalls eine Vorstellung voraus, die hier jeweils mit den Worten »Ein Mensch aus unserer Straße, ein Opfer« eingeleitet wird. Es folgt die Nennung von Name und Häftlingsnummer, weitere biografische Daten werden nicht genannt. ◀148 Während dieser

Vorstellung stehen beide in der Lagerstraße, wobei die Bildkadrung sie im Vergleich mit den Vorstellungen der Täter etwas weiter in die Ferne rückt. Die Aussagen der beiden Überlebenden sind visuell verschieden aufgelöst und haben in der Sendung unterschiedliche Funktionen.

Stanislaw Klodziński, ein ehemaliger Häftlingsarzt, tritt zweimal in der Sendung auf. Er ist halbnah kadriert und steht beide Male am Bildrand, wodurch der Blick auf das Gelände des Konzentrationslagers freigegeben wird. Seine erste Aussage schließt an das Schlussfazit von Josef Klehr (»Erlösung durch Gifteinjektion«) an. Der Interviewer richtet zwei Fragen an Klodziński, die dieser in deutsch beantwortet. Die Frage, ob man sich an das Leiden und den Tod gewöhnt, bestätigt er, indem er davon berichtet, dass das anfängliche Mitleid mit den Sterbenden in einen Fatalismus (»sie sterben heute und wir werden morgen sterben«) umgeschlagen sei; die Frage, ob man von menschlicher Existenz sprechen kann, negiert er mit dem Hinweis, man habe in Auschwitz nicht länger als drei Monate leben können. Beide Fragen wirken wie »Vorlagen« für abgesprochene Antworten, deren Wortlaut ihrerseits teilweise vorformuliert zu sein scheint. 13 Minuten später tritt Stanislaw Klodziński ein zweites Mal auf und berichtet im Anschluss an eine Aussage von Oswald Kaduk, wie dieser Häftlinge für einen Transport ins Krematorium ausgesucht hat.

Die Aussage von Mieczyslaw Kieta ist Teil einer Sequenz, in der die Sendung dem Leben eines Ermordeten nachgeht. Aus einer langen Reihe von Fotos der Häftlinge greift sich die Sendung eines heraus: »Einer, Häftlingsnummer 59.589. Er hat einen Namen: Franciszek Kieta. Er hat einen Geburtstag: der 28. Mai 1890. Er hatte Augen, die waren dunkel, er hatte Haare, die waren grau. Er sprach. Er hatte ein Leben«, sagt der Voice-over-Kommentar. Anhand der neun Fotos, die von Kieta übriggeblieben sind, fasst der Kommentar anschließend dessen Leben sehr viel ausführlicher zusammen (neben den beruflichen Stationen werden familiäre Verhältnisse sowie Vorlieben und Interessen genannt), als bei der Vorstellung der Täter und der überlebenden Opfer. »Er kam in unsere Straße und mit ihm sein ältester Sohn«, sagt der Kommentar schließlich und leitet damit zu Mieczyslaw Kieta über, der bereits im Bild zu sehen ist. Dieser beschreibt dann, wie sein Vater bei einer Selektion von Josef Klehr ausgewählt wurde. Kieta spricht polnisch, während seine Aussage von einer Off-Stimme ins Deutsche übersetzt wird; er ist halbnah gefilmt und im Profil zu sehen, wobei das Licht auf seinen Hinterkopf fällt und sein Gesicht im Schatten liegt (Abb. 33).

Beide Überlebende kommen den Fernsehzuschauern durch die Kadrierung weniger nahe, als die drei Täter; die Einstellungsgrößen, ihre Positionierung vor der Kamera und die Lichtverhältnisse führen dazu, dass bei beiden die Gesichtszüge weniger deutlich zu erkennen sind, als bei den durch Kunstlicht aus-



Abb. 33: Erinnerung eines Überlebenden

geleuchteten Tätern. Beide berichten über Beobachtungen, die sich auf Josef Klehr und Oswald Kaduk beziehen, eigene Handlungen oder Empfindungen werden hingegen kaum angesprochen.

Das Erleben von Auschwitz aus der Perspektive der Opfer wird vielmehr vom Voice-over-Kommentar formuliert, indem dieser zwischen den Interviews mit Josef Erber und Josef Klehr die Lebensbedingungen im Lager beschreibt. Dabei evoziert er Bilder bzw. Situationen und fordert die Fernsehzuschauer durch Fragen dazu auf,

sich in die Häftlinge einzufühlen. »Hast Du schon mal Haut an Haut, Knochen an Knochen neben einem Menschen gelegen, der Tuberkulose hat?« regt er zur Imagination und Empathie an. Gegen Ende der Sendung wird diese Strategie zur Involvierung der Zuschauer wiederholt, wenn der Voice-over-Kommentar fragt: »Wie mag der Augenblick gewesen sein, als der Jude Haffner seinen Koffer beschriftet hat? Kannst Du Dir die Trauer vorstellen, die Furcht, die Einsamkeit, das Ausgestoßensein, die Angst?«

Obwohl Stanislaw Klodziński und Mieczyslaw Kieta als Opfer vorgestellt werden, berichten sie in *LAGERSTRASSE AUSCHWITZ* nicht über das, was sie dort erleiden mussten. Ihnen kommt vielmehr die Funktion zu, die Taten von Josef Klehr und Oswald Kaduk als Augenzeugen zu bestätigen (womit erneut zwischen Josef Erber und diesen beiden Tätern differenziert wird). Die syntagmatische Anordnung der Statements verhindert dabei den Eindruck, dass ihre Aussagen die Täter »überführen«, da diese in der Sendung ihre Taten zuvor bereits »gestanden« haben. Somit bleiben die Aussagen von Stanislaw Klodziński und Mieczyslaw Kieta darauf beschränkt, die »Geständnisse« der Täter nachträglich zu bestätigen und ihr Bild durch konkrete Schilderung um weitere Facetten zu erweitern. Sie tragen damit zu deren Charakterisierung bei, ohne dabei jedoch selbst als eigenständige Personen etabliert zu werden. Das einzige Opfer, das in *LAGERSTRASSE AUSCHWITZ* als Persönlichkeit vorgestellt wird, ist der ermordete Vater von Mieczyslaw Kieta.

Die Überlebenden bestätigen jedoch nicht nur die »Geständnisse« der Täter, ihre Aussagen fungieren immer auch als Affirmation des Voice-over-Kommentars. So beinhalten die Fragen an Stanislaw Klodziński beispielsweise bereits dessen Antworten, wodurch sein Statement lediglich die implizit formulierten Thesen des Kommentars zu bestätigen scheint. Dadurch enteignet *LAGERSTRASSE AUSCHWITZ* die Überlebenden der Erfahrungsdimension ihrer historischen

Zeugenschaft – ein Aspekt, der insbesondere im Vergleich mit der Inszenierung der sekundären Zeugen ins Auge fällt.

In der Sendung *LAGERSTRASSE AUSCHWITZ* ist somit eine deutliche Hierarchisierung der (Augen-)Zeugen zu erkennen: Während den Tätern eine historische Wissensposition zuerkannt wird, bestätigen die Überlebenden mit ihren Aussagen deren ›Geständnisse‹ und tragen zu ihrer Charakterisierung bei. Mit dieser Bezugnahme auf die Täter geht zum einen eine argumentative Unterordnung der Opfer unter die Täter einher und findet zum anderen eine inhaltliche Zustimmung zur Einschätzung des Voice-over-Kommentars statt. Die Überlebenden tragen in *LAGERSTRASSE AUSCHWITZ* somit entscheidend zur Konstitution der Wissenspositionen bei, ohne diese selbst zugestanden zu bekommen.

Stellvertretende Zeugen

Neben den historischen Zeugen etabliert *LAGERSTRASSE AUSCHWITZ* gegen Ende der Sendung bundesdeutsche Besucher der Gedenkstätte Auschwitz als stellvertretende Zeugen. Eine Gruppe hessischer Lehrer wird hierfür nach dem Rundgang über das Lagergelände zu ihren Gedanken und Gefühlen befragt, wobei die spontanen Antworten, mit denen die Gedenkstättenbesucher auf die forcierten Fragen antworten, und die ungeschnittene, sehr lange Kameraeinstellung (ca. 5:30 min.) den Eindruck von Unmittelbarkeit evoziert. Der Interviewer greift sich aus der Besuchergruppe willkürlich einzelne Personen heraus und spricht sie mit persönlichen Fragen forciert an, während ihm die Handkamera mit Schwenks oder Schritten folgt und sich jeweils auf die befragten Personen richtet. Die derart Angesprochenen (sechs Frauen und ein Mann) werden so zu spontanen Äußerungen über ihr historisches Wissen von Auschwitz vor dem Besuch der Gedenkstätte, über Schuldgefühle und ihre persönlichen Empfindungen am historischen Schauplatz genötigt. Die Einstellung endet, als sich eine ältere Frau weinend von der Kamera abwendet. ◀149

An der Inszenierung der Besuchergruppe fällt im Vergleich mit den historischen Augenzeugen besonders die Evokation von Emotionen sowie die Akzentuierung der Erfahrung von Personen auf, die weder *Zeitzeugen* sind, ▶150 noch als Kinder von Holocaust-Überlebenden zur zweiten Zeugengeneration gehören. ▶151 *LAGERSTRASSE AUSCHWITZ* behält die persönliche Schilderung von Empfindungen damit den Nachgeborenen der Tätergesellschaft vor, wodurch die Sendung ihnen gleichzeitig den Status von sekundären Zeugen verleiht.

Personen, die nicht selbst Augenzeugen des Ereignisses waren, aber dennoch eine Zeugenschaft übernehmen, gelten als ›sekundäre‹ oder ›stellvertretende Zeugen‹. Zu ihnen gehören beispielsweise »Denker und Künstler, die den Ho-

locust als ihre eigene, zeitgenössische Angelegenheit angenommen haben« (Hartman 1999, 174),

»diejenigen, die die ›Gnade der späten Geburt‹ nicht annehmen, sondern sich durch Imagination und Einfühlung der Sache stellen und, als wären sie Bystander gewesen, die Katastrophe bedenken und nacherleben« (a.a.O., 188),

aber beispielsweise auch Psychoanalytiker, die durch die therapeutische Allianz während der (psychoanalytischen) Rekonstruktion eines traumatischen Erlebnisses zum Zeugen werden (vgl. Laub 2000). ◀152 Ihnen allen ist gemeinsam, dass sie den ›primären‹ Zeugen zuhören und dadurch die Last der Erinnerung mit ihnen teilen. Dabei wird

»[d]ie Person, die dem Trauma zuhört, [...] Teilnehmerin und Teilhaberin des traumatischen Ereignisses: Durch das bloße Zuhören wird sie zu jemandem, der das Trauma zumindest teilweise in sich selbst erlebt« (a.a.O., 68).

Sekundäre Zeugenschaft beinhaltet demnach eine Beteiligung und Involvierung des stellvertretenden Zeugen, die zu einer »sekundären Form von Traumatisierung« (Hartman 2000, 39) oder zu einem »muted trauma« (LaCapra 1994, 198 und 2001, 102f.) führen können. ◀153

In LAGERSTRASSE AUSCHWITZ leitet sich der Zeugenstatus der stellvertretenden Zeugen hingegen aus dem Besuch des historischen Ortes ab, einer »Kontaktzone«, in der die Vergangenheit unmittelbar erfahrbar zu sein scheint.

»Die Magie, die den Erinnerungsorten zugeschrieben wird, erklärt sich aus ihrem Status als Kontaktzone. Heilige Orte, die eine Verbindung zu den Göttern herstellten, gab es in allen Kulturen. Gedenkorte kann man als ihre Nachfolge-Institution betrachten; von ihnen erwartet man sich, daß sie einen Kontakt mit den Geistern der Vergangenheit herstellen« (Assmann 2003, 337). ◀154

Nicht aufgrund realer Begegnungen sind die Gedenkstättenbesucher also sekundäre Zeugen, sondern aufgrund dieses imaginären Kontakts, der sich am Gedenkort einstellt.

Dieser durch den historischen Ort fundierte Zeugenstatus der Gedenkstättenbesucher wird in LAGERSTRASSE AUSCHWITZ durch deren Performanz und den Inhalt ihrer Aussagen unterstrichen. Einige schildern – teilweise in Abgrenzung zu schriftlichen Dokumenten – beispielsweise die Eindrücklichkeit ihrer Empfindung am historischen Schauplatz und beschreiben damit als ›primäre‹ Zeugen ihre unmittelbaren Erfahrungen am Gedenkort Auschwitz. Die Emotionalität ihrer Aussagen steht dabei in starkem Kontrast zu den scheinbar emotionslosen Auftritten der beiden Überlebenden.

Die Fragen des Interviewers tragen in LAGERSTRASSE AUSCHWITZ maßgeblich zur Art der Statements und somit auch zur Etablierung der Besuchergruppe als stellvertretende Zeugen bei. Am historischen Schauplatz gezielt nach ihren Empfindungen befragt, beschreiben die derart Angesprochenen diese unter anderem spontan als sprachlich nicht-mittelbar. Diese Antwort ist dabei ebenso wie die Unmittelbarkeit der Aussage und der häufige emotionale Kontrollverlust (Abb. 34) Resultat der spezifischen Aufnahmesituation. Emotionalität, Unmittelbarkeit und Sprachlosigkeit sind Produkte der Inszenierung



Abb. 34: Emotionaler Kontrollverlust einer stellvertretenden Zeugin

bzw. Interviewmethode, die durch spezifische Fragen provoziert werden. **155** In der Sendung verweisen diese Reaktionen auf eine sekundäre Traumatisierung und etablieren die Gedenkstättenbesucher dadurch als stellvertretende Zeugen des Holocaust.

Neben den Gefühlen werden die Besucher der Gedenkstätte hauptsächlich nach ihrer persönlichen sowie der gesellschaftlichen Auseinandersetzung mit ›Auschwitz‹ befragt. Außer einer Beschreibung ihres aktuellen und individuellen Empfindens beinhalten die Antworten vor allem Überlegungen zur Schuld, Aufklärung und zur einprägsamen Wahrnehmungsmöglichkeit am historischen Schauplatz. **156** Andere Möglichkeiten der Beschäftigung mit der nationalsozialistischen Vergangenheit – beispielsweise die konkrete Auseinandersetzung mit den (gesellschaftlich integrierten) Tätern oder mit dem Schicksal der Opfer – kommen in LAGERSTRASSE AUSCHWITZ hingegen nicht zur Sprache. Hierbei handelt es sich ebenfalls um ein Resultat der Interviewführung, werden die Themen und Antworten durch die Formulierung der Fragen doch bereits nahegelegt. So fordert beispielsweise der Interviewer eine Frau mit den Worten »In Zusammenhang mit Vernichtungslagern ist von Schuld die Rede. Wie sehen Sie das?« zu einer Stellungnahme auf. Gemäß der Frage nach einer abstrakten Kategorie (Schuld der Nachgeborenen) beschreibt die Gesprächspartnerin ihre persönliche Relation zum Nationalsozialismus als abstraktes Verhältnis. Die konkrete Beschäftigung mit der Vergangenheit scheint für den Interviewer demgegenüber nicht von Interesse zu sein – zumindest erkundigt er sich bei seinen Gesprächspartnern nicht nach deren persönlichem Verhältnis zur Tätergeneration oder zu Überlebenden des Holocaust.

Die stellvertretende Zeugenschaft der Gedenkstättenbesucher, die in LAGERSTRASSE AUSCHWITZ etabliert wird, unterscheidet sich insofern deutlich von

der theoretischen Konzeption der stellvertretenden oder sekundären Zeugen, als sie nicht aus persönlichem Kontakt und empathischem Zuhören resultiert. In *LAGERSTRASSE AUSCHWITZ* handelt es sich vielmehr um eine imaginären Vergegenwärtigung, die der historische Ort in Gang setzt. Der Zeugenstatus der ›Nachgeborenen‹ wird in der Sendung durch die Evokation von Emotionen und Sprachlosigkeit akzentuiert, wobei gleichzeitig die fehlende Verbindung zu den ›primären‹ Zeugen aus dem Blick gerät. Dieser fehlende Kontakt manifestiert sich auch in der Sendung selbst, die den überlebenden Opfern nur wenig Interesse entgegenbringt. Dies ist eine notwendige Voraussetzung für die stellvertretende Zeugenschaft der Gedenkstättenbesucher, die in *LAGERSTRASSE AUSCHWITZ* nur in dem Maße an Prägnanz gewinnen kann, in dem die überlebenden Opfer ausgeblendet werden.

Positionierung

Die Zeugen erfüllen in *LAGERSTRASSE AUSCHWITZ* ein komplexes Geflecht von Funktionen, das durch ihre Ausdifferenzierung in verschiedene ›Zeugengruppen‹ entsteht: Einige Gesprächspartner dienen als Informationsquelle, andere beglaubigen deren Aussagen und wieder andere sind für die Involvierung der Zuschauer zuständig. Damit werden den (Zeit-)Zeugen epistemologische und affektive Positionen überantwortet, die in der knapp zwanzig Jahre zuvor ausgestrahlten Sendereihe *DAS DRITTE REICH* überhaupt noch nicht vorhanden waren.

Mit ihrer Differenzierung der Gesprächspartner macht *LAGERSTRASSE AUSCHWITZ* das prinzipielle Problem sichtbar, dass die Träger des historischen Wissens über die systematische Vernichtung der europäischen Juden gleichzeitig deren Mörder sind. Die Schwierigkeiten der prekären Zeugenschaft, die daraus resultiert, löst der Film mit der Befragung von verurteilten Tätern, die sich nicht mehr mit Falschaussagen vor einer Strafverfolgung schützen müssen. Gerade dadurch gewinnen sie ihre besondere Glaubhaftigkeit und wirken, so Axel Eggebrecht im Vorwort der Buchpublikation zum Film, sogar »glaubhafter als überlebende Opfer« (Eggebrecht 1979, 12). Aus der Zuerkennung dieser Position der Wissensvermittlung ergibt sich für *LAGERSTRASSE AUSCHWITZ* allerdings ein moralisches Dilemma, das eine Distanzierung von den Tätern zwingend notwendig macht. Darüber hinaus resultiert aus der Wissensposition der Täter eine Hierarchisierung der Zeugen, deren Problematik und Symptomatik oben bereits erörtert wurde.

Die moralische Positionierung der Aussageinstanz den Zeugen gegenüber findet eine Entsprechung in der Beurteilung der bundesdeutschen Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus, auf die sich *LAGERSTRASSE AUSCHWITZ*

teilweise explizit bezieht. Anlass für die ausführliche Schilderung der Vernehmungsmethoden ist die Verdrängung und Relativierung der Massenmorde, die Ebbo Demant 1979 mit Bezug auf Lehrpläne, Buchpublikationen und einer anwachsenden Zahl von Neonazis auch im Vorwort seines Buches, in dem die Interviews abgedruckt sind, konstatiert. Damit lässt sich der Film als politische Intervention begreifen, die in einer Zeit der »persönlich geführten Auseinandersetzung der jungen Generation mit der Vergangenheit ihrer Eltern« (Herbert in Herbert/Groehler 2000, 76) sowie im Kontext einer zunehmenden Politisierung der ›Vergangenheitsbewältigung‹ zu verorten ist. Diese Politisierung, in der unter anderem die »Belastungen der bundesrepublikanischen Gesellschaft durch die Kontinuität der Eliten« (a.a.O.) zur Debatte stand, beinhaltete jedoch gleichzeitig eine Verdrängungshaltung, insofern die konkreten Ereignisse zugunsten abstrakter Fragen ausgeblendet, »vor allem aber die Opfer selbst [...] anonymisiert« (a.a.O., 77) wurden – ein Befund, den LAGERSTRASSE AUSCHWITZ nachdrücklich betätigt. ◀157

Erinnerungen von ›Durchschnittsmenschen‹

Im Vergleich der bundesdeutschen Dokumentarsendungen fällt auf, dass sich nicht nur die Funktion der Gesprächspartner, sondern auch die Zuerkennung des Rederechts über die Jahre verändert hat. Kamen in DAS DRITTE REICH Augenzeugen als Experten zu Wort, deren Funktion in der Beglaubigung der Fakten bestand, so ging mit der Ausdifferenzierung der Zeugen die Herausbildung neuer Gruppen einher, denen jeweils aus verschiedenen Gründen die Berechtigung erteilt wurde, sich vor laufender Kamera zu äußern. In diesem Zusammenhang galt/gilt es unter anderem, die moralische wie epistemologische Frage zu klären, ob nationalsozialistischen Tätern ein Rederecht eingeräumt werden darf und inwiefern ihre Aussagen glaubwürdig sind. Die Sendungen des bundesdeutschen Fernsehens beantworteten diese Fragen unterschiedlich. So werden beispielsweise in LAGERSTRASSE AUSCHWITZ die Statements der verurteilten Mörder als historische Quelle produktiv gemacht, wohingegen andere Sendungen auf eine Befragung der NS-Täter verzichteten oder aber diese nicht als solche kenntlich machen.

Zunehmend äußern sich im Fernsehen auch Personen über den Nationalsozialismus, die als ›Nachgeborene‹ an den Ereignissen nicht beteiligt waren und – wie in LAGERSTRASSE AUSCHWITZ – zufällig (z.B. aufgrund eines Gedenkstättenbesuchs) befragt werden oder aufgrund familiärer Bindungen zu Wort kommen (z.B. Niklas Frank und Martin Bormann). Diese Ausweitung des zunächst

Experten vorbehaltenen Rederechts auf potentiell alle Menschen setzt in der bundesdeutschen Fernsehgeschichte aufgrund des institutionellen Selbstverständnisses der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten allerdings erst relativ spät ein. In seiner Funktion als Bildungsinstitution überlässt das Fernsehen den ›Durchschnittsmenschen‹ über lange Jahre hinweg nur ungern das Mikrofon – insbesondere, wenn es um den Nationalsozialismus geht. Die Vorbehalte der um Aufklärung und demokratische Erziehung bemühten Rundfunkanstalten sind dabei nicht verwunderlich: Apologien des Nationalsozialismus waren in der bundesdeutschen Gesellschaft keine Seltenheit und Anfang der 1960er Jahre diagnostizierten Meinungsumfragen eine bedenkliche antisemitische Einstellung unter den Bundesbürgern (Vollnhals 1992).

Diese Zurückhaltung prägte über viele Jahre auch die Einladungsliste zu Gesprächssendungen im bundesdeutschen Fernsehen. Während Interviews im Dokumentarfilm erst ab den 1960er Jahren eingesetzt wurden,¹⁵⁸ waren sie im Fernsehen von Anfang an keine Seltenheit. Dies liegt zum einen am institutionellen Rahmen seiner Entwicklung und Einführung, durch den das Fernsehen als Rundfunk definiert und daher als mit dem Radio verwandt erachtet wurde. Dieser Konzeption entsprechend lag es zunächst nahe, das Programmangebot und die formalen Merkmale des Radios auch für das neue Medium Fernsehen zu übernehmen. Zum anderen stellten Studiogespräche und Diskussionsrunden in einer Zeit, in der Fernsehen weitgehend live stattfand, ein technisch handhabbares (und im Vergleich zu Fernsehspielen organisatorisch unaufwändiges) Format dar.¹⁵⁹ In diesen Sendungen äußerten sich jedoch zunächst weder ›Durchschnittsmenschen‹, noch wurde über den Nationalsozialismus gesprochen.

Wie sich in DAS DRITTE REICH beobachten lässt, boten diese Studiogespräche eine erste Orientierungsmöglichkeit für die Inszenierung von Interviews mit Zeitzeugen und es ist anzunehmen, dass die historische Entwicklung und Etablierung von Zeitzeugen in Geschichtsdokumentationen noch weitere Parallelen mit den Auftritten von Talkshowgästen aufweist. Einen Beleg dieser These muss diese Arbeit allerdings schuldig bleiben, denn methodologische Gründe erschweren eine Analyse der Veränderungen und wechselseitigen Einflüsse von (Zeit-)Zeugeninterviews und Talkformaten. Um die Frage zu klären, wer wie und wann im Fernsehen über die nationalsozialistische Vergangenheit gesprochen hat, ist eine historische Recherche notwendig, die nicht nur aufgrund der Materialmenge, sondern vor allem aufgrund der Archivsituation nicht zu leisten ist. Zwar sind die Fernsehproduktionen der ARD in einer Datenbank des Deutschen Rundfunkarchivs erfasst, ihre Sichtung ist jedoch nur in seltenen Fällen möglich, denn live ausgestrahlte Sendungen wurden

in den frühen Fernsehjahren nicht aufgezeichnet, und vorproduzierte Sendungen wurden nach ihrer Ausstrahlung in der Regel wieder gelöscht (vgl. Zielinski 1986, 128ff.), bzw. fielen der Kassation zum Opfer (vgl. Zimmermann 1992, 26). Darüber hinaus gewähren die Landesrundfunkanstalten nur einen eingeschränkten Zugang zu ihren Senderarchiven. Eine auf Sendungsanalysen basierende Geschichte des bundesdeutschen Fernsehens ist daher prinzipiell ein unmögliches Unterfangen.

Die fernsehhistorische Forschung behilft sich daher mit anderen Quellen, wie Programmzeitschriften, Fernsehkritiken, Produktionsfotos oder Erinnerungen von Zeitzeugen. ◀160 Doch erst die zunehmende Selbsthistorisierung und ökonomische Auswertung der Senderarchive in Form von Wiederholungen, Rückblick-Sendungen oder DVDs mit ›Fernseh-Klassikern‹ ermöglicht eine formalästhetische Analyse von Sendungen außerhalb der Senderarchive. Das aktuelle Fernsehprogramm ist daher inzwischen eine wichtige fernsehhistorische Quelle, deren Konsultation neben den vorliegenden Geschichtsbüchern eine erste Auskunft auf die Frage gibt, wie die nationalsozialistische Vergangenheit in Gesprächssendungen und Interviews in der bundesdeutschen Fernsehgeschichte thematisiert wurde.

Rederecht für ›Durchschnittsmenschen‹

Bei den Gesprächspartnern, die in der Geschichtsschreibung des bundesdeutschen Fernsehens genannt werden, fällt auf, dass in den ersten Jahren nach der Wiedereinführung des Fernsehens vor allem prominente Persönlichkeiten aus Kultur und Politik sowie Personen der bildungsbürgerlichen oder ökonomischen Elite (Professoren, Wissenschaftler, Unternehmer) zu Studiogesprächen oder Diskussionsrunden eingeladen wurden (Hickethier 1998, 81ff; Foltin 1994). Andere Personen hingegen scheinen zunächst noch nicht zu Wort zu kommen. Die fernsehhistorische Literatur legt vielmehr nahe, dass ›gewöhnliche‹ Menschen erst in den 1960er Jahren im Fernsehen auftauchten, wobei sie hauptsächlich in politischen Magazinen als ›Stimme aus dem Volk‹ eingesetzt wurden. In einem Beitrag über Heimatvertriebene, der am 28.01.1962 im vom Bayerischen Rundfunk produzierten Magazin ANNO (ARD 1960-1962) zu sehen war, wurden beispielsweise »Jugendliche aus Familien sogenannter Heimatvertriebener befragt, was sie von der Rückkehr bzw. Rückgabeforderung ihrer Eltern hielten und was sie als ihre Heimat ansähen« (Lampe 2000, 29). Die Statements von ›Durchschnittsmenschen‹ waren in den Magazinsendungen dabei immer Bestandteil von eingespielten Filmbeiträgen, sie wurden also im Gegensatz zu den Talksendungen nicht live ausgestrahlt – ein Aspekt, auf den nochmals zurückzukommen sein wird.

Talkshows begannen erst in den 1970er Jahren zögerlich damit, sich auch für ›gewöhnliche‹ Menschen als Gesprächspartner zu interessieren. In JE SPÄTER DER ABEND (WDR 1974-1978) wurden beispielsweise noch »bevorzugt Prominente eingeladen und nicht die unbekannteren Polizisten, Piloten oder Häftlinge, von denen zunächst [in der Konzeption der Sendung, JK] die Rede war« (Foltin 1994, 78f.). In III NACH NEUN (NDR seit 1974) saßen neben den berühmten Persönlichkeiten hingegen auch nicht-prominente Gäste in der Diskussionsrunde und das Studiopublikum war dazu aufgefordert, sich mit Hilfe von Saalmikrofonen an der Diskussion zu beteiligen und seine Meinung zu äußern. Insgesamt hielten sich die Möglichkeiten von ›Durchschnittsmenschen‹, im bundesdeutschen Fernsehen zu Wort zu kommen, jedoch in Grenzen. Zwar waren die öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten an den unterschiedlichen Meinungen ihrer Zuschauer zur Ermittlung und Produktion von gesellschaftlichem Konsens interessiert (Hall 2002, 359), die persönlichen Erfahrungen von ›gewöhnlichen‹ Leuten spielten dabei aber ebenso wenig eine Rolle wie ihr Wissen als (z.B. zeithistorische) Informationsquelle genutzt wurde.

Mit dieser Zugangsbeschränkung unterscheidet sich das bundesdeutsche Fernsehen deutlich von der US-amerikanischen Programmpraxis, auch ›Durchschnittsmenschen‹ in Gesprächssendungen einzubeziehen.◀161 So unterhielt sich beispielsweise Moderator Steve Allen bereits in den 1950er Jahren in seiner TONIGHT SHOW (NBC 1954-1956) mit dem Studiopublikum, indem er mit einem Handmikrofon durch die Zuschauerreihen ging. Im Gegensatz zu diesen eher auf Humor und Smalltalk ausgerichteten Einbeziehung ›normaler‹ Menschen zeichnete die live ausgestrahlte Serie THIS IS YOUR LIFE (NBC 1952-1961) Lebenswege einzelner Personen nach, wobei in der wöchentlich ausgestrahlten, halbstündigen Sendung abwechselnd Prominente und ›gewöhnliche‹ Leute vorgestellt wurden.◀162 Die Auswahl der nicht-prominenten Personen orientierte sich dabei an der Besonderheit ihrer Erlebnisse oder Leistungen:

»This is your Life alternated in presenting the life stories of entertainment personalities and ›ordinary‹ people who had contributed in some way to their communities. [...] The host [Ralph Edwards] was often quoted as saying that the lives under examination must represent something ›constructive‹, must have been ›given a lift above and beyond the call for duty and ... in turn, he or she has passed on the help to another« (Desjardins 1997, 1664).

Diese Ehrengäste waren in der Regel vorher nicht darüber informiert, dass sie in der Sendung vorgestellt werden sollten, und wurden überraschend auf die Bühne gerufen. Mit Hilfe einiger ›Lebensbegleiter‹, die für bestimmte Lebensabschnitte standen oder von wichtigen Ereignissen berichteten, fand dann die Rekonstruktion der Lebensgeschichte des jeweiligen Gastes statt. In THIS IS

YOUR LIFE ging es insofern um persönliche Erfahrungen und Erinnerungen der vorgestellten Person.

Von besonderem Interesse ist hierbei, dass in THIS IS YOUR LIFE auch mehrere Überlebende des Holocaust vorgestellt wurden. In seiner Analyse der Sendung vom 27.05.1953 beschreibt Jeffrey Shandler (1996; 1999, 27ff.), mit welchen visuellen und dramaturgischen Strategien der Lebensweg von Hanna Bloch-Kohner nachgezeichnet wurde, die unter anderem in Auschwitz und Mauthausen interniert war. Überlebende haben im US-amerikanischen Fernsehen also bereits sehr früh und zudem in äußerst populären Unterhaltungssendungen von ihren Verfolgungserfahrungen berichtet. Im Vergleich mit den Zeitzeugenaussagen in aktuellen Dokumentationen fällt an diesen frühen Sendungen unter anderem auf, dass sich die Darstellung nicht nur auf Erlebnisse in den Kriegsjahren beschränkt. Aus der thematischen Ausweitung ergibt sich gleichzeitig ein breiteres Spektrum an möglichen Darstellungsmodi. Hanna Bloch-Kohners Lebensweg lässt sich beispielsweise narrativ als Romanze modellieren, d.h. als »Drama der Selbstfindung, das der Held durch die Überschreitung der Erfahrungswelt, mit seinem Sieg über sie und seiner schließlichen Befreiung von ihr symbolisiert« (White 1991, 22). Die Sendung vom 27.05.1953 erzählt dementsprechend eine Geschichte von Liebe und familiärer Wiedervereinigung, der auch der Tod von Hanna Bloch-Kohners erstem Ehemann und ihren Eltern untergeordnet wird. ◀163 Durch diese archetypische Erzählung transformiert sich das konkrete Schicksal von Hanna Bloch-Kohner in eine überindividuelle Biografie, an der die Integration der jüdischen Emigranten in die US-amerikanische Gesellschaft verhandelt wird. ◀164

Erinnerungen an den Nationalsozialismus

In der Historiografie des bundesdeutschen Fernsehens findet lediglich eine einzige Gesprächssendung Erwähnung, in der die Zeit des Nationalsozialismus thematisiert wurde. Hierbei handelt es sich um ein live ausgestrahltes Gespräch mit Leni Riefenstahl, die 1976 in JE SPÄTER DER ABEND von Moderator Hansjürgen Rosenbauer »bedrängt wurde, zu ihrer Karriere im Dritten Reich Stellung zu nehmen« (Foltin 1994, 79f.). ◀165 Angesichts der eingangs angedeuteten methodologischen Schwierigkeiten einer Fernsehgeschichtsschreibung wäre es allerdings ein Kurzschluss, aus dieser einzigen Nennung eine Tabuisierung der nationalsozialistischen Vergangenheit abzuleiten. Im Gegenteil: Empirische Studien, die das bundesdeutsche Fernsehprogramm bis in die Mitte der 1960er Jahre auswerten (Classen 1999, Feil 1974, Vollnhals 1992), weisen zahlreiche Sendungen mit entsprechenden Themenschwerpunkten nach. Dass in ihnen keine Gesprächsrunden aufgeführt werden, darf dabei im Hinblick auf

die verwendeten Quellen nicht verwundern, sind doch die Themen, die in einer live ausgestrahlten Sendung besprochen werden, auf der Grundlage von Programmzeitschriften nicht rekonstruierbar.

Hier lässt sich das aktuelle Fernsehprogramm mit seinen nostalgischen Rückblicksendungen als zusätzliche Quelle nutzbar machen. Sie geben darüber Auskunft, dass sich in der bundesdeutschen Fernsehgeschichte neben Leni Riefenstahl mindestens noch zwei weitere prominente Gäste in Talksendungen an die nationalsozialistische Vergangenheit erinnert haben: In den 1980er Jahren wurden sowohl Hans Rosenthal als auch Marcel Reich-Ranicki kurz auf ihre Verfolgungserfahrung im Nationalsozialismus angesprochen. Fragmente dieser Gespräche finden sich in der dreiteiligen Reihe DAS GANZE EINE REDEREI (ARD 06./07./08.01.2003), einer Selbsthistorisierung des Fernsehens über »30 Jahre Talkshow im deutschen Fernsehen« – so der Untertitel der vom WDR produzierten Sendereihe. **166** Aufschlussreich sind hierbei vor allem die konkreten Themen, die zur Sprache kamen, bzw. die als Ausschnitt für den Rückblick ausgewählt wurden: Hans Rosenthal bemerkt, dass die Bereitschaft einiger Deutschen, ihn zu verstecken, ihm das Leben gerettet hat. Marcel Reich-Ranicki wird von Lea Rosh gefragt: »Sie haben eben gesagt, in den schlimmsten Zeiten ihres Lebens, Warschauer Ghetto und danach, war es nicht die Literatur, sondern es war die Musik, die sie getröstet hat. Erzähle ich das richtig?« In seiner Antwort beschäftigt sich Reich-Ranicki dann mit der Differenz zwischen Musik und Sprache. In beiden Gesprächen werden keine persönlichen Erfahrungen beschrieben, wodurch das Thema ›Verfolgung‹ unspezifisch bleibt. Doch selbst wenn diese abstrakte Thematisierung ein Effekt der Auswahl des Gesprächsausschnitts für DAS GANZE EINE REDEREI (2003) sein sollte, so lässt sich anhand dieser Sendung immerhin belegen, dass der Holocaust zu Beginn der 1980er Jahre ein Thema war, über das in bundesdeutschen Talkshows (wie marginal und unangemessen auch immer) mit prominenten Gästen gesprochen wurde. Demgegenüber finden sich im aktuellen Fernsehprogramm zahlreiche Talksendungen, in denen auch ›Durchschnittsmenschen‹ von ihren Erlebnissen in der Zeit des Nationalsozialismus berichten. Hans-Friedrich Foltin erwähnt beispielsweise in seiner Besprechung der an Senioren adressierten Sendung TALK TÄGLICH (ARD 1989-1991), dass sich unter den beiden Zeitzeugen, die jeweils »über interessante Abschnitte ihres bisherigen Lebens und auch über ihre jetzige Situation« (Foltin 1994, 107) plauderten, auch NS-Verfolgte befanden. Dass die nationalsozialistische Vergangenheit im Format der Talkshow zunehmend ein Thema wird, lässt sich mit Foltin (1994) auf eine Ausdifferenzierung von Fernsehzuschauern in altersspezifische Zielgruppen zurückführen: Im Konkurrenzkampf um die Zuschauerquote bemühen sich die Fernsehsender

Sendungen zu produzieren, deren Inhalte dem Interesse der jeweiligen Zielgruppe entsprechen. So versucht beispielsweise HANS MEISER (RTL 1992-2001) die Aufmerksamkeit älterer Zuschauer zu gewinnen, indem deren Erfahrungen aufgegriffen werden und dabei zwangsläufig auch an die Zeit des Nationalsozialismus erinnert wird. Gleichzeitig sind Talkshows auch Bestandteil der thematischen Konjunkturen des Fernsehens. Talksendungen über historische Erfahrungen im Nationalsozialismus sind dementsprechend im Kontext einer allgemeinen Aufwertung der Beschäftigung mit Geschichte zu sehen, zu der das Fernsehen nicht zuletzt auch selbst durch seine Programmschwerpunkte anlässlich unterschiedlicher Jahrestage sowie mit seinen Dokumentationsreihen beiträgt. ◀167

Spätestens mit dem Gedenkjahr 1995, in dem die unterschiedlichen Strategien der ›Vergangenheitsbewältigung‹ in Ost- und Westdeutschland im Hinblick auf eine gesamtdeutsche Erinnerung an den Nationalsozialismus neu organisiert wurden, widmen sich einzelne Talksendungen verstärkt der NS-Zeit. So lud Alfred Biolek in BOULEVARD BIO (ARD 1991-2003) beispielsweise am 18.06.1996 jüdische Emigranten zu einer Sendung mit dem Titel »Der Stammtisch der Überlebenden« ein und am 12.02.2002 traten die ›Nazijägerin‹ Beate Klarsfeld und der ›Schindlerjude‹ Mietek Pemper auf. In HANS MEISER schildern am 03.06.1997 Franz Joseph Müller, der Flugblätter der Widerstandsgruppe »Weiße Rose« verteilt hat, Stanislaw Szuk, der als Angehöriger des polnischen Widerstands am Warschauer Aufstand beteiligt war, Rosemarie Reichwein, deren Mann zum Kreisauer Kreis gehörte und hingerichtet wurde, sowie Leon Blatt, der eine jüdische Widerstandsgruppe leitete, in der Sendung »Auf Leben und Tod – Widerstand im Dritten Reich« in äußerst knapp bemessener Redezeit ihre Erlebnisse während des Nationalsozialismus.

Diese Sendung von HANS MEISER verdeutlicht die Schwierigkeiten, die sich bei einer Beschäftigung mit dem Nationalsozialismus im Talkshowformat insbesondere im Hinblick auf die Auswahl der Gesprächspartner und die Redezeit, die ihnen zur Schilderung ihrer Erlebnisse eingeräumt wird, ergeben. In Kontext des Themas ›Widerstand‹, über den in der Sendung vom 03.06.1997 berichtet wurde, lässt sich bereits die quantitativ nicht-repräsentative Auswahl kritisieren (zwei Vertreter des deutschen Widerstands gegenüber jeweils einem Vertreter aus dem polnischen und dem jüdischen Widerstand). Die Reihenfolge ihrer Vorstellung und die kurze Redezeit führt unter anderem dazu, dass die komplexe Geschichte des jüdischen Widerstands, von dem Leon Blatt berichtet, im Gegensatz zur ausführlichen Schilderung der allgemein bekannten Flugblattaktion der »Weißen Rose« von Franz Joseph Müller unverständlich bleibt. Dass das Thema »Widerstand im Dritten Reich« im Rahmen einer einstün-

digen Talkshow (davon knapp 14 Minuten Werbung) kaum zu bewältigen ist, räumt Moderator Hans Meiser selbst ein, wenn er beispielsweise auf Müllers Wortmeldung zur Aktualität der Forderungen der »Weißen Rose« mit der Anmerkung reagiert, dass man in einer solchen Sendung immer nur Aspekte ansprechen aber nicht allumfassend diskutieren könne, oder wenn er bei der Vorstellung von Stanislaw Sznuke und Leon Blatt auf die Ausschnitthaftigkeit der zu schildernden Erlebnisse verweist. In der Abmoderation gibt er dann zu bedenken, dass jeder seiner Gäste so viel zu erzählen habe, dass man sich überlegen sollte, eine solche Sendung zu wiederholen oder fortzusetzen. Der Zeitdruck führt vor allem bei den beiden letzten Gästen zu groben Zusammenfassungen: Meiser unterbricht beispielsweise die detaillierte Erinnerung von Rosemarie Reichwein, die den einzigen Besuch bei ihrem inhaftierten Mann sowie die Folter, der er ausgesetzt war, schildert, mit der Überleitung »Frau Reichwein, kommen wir zum Tag des Prozesses«. Leon Blatt erhält als letzter Gast lediglich 7 Minuten und 45 Sekunden Redezeit, die darüber hinaus (wie auch bei Stanislaw Sznuke) von einer Werbepause unterbrochen ist. Seine Erlebnisse, von denen er aufgrund des Zeitdrucks nicht mehr berichten konnte, werden am Ende der Sendung von Meiser mit folgenden Worten zusammengefasst: »Sie sind schlussendlich dann nach Auschwitz gekommen, haben dort mit Mühe und Not überlebt und wir könnten uns, oder ich würde mich gerne noch länger mit Ihnen unterhalten, nur: die Sendezeit ist leider zu Ende...«. Dabei überhört er Leon Blatts Einwand »Nein, ich bin nicht nach Auschwitz gekommen!«, den dieser während Meisers Abmoderation aus dem Off noch in die Runde ruft.

Anhand dieser Sendung lassen sich die Ähnlichkeiten und Differenzen der visuellen Inszenierung von Gesprächspartnern in Talkshows und Geschichtsdokumentationen zeigen. In beiden Formaten sind die Interviewten in Nah- bis Großaufnahmen gefilmt, wobei die nahen Einstellungen eine genaue Beobachtung ihrer emotionalen Regungen ermöglichen und damit die Spuren sichtbar machen, die die Geschichte in den Erinnerungen der Gesprächspartner hinterlassen hat.

Im Unterschied zu den Geschichtsdokumentationen zeigen die Talkshows allerdings nicht nur den Studiogast, sondern betonen durch Einstellungen des zuhörenden Moderators den Eindruck einer Face-to-Face-Kommunikation. **168** So ist in HANS MEISER beispielsweise während der Berichte der Widerstandskämpfer mehrfach der interessiert nickende Moderator zu sehen. Auch das Studiopublikum wird in Talkshows immer wieder gezeigt und übernimmt damit die von Donald Horton und Richard Wohl (2002, 84) beschriebene Funktion, den Zuschauern zu Hause die angemessene Reaktion auf die Gesprächspartner und -situationen vor Augen zu führen. In der erwähnten Sendung von HANS MEISER

handelt es sich bei diesen ›Verhaltenstrainern‹ interessanter Weise um für die Sendereihe äußerst untypische Personen: Zu sehen sind Jugendliche, die den Zeitzeugen aufmerksam zuhören.

Neben diesen Elementen, die zur Akzentuierung der Kommunikationssituation beitragen und die Unmittelbarkeit der Gesprächssituation hervorheben, besteht vor allem im Hinblick auf die Kontrollierbarkeit der Aussagen ein wesentlicher Unterschied zwischen Geschichtsdokumentationen und Talkshows. Die Statements

für Geschichtsdokumentationen entstehen im Rahmen längerer Interviews, aus denen anschließend diejenigen Ausschnitte ausgewählt werden, die der Argumentation der Sendung dienen. Damit unterliegen die Aussagen der Zeitzeugen einer vollständigen Kontrolle. Demgegenüber existieren bei live übertragenen Gesprächssendungen keine Eingriffsmöglichkeiten. Auch bei vorproduzierten Talkshows, wie sie heute üblich sind, ist die Kontrolle deutlich geringer als in Dokumentarsendungen – obwohl in der Postproduktionsphase ebenfalls eine Auswahl der zu sendenden Gesprächsausschnitte möglich ist.

Diese Praxis, Gesprächssendungen vorzuproduzieren und zeitversetzt auszustrahlen, liefert neben der Ausdifferenzierung des Publikums und der Konjunktur des Themas eine weitere Begründung für die Mitte der 1990er Jahre angestiegene Zahl von ›Durchschnittsmenschen‹, die sich in bundesdeutschen Talkshows an ihre nationalsozialistische Vergangenheit erinnern. Mit dem Verzicht auf eine Live-Ausstrahlung werden die Statements der Zeitzeugen kontrollierbar und können im Fall, dass bedenkliche Äußerungen fallen, herausgeschnitten werden. Die Vorproduktion von früher live ausgestrahlten Sendungen ist somit eine wichtige Möglichkeitsbedingung für das Rederecht von ›normalen‹ Menschen, denen es lange Zeit verwehrt blieb, sich in den öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten zu äußern.



Abb. 35: Nationalsozialismus im Talk-Format

Medientechnik

In der Dokumentarfilmgeschichte gilt die Entwicklung des Pilottonverfahrens als wesentliche Voraussetzung für die Einführung der Interviewform. Dieses medientechnische Argument lässt sich jedoch nur bedingt auf das Fernsehen übertragen, um das späte Auftauchen von Zeitzeugen zu erklären, die sich im

bundesdeutschen Fernsehen an den Nationalsozialismus erinnern. Wie bereits erwähnt, muss die Verspätung vielmehr im Kontext der politischen und gesellschaftlichen Auseinandersetzung mit der NS-Zeit betrachtet werden. Dennoch tragen medientechnische Modelle zur Erklärung der Herausbildung und Veränderung von Zeitzeugen bei. Dies betrifft nicht nur das oben angedeutete Problem der Unkontrollierbarkeit von öffentlichen Äußerungen über den Nationalsozialismus in Live-Sendungen, das durch die Vorproduktion bzw. Aufzeichnung von Sendungen gelöst werden konnte. Vor allem die visuelle Auflösung der Interviewszenen hat sich durch medientechnische Entwicklungen erheblich verändert. Berichteten Augenzeugen im Jahr 1945 (d.h. lange vor der Einführung des Pilottons) beispielsweise in NAZI CONCENTRATION CAMPS über die Konzentrationslagern, indem sie in Standmikrofone sprachen, kamen bei den Interviews für DAS DRITTE REICH deutlich flexiblere Mikrofone zum Einsatz, so dass unterschiedliche Inszenierungsformen – von der direkten Adressierung bis zu spielfilmüblichen Einstellungen über die Schulter des Zuhörers – erprobt werden konnten.

Auch die gegenwärtigen Präsentationen und Inszenierungen von Zeitzeugen stehen mit medientechnischen Neuerungen in Zusammenhang. So ermöglichte die Einführung der Videotechnik, längere Interviews ohne Unterbrechungen zu führen, da – anders als beim Film – nicht ständig die Filmrollen gewechselt werden müssen. Das Fehlen einer durch das Material definierten zeitlichen Taktung (16mm-Spulen haben eine Länge von ca. 3 Minuten) verändert die Gesprächssituation, und aus dem Redefluss und der Gesprächsbereitschaft der Interviewpartner resultieren ›authentischere‹ Aussagen. Die Durchsetzung der kostengünstigen und einfach zu bedienenden Videotechnik war darüber hinaus eine Voraussetzung für die Etablierung von Einrichtungen, die Videozeugnisse von Überlebenden aufzeichnen und archivieren. **169** Die Gründung des *Fortunoff Video Archive for Holocaust Testimonies*, das aus einer Bürgerinitiative hervorging, die – in Reaktion auf die Ausstrahlung der Fernsehserie HOLOCAUST (vgl. Hartman 1999, 41; Shandler 1999, 176) – Ende der 1970er Jahre mit der Aufzeichnung und Sammlung von Interviews begann, fällt daher nicht zufällig in eine Zeit, in der sich die Videotechnologie auch auf dem Consumer-Markt durchsetzte.

Mit der einsetzenden Digitalisierung verändert sich die Form der Interviewausagen erneut: Die digitalen Produktionstechnologien (d.h. digital aufgenommene bzw. für den Schnitt nachträglich digitalisierte Bilder), die seit Mitte der 1990er Jahren bei den Fernsehsendern zum Einsatz kommen, ermöglichen eine perfekte ›Bereinigung‹ der Zeitzeugenaussagen, die ohne sichtbare Zwischenschnitte auskommt. Werden unnötige Pausen, Stockungen im Satzfluss oder

gestotterte Wiederholungen aus den Statements herausgeschnitten, so sind diese Eingriffe – wenn überhaupt – nur noch in Einzelbildanalysen bemerkbar. Diese Eingriffe werden wiederum durch einen neutralen Bildhintergrund vereinfacht, womit die gegenwärtig zu beobachtende Entkontextualisierung der Gesprächspartner erklärt werden kann, die mit deren Herauslösung aus ihrem häuslichen Umfeld einhergeht.

Digitale Datenbanken, in denen die Interviews katalogisiert und differenziert verschlagwortet sind, erleichtern darüber hinaus den Zugriff auf das Material. Ähnlich, wie sich die Indexierung von Bildmaterial auf die Montage auswirkt (vgl. Teil 1 dieser Arbeit), verändern die Transkription und Verdattung der Interviews deren Einsatz in den Sendungen. Zum einen impliziert ihre Recherchierbarkeit in den Datenbanken eine Verfügbarkeit und legt damit eine Mehrfachauswertung nahe. Die Datenbanken stellen einen Pool von leicht auffindbaren Aussagen zur Verfügung, auf den immer wieder zugegriffen werden kann. Zum anderen führen die Verschlagwortung und der erleichterte Zugriff zu einer Fragmentarisierung der Interviews, aus denen nur noch Teilaussagen präsentiert werden. Zeitzeugen fungieren im Fernsehen daher zunehmend als Stichwortgeber für die Gesamtargumentation der jeweiligen Sendung, sind als Person jedoch nicht mehr von Interesse.

Ausgangspunkt der systematischen Aufzeichnung und Verdattung von Zeitzeugenaussagen ist das *Visual History Archive der Shoah Foundation*, die Steven Spielberg 1994 mit dem Ziel gegründet hat, möglichst viele Zeitzeugeninterviews über den Holocaust aufzuzeichnen, um sie in elektronisch gestützter Form für die Nachwelt zu sichern.⁴¹⁷⁰ Weltweit wurden Koordinationsbüros eingerichtet, um gesprächsbereite Zeitzeugen ausfindig zu machen, und ehrenamtliche Mitarbeiter für die Durchführung der Interviews geschult. Die wurden entlang eines allgemeinen Leitfadens geführt, der auch Hinweise zur visuellen Gestaltung enthält (z.B. zur Ausleuchtung, Einstellungsgröße und Blickrichtung der interviewten Person). Als die Phase der Befragung 1999 abgeschlossen war, lagen schließlich 52.000 Interviews vor, die nun über ein Indexierungssystem mit 50.000 Schlagwörtern in einer Datenbank des *USC Shoah Foundation Institute* zugänglich sind. Im Rahmen von Lizenzvereinbarungen können auch andere Institutionen auf das Archiv zugreifen. Auf Anfrage werden die Interviews auf den Server des Kooperationspartners überspielt und stehen dort zur Sichtung per *Stream* zur Verfügung. Die Videoaufnahmen sind ungeschnitten und dokumentieren den Verlauf des gesamten Gesprächs – vom standardisierten Einstieg (Interviewer tritt vor die Kamera und stellt sich vor, dann wird der Zeitzeuge gebeten, seinen oder ihren Namen sowie Geburtsda-

tum und Geburtsort anzugeben) über die aus dem Off zu hörenden Zwischenfragen bis zum Moment, in dem die Kamera ausgeschaltet wird.

Neben der Standardisierung der Interviewführung sind hier insbesondere die technischen Möglichkeitsbedingungen des Projekts von Interesse: So kann nur der Einsatz von Datenbanken die Bewältigung der Datenmengen und den systematischen Zugriff auf die Vielzahl der Interviews gewährleisten. Deren Sichtung erfordert wiederum einen Datentransfer, der leistungsstarke Server und Netzwerke mit großer Bandbreite voraussetzt. Erst auf Basis dieser Medientechnologien ist die gegenwärtig zu beobachtende Zirkulation und Vervielfältigung von Zeitzeugen überhaupt möglich.

Eine ähnliche Sicherung von Erinnerungen als zeithistorische Quelle hat der Verein *Augen der Geschichte* im Blick, der 2001 auf Initiative der ZDF-Redaktion für Zeitgeschichte unter der Leitung von Guido Knopp gegründet wurde. Sein Ziel ist es, jährlich 5.000 Interviews aufzuzeichnen, um innerhalb von zehn Jahren ein audiovisuelles Archiv des 20. Jahrhunderts mit 50.000 Erinnerungen anzulegen, denn: »Immer mehr Menschen werden ihre Informationen künftig über elektronische Medien beziehen, in Wort, Bild und Ton« (<http://www.zdf.de/ZDFde/inhalt/1/0,1872,1017441,00.html>, 18.12.2001). Daher soll eine »digitale deutsche Zeitzeugenbank« erstellt werden, »die von allen Interessierten multimedial genutzt werden kann: von der Publizistik und der Wissenschaft, von Schulen und Museen« (a.a.O.).

Dieses Projekt lässt sich aufgrund seiner offensichtlichen Konkurrenz zum *Visual History Archive* der *Shoah Foundation*, die sich sogar in der anvisierten Zahl von Interviews niederschlägt, als Versuche der Schaffung eines Gegenarchivs verstehen. Im Kontext der »Kosmopolitisierung der Holocausterinnerung« (Levy/Sznajder 2001, 147) bezieht *Augen der Geschichte* mit seiner explizit nationalen Ausrichtung eine deutliche Gegenposition, die der Erinnerung an den Holocaust die *deutsche* Erinnerung an die NS-Zeit und den Krieg entgegenzustellen scheint. Von Interesse ist das Projekt darüber hinaus nicht zuletzt auch deshalb, weil der Trägerverein von der ZDF-Redaktion für Zeitgeschichte initiiert wurde und ihr die Interviews für die Produktion ihrer Dokumentarsendungen zur Verfügung stehen. Insofern dient das Archiv nicht nur der interessierten Öffentlichkeit, vielmehr bietet es dem ZDF eine umfangreiche Materialsammlung für seine zeithistorischen Sendungen und ist für das Fernsehen damit von hohem ökonomischem Wert. ◀171

Oral History, Erinnerung und Zeugnisbild

Mit ihren Erinnerungen produzieren Zeitzeugen Geschichte und machen diese dabei gleichzeitig in ihrer Erfahrungsdimension konkret zugänglich. In der bundesdeutschen Geschichtswissenschaft tauchen Zeitzeugen zunächst im Zusammenhang mit der Erforschung von Alltagsgeschichte auf, die in den 1980er Jahren durch die *Oral History* eine »methodische und inhaltliche Bereicherung« (Daniel 2001, 306) erfuhr.

»Diese Form der Zeitgeschichtsschreibung produziert ihre Quellen zum größten Teil selbst, indem sie lebensgeschichtliche Interviews durchführt. Die solcherart aufgezeichneten Erinnerungen von Zeitzeuginnen und Zeitzeugen stellen das primäre – in der Regel durch andere Quellen angereicherte – Quellenmaterial dar, auf dessen Grundlage versucht wird, historische Wahrnehmungs- und Verhaltensweisen zu erschließen« (a.a.O.).

Da für die historische Erforschung von Wahrnehmungs- und Verhaltensweisen in der Regel keine schriftlichen Quellen vorliegen, stellen Interviews mit Zeitzeugen trotz der methodologischen Probleme eine handhabbare Möglichkeit dar, Auskunft über diese Dimensionen von Geschichte zu erhalten. Aber auch im Kontext politikhistorischer Fragestellungen behilft sich die Geschichtswissenschaft zunehmend mit *Oral History*, stellen veränderte Kommunikations- und Entscheidungsstrukturen in den Führungsschichten die Geschichtsforschung doch vor erhebliche Schwierigkeiten. Durch die Einführung von Schreib- und Kopiermaschinen wird zwar weiterhin Archivgut produziert,

»[...] sein Inhalt nahm jedoch insofern kontinuierlich an Bedeutung für den an Motiven interessierten Historiker ab, als vermehrt mündliche Kommunikation (bei Zusammenkünften und besonders durch das Telefon) die Motivkonflikte der schriftlichen Dokumentation vorverlagerte und diese selbst zunehmend mit offiziellen, vorab abgestimmten oder nur der öffentlichen Legitimation dienenden Begründungen anfüllte« (Niethammer 1980, 9).

Dieses Archivproblem stellt sich auch für die Zeit des Nationalsozialismus, wobei die Vernichtung zahlreicher Dokumente in den letzten Kriegstagen eine zusätzliche Schwierigkeit mit sich bringt.

Die *Oral History* kann gleichzeitig auch als demokratische Intervention in die bisherigen Praktiken der Geschichtswissenschaft verstanden werden, die die gesellschaftlichen Machtstrukturen reproduzieren. »Eine demokratische Zukunft bedarf einer Vergangenheit, in der nicht nur die Oberen hörbar sind« (a.a.O., 7), beginnt Lutz Niethammer 1980 seine Einführung in das erste deutschsprachige Buch über die *Oral History* und kritisiert damit die bisherigen Forschungsschwerpunkte der Disziplin. Eine ›Geschichte von unten‹, wie

sie die Alltagsgeschichtsforschung anstrebt, ist jedoch mit den »Grenzen der Quellenüberlieferung« (a.a.O.) konfrontiert, denn »wieviel [sagen uns] Gestapoprotokolle über Antriebe, Möglichkeiten, Hoffnungen und Leiden derer, die Widerstand gegen das NS-Regime leisteten?« (a.a.O.). In der *Oral History* sind das Interesse an den Erfahrungen der ›Durchschnittsmenschen‹ und die Methode der Zeitzeugenbefragung also unmittelbar miteinander verbunden.

Während sich die *Oral History* mit ihren neuen Fragestellungen und Perspektiven in den USA bereits Anfang der 1960er Jahre durchsetzte, kam sie in der bundesdeutschen Geschichtswissenschaft erst Ende der 1970er Jahren zur Anwendung. Diese Verspätung beschreibt Lutz Niethammer als Folge der Erfahrung im Umgang mit der nationalsozialistischen Vergangenheit, galten doch die Erinnerungen, wie sie beispielsweise in zahlreichen publizierten Memoiren anzutreffen waren, aufgrund ihrer Verdrängungs- und Entschuldigungsstrategien häufig als wenig glaubwürdig. Auch ergaben sich aus den archivalischen Quellen zum Nationalsozialismus vielfältige Forschungsmöglichkeiten, die methodische Innovationen, wie sie die *Oral History* in anderen Ländern seit den 1960er Jahren darstellte, unnötig erscheinen ließen (1980, 10f.).

Nicht nur die oben erwähnten Zeitzeugenarchive, sondern auch Filme und Fernsehsendungen machen sich die Praxis der *Oral History*, Interviews mit ›gewöhnlichen‹ Menschen zu führen, zu Eigen. Insbesondere im Fernsehen, das in seinen informierenden Programmelementen seine Autorität durch Anlehnung an gesellschaftlich schon etablierte Autoritäten naturalisiert, kommen zunehmend ›Durchschnittsmenschen‹ als Zeitzeugen des Nationalsozialismus zum Einsatz. Deren Auftreten ist nicht zuletzt dadurch möglich und plausibel geworden, dass auch in der Geschichtswissenschaft die Aussagen ›gewöhnlicher‹ Leute als legitime Quellen Anerkennung fanden.

Erinnerung als Sinnbildung

Die Methode der *Oral History* beinhaltet ein epistemologisches Problem, mit dem die Erforschung von Holocaust und Nationalsozialismus in besonderer Weise konfrontiert ist. Die Erinnerungen, die in den lebensgeschichtlichen Interviews zu Tage gefördert werden, sind keine Dokumente der Vergangenheit, sondern immer ein Ausdruck der Gegenwart. Es handelt sich um Konstruktionen, die sich in individuellen und kollektiven Umarbeitungsprozessen permanent transformieren und von vielfältigen Überlagerungen geprägt sind (vgl. Halbwegs 1967 und 1985). Wie bereits im Kontext der juristischen Zeu- genschaft erörtert, sind die Erinnerungen an den Nationalsozialismus darüber hinaus entweder traumatischer Natur und daher von prekärem Status, oder sie sind von Entlastungsstrategien gekennzeichnet. Dies betrifft nicht nur die ehe-

maligen Funktionsträger, sondern auch die Personen, die nicht zur nationalsozialistischen Elite gehört haben, insofern

»Erinnerungen prinzipiell, gerade aber in diesem Fall [des ›Dritten Reichs‹, JK] aus der rückblickenden Perspektive, die individuellen Vergangenheiten bis zu einem gewissen Grad erst erschaffen – durch Auslassungen ebenso wie durch Uminterpretationen« (Daniel 2001, 307).

Für eine faktenorientierte Geschichtsschreibung stellt sich somit immer die Frage nach der Glaubwürdigkeit und Authentizität der Gesprächspartner. Ulrike Jureit weist darauf hin, dass die Interviews ebenso wie andere Dokumente einer Quellenkritik unterzogen werden müssen, denn: »Wer von erzählten Erinnerungen unmittelbar auf eine soziale Wirklichkeit schließt, der begibt sich historiographisch auf äußerst glattes Parkett« (Jureit 1999, 10). Für die Rekonstruktion vergangener Ereignisse ist es beispielsweise immer notwendig, die Erinnerungsinterviews »mit anderen Archivalien kontrastierend [zu] vergleichen« (Jureit 1998, 29). Die Einschätzung der Glaubwürdigkeit hängt in der Geschichtswissenschaft auch vom Modus der Aussage ab, wobei mit zunehmender Subjektivität die historische Beweiskraft sinkt.

Die Kritik, dass sich die *Oral History* ihre Quellen selbst schaffe, und diese nicht die Wirklichkeit widerspiegeln, führte in der Geschichtswissenschaft einerseits zur Ablehnung dieser Forschungsmethode und setzte andererseits – teilweise in Anlehnung an soziologische Studien (Pollak 1988) – eine Reflexion von Erinnerungsprozessen und Bedeutungskonstruktion in Gang (Jureit 1998 und 1999). Aus einer solchen Metaperspektive sind die lebensgeschichtlichen Interviews mit Zeitzeugen nicht mehr Quellen zur Rekonstruktion historischer Ereignisse, sondern dokumentieren die Erfahrungsdimension von Geschichte oder den historischen Sinnbildungsprozess.

»Oral History kann also im Sinne einer erfahrungsgeschichtlich motivierten Geschichtsforschung die subjektive Dimension der Bedeutung der Vergangenheit einholen, indem sie die Quellen erhebt, die ein Reservoir menschlicher Erfahrungen widerspiegeln. Ein solches Verständnis geht über das alltagsgeschichtliche Paradigma hinaus, indem es menschliche Erfahrungen als Ausgangspunkt für individuelle und kollektive Sinn- und Bedeutungskonstruktionen in den Mittelpunkt stellt« (Jureit 1999, 27).

Thematisch verlagert sich der Fokus damit von der Vergangenheit hin zu einer Reflexion des Stellenwerts und der Regelmäßigkeiten der Vergangenheit in der Gegenwart der Zeitzeugen.

In dieser Perspektive beschreibt Ulrike Jureit die Erinnerungen von Holocaust-Überlebenden als »Erfahrungssynthesen«, denen ein langwieriger Interpretationsprozess vorangegangen ist und die von zahlreichen Überlagerungen ge-

prägt sind. In diesem Zusammenhang warnt sie davor, die Sinnkonstruktionen der Zeitzeugen lediglich zu reproduzieren, ohne dabei die »Konstruktion an sich zu untersuchen« (Jureit 1998, 31). Für eine faktenorientierte Rekonstruktion vergangener Ereignisse ist es vielmehr notwendig, die Erinnerungsinterviews »mit anderen Archivalien kontrastierend [zu] vergleichen« (a.a.O., 29). Dieser Hinweis gilt selbstverständlich nicht nur für Überlebende des Holocaust, sondern prinzipiell für alle Zeitzeugen. Die sinnbildenden Erinnerungsprozesse sind im Fall des Nationalsozialismus allerdings von dem besonderen Problem geprägt, dass in ihnen entweder traumatisierende Verfolgungserfahrungen und der Verlust aller zivilisatorischer Werte verarbeitet oder die eigene Schuld und Mitverantwortung verdrängt werden.

Die Methode der *Oral History*, mit Zeitzeugen Interviews über die Vergangenheit zu führen, kommt auch in Dokumentarfilmen zur Anwendung. Ähnlich wie in der Geschichtswissenschaft sind diese Filme an den historischen Erfahrungen der Menschen interessiert. Sie liefern keinen »objektiven« Gesamtüberblick über die Vergangenheit, sondern machen Geschichte über ihre jeweils konkrete Bedeutung für einzelne Personen, d.h. in subjektiver Perspektive, zugänglich. Dabei ermöglichen Interviews mit Zeitzeugen insbesondere für die Zeit des Nationalsozialismus eine Darstellung von Aspekten, die sich anhand von offiziellen Dokumenten nicht belegen lassen oder nur eine Abstraktion bleiben:

»Trotz aller Verzerrung, trotz der Erinnerungslücken und des dem biographischen Erzählen innewohnenden Hangs zur Verschönerung der Selbstdarstellung, vermag eine einzige Lebensgeschichte über ihre eindringliche Sprache oft mehr zu vermitteln und über die Vergangenheit Nuancierteres, also Genaueres und Vielfältigeres auszusagen, als zum Beispiel ausführliche statistische Reihen, deren heuristischer Wert hier nicht bestritten werden soll. Gerade durch die Betroffenheit, die sie beim Zuhören oder Lesen auszulösen vermag, bietet die mündliche Geschichte oft eine Gelegenheit, tragische Ereignisse anschaulich zu vermitteln, die sonst leicht dem vorherrschenden Hang, zu vergessen und zu verdrängen, zum Opfer fallen« (Pollak 1988, 8f.).

Während sich eine methodisch reflektierte *Oral History* über die permanenten Umdeutungen, Überlagerungen und Konstruktionsleitungen im Erinnerungsprozess im Klaren ist und mit methodologischen Überlegungen sowie der Konsultation zusätzlicher Quellen auf sie reagiert, werden die Sinnzuschreibungen der Interviewpartner in Filmen und Fernsehsendungen allerdings häufig unreflektiert und ohne Prüfung von Faktizität oder Glaubwürdigkeit übernommen. Nur selten machen lebensgeschichtliche Interviewfilme die Transformationen und die Prozesshaftigkeit von Erinnerung erfahrbar. IM TOTEN WINKEL

– HITLERS SEKRETÄRIN gelingt dies, indem der Film die Zeitzeugin Traudl Junge beobachtet, während sie sich ein Interview, das sie den beiden Filmemachern André Heller und Othmar Schmiederer gegeben hat, nochmals anschaut. Dabei korrigiert sie einige ihrer Aussagen, schwächt diese ab oder präzisiert sie; andere Passagen des Interviews spricht sie, vor dem Bildschirm sitzend, hingegen wortwörtlich mit, so dass die Fixierung der Sinnkonstruktion durch die festgeschriebenen Formulierungen deutlich wird. Gerade in diesem Gegensatz zwischen Einstimmen und Korrektur zeigt sich die Konstruiertheit von Erinnerungen, und es kommt deutlich zum Ausdruck, dass die Interpretation vergangener Ereignisse transformiert und eine zufrieden stellende Deutung durch Wiederholung eingeübt wird. Im bereits erwähnten Film MENDEL SCHAINFELDS ZWEITE REISE NACH DEUTSCHLAND ist es hingegen die fragmentarische und von Wiederholungen gekennzeichnete Erzählung des Protagonisten, die auf dessen Unfähigkeit verweist, die Unrechtserfahrung in einen Deutungsrahmen zu integrieren. Indem der Film für das Versagen, die Erlebnisse in Erinnerung zu überführen, durch die Montage eine Form findet, thematisiert auch er die Interpretationsleistungen und Sinnkonstruktionen im ›normalen‹ Erinnerungsprozess.

Affizierung

Gegenüber der *Oral History* als Forschungsmethode, die Geschichte mündlich erfragt, entwickelt der Einsatz von Interviews im Film eine zusätzliche Produktivität, die aus der Sichtbarkeit des Erinnerungsprozesses resultiert. Anders als bei den transkribierten Interviews in der Geschichtswissenschaft hält das gefilmte »Zeugnisbild« (Young 1997) auch die Körpersprache oder das Schweigen der Zeugen fest. In diesen nichtverbalen Verhaltensweisen manifestiert sich der »Prozeß des Erinnerns, des Konstruierens, des Korrigierens, des Formulierens von Gedanken und des Suchens nach einer Ordnung« (a.a.O., 250).

Diese körperlichen Spuren und Emotionen fungieren in den audiovisuellen Medien als Garant der Authentizität. Dieser Modus der Beweiskraft unterscheidet sich damit grundlegend von dem der Geschichtswissenschaft, in der subjektive Aussagen die historische Beweiskraft gerade mindern. Da der Einsatz von Zeitzeugen in Filmen und Fernsehsendungen jedoch nicht auf die Rekonstruktion von Fakten sondern zunehmend auf die Affizierung der Zuschauer zielt, gilt es hier nicht (mehr), die Faktizität der Ereignisse zu belegen. Es geht vielmehr um die Glaubwürdigkeit der Zeugen selbst, wobei der Eindruck von Authentizität in einem direkten Verhältnis mit dem Grad der Subjektivität und der Schwierigkeit der Hervorbringung des Zeugnisses steht.

Dass sich Modus und Funktion des Einsatzes von Zeitzeugen ständig verändern, verdeutlicht der historische Vergleich von Geschichtsdokumentationen. Wie am Beispiel von *DAS DRITTE REICH* gezeigt wurde, haben sie Anfang der 1960er Jahre in emotional distanzierter Weise Fakten beglaubigt, wohingegen sie heute die Erfahrungsdimension von Geschichte nachvollziehbar machen, indem sie die Zuschauer mit ihren Emotionen affizieren. Aktuelle Fernsehsendungen enthalten inzwischen fast immer Einstellungen von Zeitzeugen, die ihre Emotionen nicht mehr kontrollieren können und aufschluchzen, wodurch unwillkürlich eine starke Gefühlsübertragung in Gang gesetzt wird. Am Beispiel von *DIE DEUTSCHEN IM ZWEITEN WELTKRIEG* wird noch zu zeigen sein, dass die Unterdrückung von Informationen über die Gesprächspartner in Sendungen über den Nationalsozialismus dabei oft eine notwendige Voraussetzung für diese affektive Empathie ist.

Eine Affizierung beobachtet auch James Young in seiner Analyse der Videointerviews mit Holocaust-Überlebenden. Er beschreibt, wie die Zuschauer durch die Sichtbarkeit des Erinnerungsprozesses zu Zeugen der Hervorbringung eines Zeugnisses werden, wobei die »nicht zu Ende gedachte[n] Gedanken, im Ansatz steckengebliebene[n] Reaktionen und Emotionen« (a.a.O., 254), die sich im Laufe des Gesprächs ansammeln, eine starke emotionale Wirkung haben können.

»Es ist wahr, solche Bilder, besonders Porträtaufnahmen, berühren uns geradezu körperlich und rufen beim Zuschauer emotionale und parasymphatische Reaktionen hervor, die er kaum zu steuern vermag. Wir reagieren auf die Bilder von Menschen wie auf wirkliche Menschen. Folglich reagieren wir emotional, wenn im Videozeugnis Erzähler und Geschichte gleichsam eins werden« (a.a.O. 253).

Diese Erklärung der emotionalen Affizierung übersieht jedoch, dass sich die Reaktion auf medial vermittelte »Bilder von Menschen« von der Reaktion auf (unvermittelte) Menschen unterscheidet. In dieser parasozialen Situation besteht für die Zuschauer beispielsweise nie die Option, in das Geschehen einzugreifen. Vor dem Bildschirm sitzend sind sie im Gegensatz zur Face-to-Face-Situation unbeobachtet und »von aller Aktionsverantwortung entlastet, dürfen virtuell reagieren, ohne zu agieren, und [sich ihren] Gedanken und Gefühlen hingeben« (Brinckmann 2005, 337). Diese Ausgangsbedingung fördert die Empathiebereitschaft der Zuschauer, die durch sichtbare emotionale Regungen der »Gesprächspartner« unterstützt und darüber hinaus zusätzlich »gestärkt [wird], wenn Mimik und Gestik der Figuren expressiv und transparent sind« (a.a.O, 339). »Von daher sind die Voraussetzungen, Empathie zu entwickeln, im Kino grundsätzlich günstiger als in der Wirklichkeit« (a.a.O. 337), stellt Chris-

tine Noll Brinckmann fest, deren Schlussfolgerungen auch für das Fernsehen Gültigkeit besitzen. 172

Die Intensität der emotionalen Affizierung durch Videointerviews (bzw. entsprechender Ausschnitte im Fernsehen) resultiert demnach gerade aus der Differenz zur ›nicht-medialen‹ Gesprächssituation und beruht auf der physischen Abwesenheit der (Zeit-)Zeugen. Dabei werden die emotionalen Reaktionen sowohl narrativ in Gang gesetzt, als auch mimetisch evoziert, d.h. durch eine affektive Empathie, die sich beim Betrachten unwillkürlich einstellt. Neben den erzählten Erlebnissen trägt maßgeblich das »Spektakel des Gesichts« (Koch 1995, 289), in dem die Gefühle der Interviewpartner sichtbar werden und sich emotionale Kontrollverluste abzeichnen, zur Affizierung bei. Béla Balázs hat eine solche Gefühlsübertragung bereits für den Stummfilm konstatiert:

»Die Mimik der anderen betrachtend und begreifend, ertasten wir nicht nur unsere gegenseitigen Gefühle, wir erlernen sie auch. Die Geste ist nicht nur ein Produkt des Affekts, sondern auch seine Erweckerin« (Balázs 1979, 233).

Seither hat nicht zuletzt auch das Fernsehen, das bevorzugt Emotionen generiert sowie in verschiedenen Genres die Entzifferung des Gesichts einübt (Modleski 2002, 380), dazu beigetragen, die Affekte der Zuschauer zu ›erwecken‹ und ihre mimetischen Fähigkeiten zu stärken.

Lebensgeschichtliche Interviews im Fernsehen

Obwohl die *Oral History* und Dokumentarfilme, in denen lebensgeschichtliche Interviews zum Einsatz kommen, das Interesse an Alltagsgeschichte und an historischen Erfahrungen teilen, unterscheiden sich die Interviews in Abhängigkeit von ihrem Verwertungszusammenhang deutlich voneinander. Wilhelm Roth (1982, 132) kennzeichnet die filmischen gegenüber den historischen Interviews unter anderem durch eine kürzere Gesprächsdauer, einem Interesse an exemplarischen Geschichten und einer stärkeren Orientierung an gegenwärtigen Auswirkungen der Vergangenheit. Den Interviews folgt jeweils eine Auswertung, die auf unterschiedlichen Kriterien basiert: Während die geschichtswissenschaftlichen Interviews im Hinblick auf forschungsleitende Fragestellungen geprüft werden, findet bei Filmen eine Auswahl der verwertbaren Passagen statt. Diese Interviewausschnitte werden wiederum spezifisch eingesetzt, denn auch das ›Genre‹ des Interviewfilms ist heterogen. Trotz ihres gemeinsamen Interesses an den historischen Erfahrungen einzelner Menschen weisen Interviewfilme erhebliche formale Unterschiede auf und produzieren ganz unterschiedliche Formen historischen Wissens. Dies wird im Vergleich der beiden für das Fernsehen ungefähr zeitgleich produzierten Dokumentarfilme

KLASSENPHOTO (Eberhard Fechner, NDR 1971) und MENDEL SCHAINFELDS ZWEITE REISE NACH DEUTSCHLAND (Hans-Dieter Grabe, ZDF 1972) deutlich, die sich sowohl formal stark voneinander unterschieden, als auch unterschiedliche Themen behandeln.

KLASSENPHOTO porträtiert eine Gruppe, die gemeinsam ein Gymnasium in Berlin-Wedding besucht und 1937 das Abitur gemacht hat. Der zweiteilige Dokumentarfilm schildert dabei weniger die Einzelschicksale der interviewten Personen, sondern entwirft anhand der zwölf ehemaligen Schüler die Kollektivbiografie einer spezifischen Generation und Gesellschaftsschicht.◀173

Egon Netenjakob beschreibt die porträtierten Personen, mit denen mehrstündige Interviews geführt wurden, als »Zulieferant[en]« (Netenjakob 1989, 16) der Kollektivbiografie, die durch die Montage ihrer Aussagen entsteht. Aus den Gesprächen mit den ehemaligen Schülern und Lehrern werden teilweise nur einzelne Sätze verwendet, um eine spezifische historische Konstellation zu (re-)konstruieren.◀174 Im Gegensatz zu den Interviews, in denen der jeweils befragte Zeitzeuge die Hauptperson ist, verliert er, so Netenjakobs Beschreibung der Montagemethode von Eberhard Fechner, »mit jeder Teil-Montage und mit der Komposition der Montage-Teile« (a.a.O.) seine »Hauptrolle«.

»Eine Bedeutung ist ihm nur in dem Maße zugestanden, wie er als Zulieferant für die Einsichten taugt, die der Autor im Verlaufe seiner Arbeit gewinnt. Der Befragte ist nur mit den zehn oder fünfzig oder zweihundert Sätzen präsent, die der Autor ihm innerhalb der Erörterung, innerhalb der systematischen Begehung eines bestimmten historischen Feldes zuweist. Und seine Sätze erscheinen nicht in der Reihenfolge, in denen er sie gesprochen hat, sondern kommen mit den Abschnitten der Film-Konstruktion, zu denen sie jeweils passen« (a.a.O.).

Die befragten Personen werden nur am Anfang der zweiteiligen Dokumentation mit Namen, Geburtsjahr und aktuellem Beruf vorgestellt.◀175 Dies hat zwei Effekte: Dadurch, dass diese Merkmale, die zentrale Elemente der Individualisierung und Markierung von Identitäten sind, nur einmal genannt und dadurch schnell wieder vergessen werden, wird es zum einen beim Betrachten des Films notwendig, zur Einordnung der befragten Personen Schlüsse aus dem Gesagten und dem Verhalten sowie aus der Kleidung und Wohnsituation zu ziehen. Zum anderen führt die ›Vorenthaltung‹ von individualisierenden Kennzeichen in Verbindung mit der verwendeten Montagetechnik vor allem jedoch dazu, dass die Lebenswege der Gesprächspartner nicht als Schicksale von Individuen erscheinen, sondern zu exemplarischen Biografien einer Generation und eines Milieus werden. Ihre individuellen Äußerungen gehen in ein eher abstraktes Bild einer vergangenen Zeit ein, die nicht nur als Summe von einzelnen, je konkreten Erfahrungen erscheint. Vielmehr zeichnet sich eine hi-

storische Konstellation ab, in der die Personen jeweils bestimmte Positionen eingenommen haben (und noch heute einnehmen).

MENDEL SCHAINFELDS ZWEITE REISE NACH DEUTSCHLAND konzentriert sich hingegen auf das individuelle Schicksal einer einzelnen Person. In diesem Gesprächsfilmen berichtet Mendel Schainfeld während einer Zugfahrt von Oslo nach München über sein Leben. Anlass der Reise ist ein Gutachten: Der in Polen geborene und nun in Norwegen lebende Jude Mendel Schainfeld fährt in der Hoffnung nach Deutschland, dass ein deutscher Arzt seine Arbeitsunfähigkeit als Spätfolge seiner KZ-Haft anerkennt und er dadurch eine höhere Rente bekommt.

Der Film setzt sich aus langen halbnahen bis großen Einstellungen von Mendel Schainfeld zusammen, der im Zugabteil sitzt, von seinen Erlebnissen erzählt oder schweigend raucht und aus dem Fenster blickt (Abb. 36 und 37). Um dessen Statements besser verstehen zu können, kontextualisiert der von Hans-Dieter Grabe gesprochene Voice-over-Kommentar einige Aussagen oder ergänzt einzelne Stationen seines Lebenswegs. Während die Kamera durch das Fenster des fahrenden Zugs einen Wald filmt, sagt Grabe beispielsweise: »Mendel Schainfeld kam nach Krakau ins Arbeitslager. Dort mussten die Juden, wie im Ghetto, eine Armbinde mit dem Davidstern tragen. ›Schandenband‹ nannten die Bewacher diese Binde. Einmal vergaß Mendel Schainfeld sie anzulegen«. Es folgen Einstellungen in denen Schainfeld davon berichtet, wie er als ›Strafe‹ für die vergessene Armbinde misshandelt wurde. Der Kommentar wird im gesamten Film in ähnlicher Weise der Darstellung des Einzelschicksals untergeordnet: Die Zusatzinformationen, die er liefert, beziehen sich ausschließlich auf Mendel Schainfeld und dienen dem besseren Verständnis seiner Aussagen. An keiner Stelle des Films erteilt der Kommentar beispielsweise eine Geschichtslektion über das Thema Nationalsozialismus oder stellt Mendel Schainfeld als ›einen von vielen‹ vor.

Neben diesen ausschließlich auf Mendel Schainfeld bezogenen Kommentaren tragen auch die Zwischenfragen von Hans-Dieter Grabe sowie die Gesprächspausen und Wiederholungen dazu bei, die Aufmerksamkeit auf die



Abb. 36, 37: Gespräch während einer langen Zugfahrt

Person und ihre gegenwärtigen Empfindungen zu konzentrieren. Wie vorne bereits beschrieben, gelingt es dem Film, durch lange Einstellungen und eine sparsame Montage die Auswirkungen der erlebten und erlittenen Demütigung und Misshandlung auf Mendel Schainfelds Leben konkret erfahrbar zu machen. In seinem Sprechen und seinen Reaktionen, der Fassungslosigkeit über das, was ihm geschehen ist, und der mehrfachen Äußerung, dass sein Vater die Deutschen für gut, gerecht und kulturell gebildet gehalten habe, wird deutlich, dass die Vergangenheit für ihn in jedem Moment der Gegenwart präsent ist. Die Intensität des Gesprächs wird durch die physische Enge im Zugabteil und die im Laufe des Films entstehende Vertrautheit mit Mendel Schainfeld, die aus der Teilhabe an seinen Alltagshandlungen während der Zugfahrt resultiert, zusätzlich gesteigert.

Sowohl in *KLASSENPHOTO* als auch in *MENDEL SCHAINFELDS ZWEITE REISE NACH DEUTSCHLAND* geht es um das historische Erleben des Nationalsozialismus sowie seine (gesellschaftlichen und sozialen bzw. psychischen) Folgen. Beide Filme basieren auf Interviews, die jedoch mit ganz verschiedenen Zielrichtungen geführt wurden, und deren formale Verwertung sich ebenfalls stark unterscheidet: Eberhard Fechner zerlegt die aufgezeichneten Gespräche für *KLASSENPHOTO* in kleine Teile und setzt sie dann für die Argumentation des Films neu zusammen, um anhand der befragten Personen (quasi als Historiker) eine historische Konstellation zu rekonstruieren. Hans-Dieter Grabe hingegen verwendet für *MENDEL SCHAINFELDS ZWEITE REISE NACH DEUTSCHLAND* lange Interviewpassagen inklusive der Gesprächspausen, macht so die Traumatisierung einer einzelnen Person erfahrbar und bringt die damit einhergehenden Erinnerungsstrukturen und Zeiterfahrungen zur Anschauung. Mendel Schainfeld erscheint dadurch als ›Erinnerungsmensch‹ und Träger der Geschichte, die in Form seiner historischen Erfahrung konkrete Gestalt annimmt. Die ehemaligen Gymnasiasten fungieren hingegen als Zeitzeugen, durch deren Erinnerungen Geschichte produziert wird, deren Schilderungen jedoch vor allem das Porträt einer Generation und eines Milieus entstehen lassen.

Dimensionen der Erfahrung: DIE DEUTSCHEN IM ZWEITEN WELTKRIEG (1985)

Die Erfahrungsdimension von Geschichte wird in dokumentarischen Filmen und Fernsehsendungen hauptsächlich durch Interviews mit Zeitzeugen akzentuiert. Indem diese ihre persönlichen Erlebnisse schildern, werden die historischen Ereignisse in ihrer jeweils konkreten Bedeutung für die Menschen nachvollziehbar. Ähnlich wie in der *Oral History* eröffnen die Interviews damit einen Zugang zur Vergangenheit. In den audiovisuellen Medien fungieren die Zeitzeugen jedoch nicht nur als Geschichtsquelle, sondern tragen als ›Erinnerungsmenschen‹ durch ihre emotionalen Schilderungen auch zur Affizierung der Zuschauer bei. Am Beispiel der 6-teiligen Dokumentationsreihe DIE DEUTSCHEN IM ZWEITEN WELTKRIEG aus dem Jahr 1985 zeigt sich, wie durch die Evokation von Empathie und die Traumatisierung einzelner Gesprächspartner eine Geschichtsdarstellung entsteht, die sich als tendenziös bezeichnen lässt.

Bei der Dokumentationsreihe DIE DEUTSCHEN IM ZWEITEN WELTKRIEG handelt es sich um eine Koproduktion des Bayerischen Rundfunks (BR), Südwestdeutschen Rundfunks (SWR) und Österreichischen Rundfunks (ORF). Die jeweils 90-minütigen Sendungen wurden im bundesdeutschen Fernsehen anlässlich des 40. Jahrestags des Kriegsendes im Gemeinschaftsprogramm der ARD ausgestrahlt und zwar – ganz im Sinne der Planung als »große ›deutsche Abende‹« (Wuermeling 1988, 139) – jeweils zur besten Sendezeit um 20.15 Uhr. Die Struktur der Dokumentationsreihe ist an der Chronologie des Kriegsverlaufs sowie der Geographie der Kriegsschauplätze orientiert, wobei sich die Darstellung hauptsächlich auf die Erlebnisse der Soldaten konzentriert. Aus den Äußerungen des Autors Henric L. Wuermeling ist zu entnehmen, dass die Zielrichtung der Dokumentation eine doppelte war. Zum einen sollten Informationen darüber, wie »die Deutschen den Krieg geführt [haben]« (a.a.O., 141) anhand von historischem Filmmaterial vermittelt, zum anderen die Fragen danach, wie die Deutschen den Krieg erlebt haben, anhand von Interviews mit Zeitzeugen emotional präsentiert werden.

Für die Dokumentationsreihe wurden 250 Interviews mit Zeitzeugen geführt. Aufgefordert durch Anzeigen, »die dezidiert nach bestimmten Augenzeugen in bestimmten Frontabschnitten fragten« (a.a.O.), hatten sich 1.700 Personen gemeldet, um mit ihren Erinnerungen zur Sendung beizutragen. Andere Gesprächspartner, die die Produzenten »aus inhaltlichen Erwägungen als Parallelschiene ansahen, wie Frauen im KZ [sic.!] oder Widerstandskämpfer« (a.a.O., 142), wurden hingegen gezielt zur Teilnahme aufgefordert. Auf diese Methode zum Auffinden von Interviewpartnern lässt sich ein zentrales Merkmal der Do-

kumentationsreihe zurückführen: Durch die Suche entlang der Kriegsfront, bei der auch die in Veteranenverbänden wichtigen Kategorien ›Waffengattung‹, ›Dienstgrad‹ und ›Einheit‹ von Relevanz waren, sowie dadurch, dass die Initiative für ein Interview bei den Zeitzeugen lag, kommen in den Sendungen zahlreiche Kriegsteilnehmer – darunter auch SS-Männer – zu Wort, die sich ungebrochen an ihre Fronterlebnisse zurückerinnern. Statements, die sich mit dem Krieg kritisch auseinandersetzen, sind in der Dokumentation hingegen kaum enthalten. Dadurch werden gängige Mythen vom Zweiten Weltkrieg (re-)produziert, ohne dass die Sendung diese hinterfragt. ◀176 Auch die Gesprächspartner, die Wuermeling der »Parallelschiene« zuordnet, tragen nicht zur Problematisierung bei, sondern dienen vor allem dazu, die Schilderungen vom Krieg um weitere Facetten zu ergänzen.

Dem thematischen Schwerpunkt entsprechend beschäftigt sich DIE DEUTSCHEN IM ZWEITEN WELTKRIEG mit den Ereignissen, die unmittelbar mit dem Krieg in Zusammenhang stehen, wohingegen politische, strukturelle und mentalitätsgeschichtliche Aspekte des NS-Systems kaum von Interesse sind. Eine Diskussion der historiografischen und ideologischen Implikationen dieser Fokussierung und der damit einhergehenden Ausblendung von wesentlichen Aspekten des Nationalsozialismus soll der Geschichtswissenschaft überlassen bleiben. Für die Analyse der Inszenierung von Zeitzeugen ist die Schwerpunktsetzung vor allem deshalb von Interesse, weil sie Voraussetzung für eine eindeutige Parteinahme ist, die durch die thematische Trennung von Krieg und Holocaust zusätzlich unterstützt wird. Nur die Konzeption des Krieges als eigenständiges Ereignis, das ›dem deutschen Volk‹ von den Machthabern aufgezwungen wurde und das in keinerlei Zusammenhang mit der nationalsozialistischen Vernichtungspolitik stand, legitimiert die ungebrochenen Erinnerungen, verhindert eine kritische Befragung der Zeitzeugen und ermöglicht eine emotionale Beteiligung der Zuschauer.

Die Sendereihe untergräbt die Möglichkeit, die interviewten Personen auf der Grundlage ihrer politischen Involvierung oder Beteiligung an Verbrechen zu beurteilen. Damit wird die Entwicklung von Sympathie erleichtert, die nach Murray Smith nicht nur von der narrativen Struktur eines (Spiel-)Films, sondern auch von den Werturteilen der Zuschauer abhängig ist:

»Allegiance depends upon the spectator having what she takes to be reliable access to the character's state of mind, on understanding the context of the character's actions, and having morally evaluated the character on the basis of this knowledge« (Smith 1995, 84).

Wie Christine Noll Brinckmann (2005) gezeigt hat, basiert die Sympathie für Protagonisten im Dokumentarfilm auf ähnlichen Strukturen, wobei deren Mit-

teilungsbereitschaft und Zugewandtheit zur Kamera die Bereitschaft zur Parteinahme für sie verstärken. Damit diese jedoch tatsächlich in Gang gesetzt wird, ist eine moralische Billigung des Interviewpartners notwendig. Diese wird in *DIE DEUTSCHEN IM ZWEITEN WELTKRIEG* durch die Einschränkung des Gesprächsthemas erleichtert, da sich die Beurteilung der Gesprächspartner auf der Grundlage ihrer persönlichen Kriegserlebnisse vollzieht, während ihr Verhältnis zum Nationalsozialismus nie zur Diskussion steht.

Die thematische Eingrenzung erleichtert darüber hinaus auch die Darstellung des ›deutschen Volkes‹ als Opfer des Krieges. Durch die Ausklammerung der politischen Vorgeschichte und der breiten Zustimmung zum Nationalsozialismus erscheinen ›die Deutschen‹ jeglicher Mitverantwortung enthoben, wodurch eine potenzielle Markierung als Opfer überhaupt erst möglich wird. In *DIE DEUTSCHEN IM ZWEITEN WELTKRIEG* sind es vor allem die deutschen Frauen, denen aufgrund von Flucht, Vertreibung und Vergewaltigungen, über die sie ausführlich und in emotionaler Weise berichten, der Status als Opfer zuerkannt wird. Als Täter wird dabei ›der Russe‹ ausgemacht – im Hinblick auf die Produktionszeit der Sendereihe, in der das Geschichtsverständnis auch vom Ost-West-Konflikt mitgeprägt war, eine durchaus übliche Zuschreibung. **177** Eine Relativierung oder Komplizierung dieses einseitigen Geschichtsbildes kann bereits deshalb unterbleiben, weil die Dokumentation ausschließlich *deutsche* Kriegserfahrungen berücksichtigt und auf eine Außenperspektive verzichtet. **178**

Die historischen Ereignisse werden in *DIE DEUTSCHEN IM ZWEITEN WELTKRIEG* gemeinschaftlich von zahlreichen Zeitzeugen sowie einem Voice-over-Kommentar rekonstruiert, der sich wiederum aus einer weiblichen und zwei männlichen Sprecherstimmen zusammensetzt. Dieser Kommentar fungiert als Instanz des Wissens, indem er die historischen Fakten präsentiert sowie die Zeitzeugen namentlich vorstellt und ihre Aussagen kontextualisiert. Die Interviewpartner beschreiben hingegen ihre persönlichen Erfahrungen, wobei ihnen jedoch nicht – wie beispielsweise in *DAS DRITTE REICH* – die Funktion zukommt, die Erzählung des Voice-over-Kommentars durch exemplarische Erlebnisse zu bestätigen. Mit ihren Aussagen tragen sie in *DIE DEUTSCHEN IM ZWEITEN WELTKRIEG* vielmehr maßgeblich dazu bei, Geschichte in ihrer Erfahrungsdimension zu akzentuieren.

Die historische Erfahrung tritt durch die Schilderung persönlicher und alltäglicher Erlebnisse in den Vordergrund, wobei sich die Erfahrungsdimension nicht nur in den Themen, sondern häufig auch in den Aussageformen der Zeitzeugen, die emotional involviert ihre Erinnerungen beschreiben, deutlich abzeichnet. Zusätzlich verstärkt wird der Aspekt der Erfahrung durch die Anordnung der Aussagen sowie durch den spezifischen Einsatz des Voice-over-

Kommentars. Dieser fungiert nämlich nicht nur als Wissensinstanz, sondern verliest auch Feldpostbriefe und Tagebuchaufzeichnungen aus jener Zeit. Die schriftlichen Dokumente ergänzen die Erlebnisberichte der Gesprächspartner um eine wichtige Dimension, insofern sie Gefühle zum Ausdruck bringen, über die insbesondere die ehemaligen Soldaten in den Interviews nicht sprechen. Im Rückblick schildern diese ihre Erinnerungen an den Krieg entsprechend ihrer persönlichen Sinnkonstruktion häufig als Abenteuer oder Bewährungsprobe, wohingegen die Zitate aus den Briefen und Tagebüchern einen zeitnahen und sehr viel intimeren Einblick in die Gedanken, Gefühle und Ängste der ›Deutschen im Zweiten Weltkrieg‹ geben.

Bei der Auswahl der Briefe und Tagebücher wurden auch zahlreiche Autorinnen berücksichtigt, wohingegen in den Interviews deutlich mehr Männer als Frauen zu Wort kommen. Die Dominanz der männlichen Gesprächspartner lässt sich nicht zuletzt auf den Themenschwerpunkt der Sendereihe zurückführen bzw. darauf, dass Kriegserfahrungen in der Regel mit Kampfhandlungen und Feindkontakt gleichgesetzt werden. Aufgrund der im Krieg geschlechtsspezifisch äußerst unterschiedenen Erlebnisbereiche sind Frauen daher nur am Rande als Interviewpartner von Interesse. In Form der Briefe und Tagebucheinträge berücksichtigt DIE DEUTSCHEN IM ZWEITEN WELTKRIEG dennoch die ›weibliche Perspektive‹ auf den Krieg. Der private Charakter dieser Dokumente und die Intimität des Briefwechsels oder der Tagebuchaufzeichnung bringt es mit sich, dass in ihnen Ängste und Emotionen formuliert werden, deren Äußerung in einem öffentlicheren Rahmen nicht stattfinden würde. Indem jedoch insbesondere die Kriegserfahrungen von Frauen anhand von Zitaten aus diesen intimen Schriftdokumenten thematisiert werden, geben diese nicht nur einen zeitnahen (und dadurch authentischeren) Einblick in die Ängste der Deutschen während des Krieges, sondern konstituieren vor allem einen Zusammenhang zwischen Emotionalität und der ›weiblichen Perspektive‹.

Die geschlechtsspezifische Zuschreibung wird durch die Aufteilung der drei Voice-over-Stimmen zusätzlich gestärkt, denn die Autorinnen und Autoren lesen ihre Texte nicht selbst vor. Hier werden die Auszüge aus den Briefen und Tagebüchern mehrheitlich von einer weiblichen Sprecherin vorgetragen – unabhängig davon, ob sie von einer Frau oder einem Mann verfasst wurden. Die weibliche Stimme repräsentiert also nicht nur die Kriegserfahrungen von Frauen, die selbst nicht zu Wort kommen, sondern wird auch Männern verliehen, die in der intimen Kommunikationssituation über ihre Gefühle und Ängste an der Front schreiben. Das Verlesen privater Schriftstücke durch eine weibliche Voice-over-Stimme trägt dabei zur geschlechtsspezifischen Zuschreibung von Weiblichkeit und Emotionalität bei, da mit ihr inhaltliche Aspekte der Briefe

oder Tagebucheinträge und deren mediale und kommunikative Eigenschaften miteinander verknüpft werden. Demgegenüber bleibt die Vermittlung von historischen Fakten hauptsächlich den männlichen Voice-over-Stimmen vorbehalten. Sie orientieren sich mit unauffälliger Diktion rhetorisch an der Geschichtswissenschaft, d.h. an einer Rhetorik der Fakten, und den sprachlichen Verfahren einer sich scheinbar selbst erzählenden Historie (Barthes 1968, 174f.).

Die interviewten Zeitzeugen kommen in der Sendereihe ausführlich zu Wort, wodurch die Möglichkeit besteht, die Mimik der frontal und halbnah bis nah gefilmten Gesprächspartner genauer zu betrachten. Da sie in ihrem häuslichen Umfeld aufgenommen sind, variiert die Gestaltung des Bildhintergrunds ebenso wie die Beleuchtung der Szene, bei der durch die Verwendung von weichem Licht jedoch immer auf eine gleichmäßige Ausleuchtung geachtet wird und Schatten im Gesicht der interviewten Personen vermieden werden. Dadurch sind die emotionalen Regungen der Gesprächspartner für die Fernsehzuschauer gut sichtbar.

An den Aussagen der Zeitzeugen fällt auf, dass viele Statements vorformuliert sind und teilweise abgelesen werden; sie sind daher flüssig und werden ohne Stocken vorgetragen. Bei einigen Veteranen verweist die Diktion darauf, dass sie ihre Kriegserinnerungen schon häufig erzählt haben. Die Erlebnisse werden mit Emphase (und ohne Notizen) erzählt, sind gut strukturiert und enden nicht selten mit einer Pointe, wie die Beschreibung einer ›Rettung in letzter Minute‹ oder einem abschließenden Fazit der Geschichte.

Neben diesen flüssig vorgetragenen Erlebnisberichten enthält *DIE DEUTSCHEN IM ZWEITEN WELTKRIEG* auch einige Aussagen von Zeitzeugen, die ins Stocken geraten und aus der Rolle fallen. Diese Statements stechen durch ihre Differenz zu den anderen Aussagen in der Sendereihe besonders hervor. Im Gegensatz zu den ungebrochenen Erlebnisberichten verweisen die körperlichen und sprachlichen Spuren der Vergangenheit hier auf Erfahrungen, die nur schwer zu verbalisieren sind. Dieses ›Versagen der Stimme‹ und ›Fehlen der Worte‹ findet in der Dokumentationsreihe eine Korrespondenz im Verstummen des Kommentars, das im ersten Teil dieser Arbeit bereits beschrieben wurde.

Das Stocken in den Berichten ist nicht nur den schrecklichen Erlebnissen der Zeitzeugen geschuldet, sondern auch ein Produkt der Auswahl und des spezifischen Schnitts dieser Interviews. Alle Statements sind längeren Gesprächen entnommen und setzen sich häufig aus Aussagen zusammen, die im Gespräch zu unterschiedlichen Zeitpunkten geäußert wurden. Die Bildsprünge, die dadurch entstehen, werden mit Zwischenschnitten auf historisches Bildmaterial kaschiert. In den Dokumentarsendungen finden sich insofern lediglich prägnante Aussagen aus den ursprünglichen Interviews wieder. Wie bereits be-

schrieben, werden inhaltlich, akustisch oder grammatikalisch schwer zu verstehende Stellen in der Regel herausgeschnitten; auch Momente, in denen Zeitzeugen schweigen, um nachzudenken und sich zu erinnern, sind selten enthalten. Im Gegensatz zum üblichen Verfahren sind solche Momente in *DIE DEUTSCHEN IM ZWEITEN WELTKRIEG* vereinzelt enthalten und tragen zur Traumatisierung der Gesprächspartner bei. Diese Differenz zwischen den flüssigen und mit Emphase vorgetragenen Aussagen auf der einen und der stockenden Formulierung von Erinnerungen auf der anderen Seite ist ein Effekt des Schnitts, der in den geschilderten Kriegserlebnissen jeweils ganz unterschiedliche Aspekte akzentuiert.

Diese unterschiedlichen Erfahrungsdimensionen, in denen der Krieg einmal als fröhliche Unternehmung mit Kameraden, ein anderes Mal als Leid und Schrecken erscheint, sind ungleichmäßig über die Sendereihen verteilt. In der chronologischen Erzählung erscheinen die ersten Kriegsjahre daher als Abenteuer, während die Erfahrung von Tod und Zerstörung erst später thematisiert wird. Die Dokumentation folgt dabei der bundesdeutschen Darstellungskonvention des Krieges, nach der die Schlacht in Stalingrad den Wendepunkt des Kriegsgeschicks brachte. Gleichzeitig ist zu beobachten, dass der Anteil der weiblichen Interviewpartnerinnen in den letzten beiden Sendungen erheblich ansteigt. Hier werden erneut geschlechtsspezifische Zuschreibungen aktiviert: Solange der Krieg als handlungsbetonte Aktion beschreibbar ist, berichten die ehemaligen Soldaten über die Ereignisse, sobald es jedoch um Leid und Schrecken des Krieges geht, werden diese in emotionalen Statements von Frauen geschildert. **179** Wenn der Krieg – den etablierten Darstellungskonventionen entsprechend – jedoch nicht mehr als Handlung, sondern nur noch als Schrecken zu beschreiben ist, hat dies zur Folge, dass zunehmend Frauen vor die Kamera treten.

Bei einem Vergleich der Zeitzeugenaussagen fällt darüber hinaus auf, dass *DIE DEUTSCHEN IM ZWEITEN WELTKRIEG* Leid und Tod hauptsächlich mit der Roten Armee kontextualisiert: ein Soldat berichtet von Stalingrad, mehrere Frauen von ihrer Flucht aus dem Osten und von Vergewaltigungen durch sowjetische Soldaten. Durch die emotionalen Momente in den Erinnerungen dieser Zeitzeugen und das Entsetzen, das sich in ihrer Diktion und Körpersprache verdeutlicht, unterscheiden sich diese Statements stark von den begeisterten Erlebnisberichten der ehemaligen Soldaten. Gerade durch diesen Kontrast erscheinen die traumatisierten Zeitzeugen damit als Leidtragende des Krieges gegen die Sowjetunion und als Opfer der Roten Armee.

Beispielsweise beschreibt Otto Kastowski in *RÜCKZUG AN ALLEN FRONTEN*, **180** wie ihn in Stalingrad ein junger, schwer verwundeter Kamerad angefleht hat,

ihn zu ›erlösen‹. Sein knapp 2-minütiges Statement, das in einer Einstellung gefilmt ist, beginnt mit einer Beschreibung des Geruchs (›Gerstank nach Blut und Verfauletem, Eiter‹) in einem Keller, in dem er Schutz suchte, der Entdeckung des Verwundeten und der Hilflosigkeit eines Sanitäters, der kein Verbandszeug hatte und nach einigen tröstenden Worten wieder verschwand. Der Zeitzeuge fährt fort: »Und dieser junge Soldat hat halt an'gfangen zu flehen, immer wieder; zwischendurch ist ihm, äh – wie soll man sagen – der Kot durch durch die Gewänder auf die untere Pritsche durch und und und das waren so

Anfälle und der hat gejammert und geschrien und der hat gesagt ›Kamerad, erlöse mich doch! ---- meine Mutter ---- die wär dir -- ewig dankbar. Gib mir eine Kugel; du machst ein gutes Werk‹«. Bei der Wiedergabe dieser Bitte gerät er ins Stocken und bewegt sich unbehaglich hin und her. Daraufhin fährt er rasch und gefasst fort: »Natürlich, was soll ich machen? Das ist eine schwere Frage, ich hab' ihn versucht zu trösten, ich hab' ihm zugesprochen« und berichtet dann, wie der Sanitäter ihn geholt hat, um mit einer der letzten Maschinen aus Stalingrad auszufliegen. »Und da hab' ich halt mich verabschiedet, und ein paar Trostworte und hab mich davongeschlichen«, sagt er mit immer leiser werdender Stimme. Erst nachdem er am Ende seiner Aussage schwer geschluckt hat, wird das Statement durch einen Schnitt beendet. Während seines gesamten Berichts hält er den Blick gesenkt und unterscheidet sich auch damit von den anderen Veteranen.

In DER UNTERGANG DES DRITTEN REICHS erinnert sich Erika Durban in einem gut 3-minütigen Statement an ihre Flucht aus Königsberg, das sich aus mehreren Einstellungen zusammensetzt. Sie erzählt, dass sie mit ihrer Mutter in eine Ortschaft geflüchtet war, aus der sich die deutschen Soldaten dann über Nacht kampfflos absetzten, und in die am nächsten Morgen die ›Russen‹ einrückten. »Dann begann der furchtbare Terror der Vergewaltigung,...«, sagt sie, macht eine lange Pause, schüttelt mit abwesendem Blick den Kopf und fährt mit zitteriger Stimme fort: »... des Mordens«. Sie beschreibt dann mehrere Situationen, in denen deutsche Frauen vergewaltigt wurden, und schildert ausführlich, wie sie in einer Nacht von anderen Frauen versteckt und dadurch geschützt wurde. Dabei senkt sie häufig den Blick und macht viele Pausen (Abb. 38); etwas flüchtiger erzählt sie hingegen, wie die ›Russen‹ Menschen in ihren Häusern eingesperrt und angezündet haben.



Abb. 38: Erinnerung an den Schrecken des Krieges

Indem diese Pausen, das Herunterschlucken der Tränen und die Suche nach Worten nicht aus den Statements herausgeschnitten werden, akzentuiert die Sendung nicht nur Leid und Schrecken als eine Erfahrungsdimension des Krieges (die jedoch erst zum Kriegsende hin thematisiert wird), sondern markiert diese Zeitzeugen auch als Opfer des Krieges. Die fast vollständige Abwesenheit von Opfern des Nationalsozialismus, die sich aus der lange Zeit üblichen Trennung der beiden historischen Ereignisse ›Zweiter Weltkrieg‹ und ›Holocaust‹ ergibt, ist dabei für die Verleihung dieses Status äußerst produktiv. In Teil 1 dieser Arbeit wurde bereits der einzige Auftritt eines KZ-Überlebenden in der Sendung beschrieben, der im Zusammenhang mit der Befreiung eingeführt wird und mit sachlichem Tonfall spricht. Innerhalb einer guten Minute erzählt Hans Marschalek in zwei, von einem Zwischenschnitt auf historisches Filmmaterial getrennten Einstellungen, zum einen, dass er Selbstmordgedanken hatte, als er als Häftlingsschreiber das erste Mal mit Massenerschießungen konfrontiert war, und er berichtet zum anderen über die Freude der Häftlinge, als sie befreit wurden, sowie die Todesfälle *nach* der Befreiung. Durch den vollständigen Verzicht auf die Dimension der Erfahrung in dieser knappen Sequenz über die Konzentrationslager, in der Hans Marschalek ausschließlich objektive Informationen liefert, wird es in *DIE DEUTSCHEN IM ZWEITEN WELTKRIEG* möglich, den Opferstatus auf die Frauen, Vertriebenen und Stalingrad-Soldaten zu übertragen. Voraussetzung hierfür ist ein Zurücktreten der anderen Leidtragenden und dementsprechend konstituiert die Sendung deutsche Opfer, indem sie einfach alle Opfer der Deutschen ausblendet.

Im Vergleich mit der Dokumentarreihe *DAS DRITTE REICH* (1960/61) wird die Veränderung der Funktion von Zeitzeugen deutlich, durch die in *DIE DEUTSCHEN IM ZWEITEN WELTKRIEG* eine zusätzliche Dimension in die Geschichtsdarstellung eingeführt wird: die historische Erfahrung. Die Zeitzeugen, die sich in *DIE DEUTSCHEN IM ZWEITEN WELTKRIEG* an ihre persönlichen Erlebnisse erinnern, ermöglichen eine Beschreibung des Krieges, wie sie für einen Voice-over-Kommentar nur unter Aufgabe seiner objektiven Rhetorik möglich wäre. Mit Hilfe der Zeitzeugen erfasst die Sendereihe das Alltägliche, die Hoffnungen, Ängste und Wahrnehmungsweisen, d.h. die Ebene der Erfahrung. Damit knüpft *DIE DEUTSCHEN IM ZWEITEN WELTKRIEG* an Konjunkturen in der Geschichtswissenschaft an. Darüber hinaus enthält die Erfahrungsdimension auch einen ›Mehrwert‹ im Hinblick auf die Rezeption der Sendungen, da durch sie eine emotionale Beteiligung der (in anderen Sendungen pädagogisch adressierten) Fernsehzuschauer möglich wird. Im Gegensatz zu den Zeugen, die – am juristischen Ideal orientiert – gefasst von ihren Erlebnissen berichten, rufen die sichtbaren Emo-

tionen der Interviewpartner, die ›aus der Rolle fallen‹, »beim Zuschauer emotionale und parasymphatische Reaktionen hervor« (Young 1997, 253).

Diese Affizierung vollzieht sich aufgrund des komplexen Zusammenspiels verschiedener Einfühlungsprozesse,¹⁸¹ wobei die Empathiebereitschaft bei den Zuschauern durch eine expressive Mimik und Körpersprache der Gesprächspartner sowie durch deren Stimme und Formulierungen gestärkt wird (Brinckmann 2005). Die Lichtsetzung, die eine gute Sichtbarkeit der emotionalen Spuren im Gesicht der Zeitzeugen garantiert, trägt hierzu ebenso bei, wie die Länge der Interviewausschnitte.

Mit den detailgenauen Berichten der Zeitzeugen und der Produktion und Präsentation emotionaler Aussagen zielt *DIE DEUTSCHEN IM ZWEITEN WELTKRIEG* auf die Evokation empathischer Reaktionen und damit auf eine Parteinahme der Zuschauer. Spätestens mit dieser Sendereihe lässt sich im bundesdeutschen Fernsehen für das Genre der Geschichtsdokumentationen eine Verschiebung von der juristischen Rhetorik zu einer Rhetorik des Erlebens und der Erfahrung konstatieren, wie sie bereits im Zusammenhang mit dem Eichmann-Prozess thematisiert wurde – wobei die Empathie hier jedoch nicht – wie in *DIE DEUTSCHEN IM ZWEITEN WELTKRIEG* – den deutschen Opfern, sondern den Überlebenden des Holocaust galt.

Glaubwürdigkeit

Sowohl der juristische als auch der historische Diskurs ist mit der Frage nach der Glaubwürdigkeit der Zeugen konfrontiert, der beide mit der Konsultation zusätzlicher Quellen begegnen, um die Faktizität bzw. Stichhaltigkeit der Aussagen zu prüfen. Während Modifikationen und Umdeutungen prinzipiell jeder Rekonstruktion von vergangenen Ereignissen innewohnen (Halbwachs 1967 und 1985, Pollack 1988, Jureit 1998 und 1999), sind in der bundesdeutschen ›Tätergesellschaft‹ bei der Erinnerung an die nationalsozialistische Vergangenheit mit ihren kriminellen und monströsen Auswüchsen zusätzlich (sozial-)psychologische Strukturen wirksam,¹⁸² die zu einer Abwehr bzw. Verleugnung der individuellen Mitverantwortlichkeit führen. Aus diesem Grund sowie vor dem Hintergrund möglicher juristischer Strafverfolgungen sind die Aussagen vieler deutscher Zeitzeugen oft geschönt – insbesondere, wenn es um ihr eigenes Handeln geht.

Die Frage der Glaubwürdigkeit stellt sich auch für Filme und Fernsehsendungen, in denen Zeitzeugen zu Wort kommen. Allein schon aufgrund der Menge der geführten Interviews wird die Stichhaltigkeit der Erinnerungen hier allerdings

selten überprüft. Insgesamt ist daher davon auszugehen, dass es sich bei den Statements vieler Gesprächspartner um strategische Aussagen handelt. **183** Dennoch findet auch in Filmen und Fernsehsendungen eine Authentifizierung statt, durch die den Zeitzeugen Glaubwürdigkeit verliehen wird. Hierfür kommen unterschiedliche Verfahren zum Einsatz: So beglaubigen Schriftdokumente oder Bildmaterial die Faktizität der Statements, verleiht eine entsprechende Vorstellung durch den Voice-over-Kommentar oder eine Schrifteinblendung den Zeitzeugen Glaubwürdigkeit oder authentifizieren deren emotionale Kontrollverluste die Wahrhaftigkeit ihrer Aussage. Nicht immer werden die Aussagen von Zeitzeugen allerdings affirmativ übernommen. Einige Filme oder Fernsehsendungen hinterfragen die Glaubwürdigkeit ihrer Gesprächspartner, indem sie explizit Zweifel äußern oder diese den Zuschauern zumindest nahe legen. Hierdurch entsteht eine Hierarchie, die wiederum die Glaubwürdigkeit derjenigen stärkt, deren Aussagen nicht problematisiert werden.

Mit der jeweiligen Relation zu den Gesprächspartnern geht eine deutliche Kennzeichnung der (politischen und moralischen) Position der Aussageinstanz einher – zumindest in älteren Dokumentationen, die den Status von Autorenfilmen haben. In aktuellen Fernsehdokumentationen ist die Beurteilung der Gesprächspartner hingegen der Funktionalität ihrer Aussagen für die Gesamtargumentation der Sendung geschuldet. Wie noch zu zeigen sein wird, ist die Argumentation nicht nur an den historischen Ereignissen orientiert, zu deren Rekonstruktion die Zeitzeugen beitragen, sondern zielt auch auf die Glaubwürdigkeit der Sendung, die mit Hilfe einer Distanzierung von einzelnen Gesprächspartnern etabliert wird. Aktuelle Geschichtsdokumentationen legen sich daher oft nicht auf eine eindeutige Haltung ihren Zeitzeugen gegenüber fest. Vielmehr übernehmen sie je nach argumentativer Notwendigkeit die Statements mal affirmativ oder distanzieren sich von ihnen.

Verfahren zur Problematisierung von Aussagen

Die Glaubwürdigkeit oder Fragwürdigkeit der Aussagen von Zeitzeugen ist in Filmen oder Fernsehsendungen immer das Produkt spezifischer Verfahren. Im Folgenden gilt es exemplarisch zu zeigen, wie die Glaubwürdigkeit von Zeitzeugen in Dokumentarfilmen hinterfragt wird. Zur Problematisierung von Aussagen wird neben der Wahl des Bildausschnitts, der beispielsweise einen Einblick in die Wohnung ermöglicht oder körperliche Reaktionen des Interviewten (›Sicherheit‹ des Blicks, nervöse oder verkrampte Hände, usw.) sichtbar macht, vor allem auf die Mittel der Montage (syntagmatische Abfolge von Aussagen und Bild-Ton-Montage) sowie auf den Voice-over-Kommentar zurückgegriffen.

In *KLASSENPHOTO* gibt es beispielsweise eine Szene, in der die Antipathie zum Ausdruck kommt, die Eberhard Fechner bzw. dessen Kameramann dem ehemaligen Schüler Eberhard Wirbitzky entgegenbringt. Dieser wurde kurz zuvor über seine Zugehörigkeit zur SA in den Film eingeführt und beschwert sich nun darüber, dass die Deutschen als Säufer usw. diffamiert werden. Die Kamera bleibt während des Statements nicht auf dem Gesicht des Gesprächspartners, sondern schwenkt wie zufällig auf seine Hand, in der sich eine Sektschale befindet. Mit dieser kleinen Bewegung, die eine komische Koinzidenz von Rede und Handlung sichtbar macht, untergräbt der Film die Autorität und Glaubwürdigkeit des Zeitzeugen.

Auch die Dauer einer Einstellung kann die Glaubwürdigkeit einer Person in Frage stellen. Indem sich an das Ende einer Aussage nicht sofort eine neue Einstellung anschließt, wird die Möglichkeit geschaffen, diese nochmals zu überdenken. Die Signifikanz, die in Fernsehsendungen durch eine solche Pause entsteht, fordert dazu auf, das eben Gehörte abzuwägen und zu beurteilen. Zur Einschätzung der Authentizität des Gesprächspartners tragen in solchen Momenten besonders sein bzw. ihr Blick und Verhalten bei. Dies lässt sich beispielsweise in der Sendung *GHETTO* aus der Serie *HOLOKAUST* (ZDF 2000) beobachten, auf die nochmals ausführlicher zurückzukommen sein wird. Eine Zeitzeugin nimmt ihren früheren Vorgesetzten Odilo Globocnik in Schutz, der als SS- und Polizeiführer von Lublin an der Ermordung polnischer Juden maßgeblich beteiligt war. Nach Ende ihrer Aussage wird nicht sofort geschnitten und auch der Kommentar, der sich von ihr distanziert, setzt nicht gleich ein. Vielmehr herrscht – wie eine Art Fragezeichen – ein kurzer Moment des Schweigens, der das Urteil des Fernsehzuschauers herausfordert.

Mit den Mitteln der Montage wird die Glaubwürdigkeit der (Zeit-)Zeugen hingegen in Eberhard Fechners 3-teiligem, für das Fernsehen produzierten Interviewfilm *DER PROZESS* (NDR 1984) hinterfragt, der vom Prozess gegen das Wachpersonal des Konzentrationslagers Majdanek handelt. ◀184 Die Widersprüche und Lügen der Gesprächspartner werden hier durch die spezifische Anordnung der Aussagen aufgedeckt, die mit einer Hierarchisierung der Stimmen einhergeht. Zwar besteht *DER PROZESS* (bis auf eine 47-sekündige Einführung) ausschließlich aus Interviewausschnitten, in der Montage manifestiert sich jedoch sehr deutlich die auktoriale Aussageinstanz des Films. Fechner bezieht mit seinen Montageentscheidungen, seiner Auswahl und Anordnung der Statements nicht nur den Gesprächspartnern gegenüber eindeutig Position, sondern verfolgt auch ein spezifisches Geschichtskonzept, indem er die Darstellung der Vergangenheit – im Gegensatz zu vielen anderen dokumentarischen Sendungen – als *Diskurs* kenntlich macht. ◀185

DER PROZESS trifft eine Unterscheidung zwischen den Interviewpartnern, die sich am Sujet des Films orientiert. Es kommen ehemalige KZ-Häftlinge (Zeugen), Angehörige des Wachpersonals (Angeklagte und deren Zeugen) sowie Personen zu Wort, die an den historischen Ereignissen unbeteiligt waren (Richter, Sachverständige, Staatsanwälte, Verteidiger, Schöffen, Prozessbeobachter). Diese ›objektiven‹ Personen übernehmen vor allem eine Kontextualisierung der Aussagen, indem sie den Prozessverlauf schildern oder sich über die historischen Ereignisse äußern. Die ehemaligen Häftlinge beschreiben demgegenüber ihre konkreten (historischen) Erfahrungen und (gegenwärtigen) Gefühle.¹⁸⁶ Während diese beiden Personengruppen in ihrem Status autonom sind, werden die Angeklagten, einige Verteidiger sowie Zeugen, die Angehörige der Wachmannschaft waren, von anderen Personen beschrieben und dabei häufig im Hinblick auf ihre Glaubwürdigkeit eingeordnet.

Im ersten Teil des Films (ANKLAGE) berichtet beispielsweise ein »Prozeß-Beobachter« – so die Vorstellung durch Schrifteinblendung – über seinen positiven Eindruck von einem Zeugen, einem SS-Mann. Dieser äußert sich daraufhin in anonymisierter Form und erklärt,¹⁸⁷ dass »kein Mensch, der Majdanek mitgemacht hat [...] sich je überhaupt während seines Lebens von solch' einem Erlebnis trennen kann – auch diejenigen, die jetzt im Prozess so tun, als ob sie es verdrängt haben«. Demgegenüber beschreiben in den beiden nachfolgenden Aussagen zwei Angeklagte ihre damalige Haltung folgendermaßen: Der eine sagt: »Morgens begann der Dienst, abends war der Dienst zu Ende und dann war'n wir weg«, der andere dachte, »wir müssen nur den Krieg überleben«. Die Verdrängungsleistung der beiden Angeklagten, die bemerkenswerte ›Trennung‹ von ihren Erlebnissen in den Konzentrationslagern, erscheint unglaubwürdig, weil die Aussagen direkt auf die Bemerkung des anonymen SS-Manns folgen, dessen Glaubwürdigkeit wiederum durch eine ›objektive‹ Instanz (Prozessbeobachter) gewährleistet wird. Aus diesem Verfahren, mit dem die Authentizität und Glaubwürdigkeit von Gesprächspartnern in Frage gestellt wird, resultiert eine Verschiebung der Aufmerksamkeit vom Inhalt der Statements der Angeklagten auf den Modus ihrer Aussage.

Eine ähnliche Authentisierung einer (Täter-)Zeugin findet am Anfang des zweiten Teils (BEWEISAUFNAHME) statt: Hier wird einer ehemaligen Aufseherin dadurch Glaubwürdigkeit verliehen, dass zuerst ein Nebenkläger auf sie hinweist und dann ein Staatsanwalt beschreibt, er habe das Gefühl gehabt, sie habe Reue empfunden und durch ihre Aussage versucht, etwas wieder gut zu machen. Im unmittelbar folgenden Interviewausschnitt erklärt die derart charakterisierte Zeugin emphatisch, dass man nach dem Krieg »jeglicher Vereidigung entbunden« sei, »die man geleistet hat«, und »die Welt erfahren« solle, »was

dort passiert ist«. Dieses Statement der Zeugin ist Ausgangspunkt für einen Disput mit einer Angeklagten, den die Montage im Folgenden generiert. Zuerst beschwert sich die Angeklagte über Beschuldigungen durch ehemalige Kollegen, daraufhin berichtet die Zeugin, dass sie von dieser Angeklagten als Lügnerin, die einen Meineid geleistet habe, beschimpft wurde. Mit diesem Streitgespräch zwischen zwei KZ-Aufseherinnen konstituiert die Montage gleichzeitig eine Hierarchie der Glaubwürdigkeit, die auch später im Film noch wirksam ist. Weil die Zeugin sowohl aufgrund ihrer Beschreibung durch den Staatsanwalt als auch aufgrund ihres Auftritts zu Beginn des Films als aufrichtig markiert wurde, erscheinen die Anschuldigungen der Angeklagten dabei auch später als unglaubwürdig.

Neben einer Hierarchisierung trägt in DER PROZESS auch die Quantität von Aussagen zur Konstitution oder Hinterfragung von Glaubwürdigkeit bei. So werden Äußerungen von Angeklagten mit einer Vielzahl von ihnen widersprechenden Statements konfrontiert und dadurch als Lüge gekennzeichnet. Dem Einwand einer Angeklagten, sie sei verwechselt worden, gehen in BEWEISAUFNAHME beispielsweise fünf Aussagen von Zeuginnen voraus, die sie vor Gericht wiedererkannt haben. Ebenso verfährt der Film mit dem Einwand der selben Angeklagten, sie habe gar keinen Hund gehabt. Er ist direkt nach den Aussagen von neun Zeuginnen platziert, die in ihren Statements über die Grausamkeit der ehemaligen SS-Aufseherin berichten, wobei drei von ihnen beschreiben, wie diese ihren Hund auf die Häftlinge gehetzt habe. Die Reaktion der Angeklagten ist durch die Vielzahl und sachliche Identität der zuvor gegen sie vorgebrachten Aussagen schlichtweg unglaubwürdig. Auch hier richtet sich die Aufmerksamkeit vor allem auf die Verteidigungsversuche, mit der sich die Angeklagte gegen die Vorwürfe wehrt.

Ein weiteres Montageverfahren, mit dem in Filmen und Fernsehsendungen die Glaubwürdigkeit von (Zeit-)Zeugen in Frage gestellt wird, besteht in der Konfrontation der Aussagen mit historischem Bildmaterial. Äußerungen können durch den Einsatz von Fotografien oder Filmaufnahmen ergänzt werden, die auf der Bildebene als ›Beweismaterial‹ fungieren und die Aussagen kommentieren oder widerlegen. Dieses Verfahren findet sich beispielsweise in der Dokumentation DIE MACHT DER BILDER: LENI RIEFENSTAHL (ZDF, 07.10.1993) von Ray Müller. Dort wird eine Aussage von Leni Riefenstahl, die von ihrem hasserfüllten Verhältnis zu Goebbels berichtet, unterbrochen und ein Foto eingeschnitten, das sie lächelnd zwischen Hitler und Goebbels zeigt.

Die genannten Verfahren, mit denen Filme und Fernsehsendungen die Glaubwürdigkeit von Zeitzeugen hinterfragen, differieren zwar hinsichtlich der Deutlichkeit ihres Einspruchs, es handelt sich jedoch immer um eine Positio-

nierung der auktorialen Aussageinstanz (dem Autor oder Regisseur) gegenüber den Gesprächspartnern. Derartige Markierungen sind in den gegenwärtigen Fernsehformaten allerdings nur noch selten zu finden. Wenn in aktuellen Sendungen die Glaubwürdigkeit von Zeitzeugen überhaupt bezweifelt wird, so nicht mit dem Ziel, deren Lügen und Verteidigungsstrategien zur Anschauung zu bringen, sondern um die Glaubwürdigkeit der Sendung zu erhöhen.

Explizite Distanzierung

Die seltenen Zweifel an den Aussagen der Interviewpartner, die in aktuellen Fernsehsendungen zu finden sind, werden – im Unterschied zu den geschilderten Montageverfahren – in der Regel explizit durch den Voice-over-Kommentar formuliert. Dies ist beispielsweise in der bereits erwähnten dritten Folge der 6-teiligen Dokumentationsreihe HOLOKAUST (ZDF) mit dem Titel GHETTO (01.11.2000) zu beobachten.

GHETTO beginnt die Darstellung der Lebensbedingungen in den Ghettos mit der Thematisierung der nationalsozialistischen Filmpropaganda – eine der wenigen Reflexionen des verwendeten Bildmaterials, die in Geschichtsdokumentationen anzutreffen ist (vgl. Teil 1 dieser Arbeit). In diesem Zusammenhang erinnert sich Fritz Hippler an die Entstehung seines Films DER EWIGE JUDE (1940). Hippler beendet seine von längeren Zwischenschnitten in drei ›Auftritte‹ eingeteilte Aussage, die inhaltlich bereits aus seiner Autobiografie bekannt und in diesem Moment für die argumentative Struktur der Sendung von hoher Funktionalität ist, mit der Feststellung, »und so entstand dann nach seiner [Goebbels, JK] Idee und nach ständiger Kontrolle durch Hitler persönlich der größte Schandfilm des Antisemitismus namens DER EWIGE JUDE«. Hier interveniert die Aussageinstanz der Geschichtsdokumentation, indem das Statement von Fritz Hippler mit dem Hinweis »damals formulierte er anders« durch den Voice-over kommentiert und problematisiert wird. Als Beleg dient die ›Rattensequenz‹ aus DER EWIGE JUDE, deren Text folgendermaßen lautet: »Sie sind hinterlistig, feige und grausam, und treten meist in großen Scharen auf. Sie stellen unter den Tieren das Element der heimtückischen, unterirdischen Zerstörung dar. Nicht anders als die Juden unter den Menschen«.

Trotz dieser scheinbar deutlichen Distanzierung nimmt die Sendung dem Zeitzeugen gegenüber eine äußerst ambivalente Haltung ein. Bevor sie sich derart von Hippler distanziert, fungiert dieser nämlich als eine wichtige Wissensinstanz der Sendung, insofern er die Entstehungsgeschichte eines Films schildert, der erst spät beim Titel genannt wird. Während seines ersten ›Auftritts‹ wird Hippler durch eine sehr kurze Schrifteinblendung als »Chef der Filmpropaganda« vorgestellt, wodurch seine internen Kenntnisse über den Film Plausibilität

erhalten. Erst bei seinem letzten ›Auftritt‹ wird er als »Regisseur: DER EWIGE JUDE« gekennzeichnet und dadurch überhaupt erst der Gegenstand des Gesprächs geklärt. In diesem letzten ›Auftritt‹ verweist Hippler einerseits auf die Verantwortlichkeit von Hitler und Goebbels und kritisiert den Film andererseits mit empörter Stimme. Die Schrift wird hier beim Stichwort »...richtigen Dokumentarfilm...« eingeblendet und bleibt bis zum Ende des Statements sichtbar.

Mit dieser Kontrastierung von Schrifteinblendung und Aussage enthält sich die Sendung einer eindeutigen Position gegenüber dem Zeitzeugen und eröffnet verschiedene Deutungsmöglichkeiten seiner Person. So liegt sowohl der Schluss nahe, dass sich Hippler von seinem Film distanziert, weil er geläutert ist, als auch, dass er nicht glaubwürdig ist – obwohl er zuvor als Wissensinstanz der Sendung etabliert wurde. Die spezifische Verbindung von Einstellungsfolgen und (schriftlicher) Markierung des Zeitzeugen produziert hier keine Distanzierung sondern Ambivalenz.

Der Voice-over-Kommentar, der in der Sendung mit seiner Allwissenheit als Instanz der historischen Wahrheit fungiert, äußert sich erst mit dem Einsatz des – durch Schrifteinblendung als »NS-Propagandafilm 1941« markierten – Filmausschnitts aus DER EWIGE JUDE zum Zeitzeugen Hippler. Die Einschätzung durch den Hinweis »damals formulierte er anders« fällt dabei relativ offen ausfällt und entspricht der ambivalenten Funktion (Wissensinstanz vs. Regisseur eines Propagandafilms), die Hippler in der Sendung bisher zuerkannt wurde. Zwar legt der Satz »damals formulierte er anders« nahe, dass seine Aussage fragwürdig ist,¹⁸⁹ der Einwand wird jedoch erst vorgebracht, nachdem Hippler bereits als glaubwürdige Wissensinstanz etabliert ist.

Diese Ambivalenz, die sich in der Präsentation von Hippler als zugleich glaubwürdiger wie fragwürdiger Zeitzeuge manifestiert, ist eine Folge der argumentativen Abhängigkeit der Sendung von Hippler, auf die sich ГИЕТТО gleich zu Beginn einlässt, ohne sich jedoch die Zeit zu nehmen, diese Relation filmisch zu reflektieren. Fungieren Zeitzeugen lediglich als Lieferanten von Fakteninformationen, so droht jede Infragestellung ihrer Glaubwürdigkeit der Geschichtsdarstellung vollständig den Boden zu entziehen.

Anders verfährt die Sendung hingegen mit zwei weiteren Zeitzeugen, deren Aussagen nur von geringem informativen Wert sind. Es handelt sich um die beiden Sekretärinnen Gisela Birmes und Wilhelmine Trsek. Letztere wird über den »Tatort Lublin« eingeführt, von wo aus »der Holocaust in Polen organisiert [wird]«. Verantwortlich für »den Mord an Millionen polnischer Juden« sind, so der Voice-over-Kommentar, »eine Handvoll deutsche Männer. [...] An ihrer Spitze ein Kärntner: Odilo Globocnik«, für den Wilhelmine Trsek, laut ihrer ›Vor-

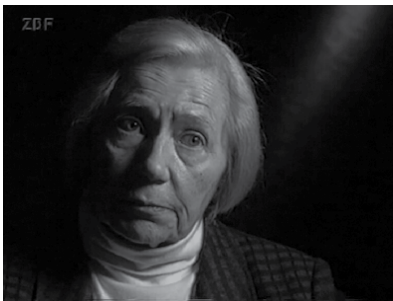


Abb. 39: »Lebenslügen einer Sekretärin«

Abb. 40: »Das Leid findet kein Widerhall«

stellung« per Schrifteinblendung, als Sekretärin gearbeitet hat. Sie sagt: »Das war ein Auftrag, das war ein Auftrag für ihn. Den er sicher nicht gewollt hat, hätte. Was wär‘ passiert, wenn er, wenn er das abgelehnt hätte? Mehr kann ich darüber net sagen. Und das hat ihn bestimmt irgendwie schwer getroffen, ganz schwer«. Während die Zeitzeugin, die nach ihrem Statement unsicher in die Kamera blinzelt und an ihren Lippen nagt, noch mehrere Sekunden im Bild zu sehen ist, urteilt der Voice-over-Kommentar mit harter Stimme: »Lebenslügen einer Sekretärin!« (Abb. 39).

Die Aussage von Gisela Birmes, laut Schrifteinblendung »deutsche Sekretärin im Ghetto Warschau«, schließt das Thema Hungertod ab, mit dem sich die Dokumentation anhand von entsprechenden Filmausschnitten und den Erinnerungen einiger überlebender Ghattobewohner beschäftigt. Von deren Beschreibung der Situation im Ghetto leitet der Voice-over-Kommentar, der über Schwarzweißaufnahmen von Leichen spricht, die auf Karren geladen, weggefahren

und mit einer Rutsche in eine Grube hinabgelassen werden, mit den Worten »das Leiden dieser Menschen findet keinen Widerhall« zu Gisela Birmes über. Diese sagt: »An die Leute zu denken, was machen die heute abend und die hast du nun heute gesehen – sie haben eben nur ihre schlechten Wohnverhältnisse, ihr bisschen Essen, damit müssen sie auskommen. Helfen kannst du nicht« (Abb. 40). Daraufhin wird das Thema Hungertod musikalisch und visuell sofort mit einer deutlichen Zäsur durch den Einsatz von Marschmusik und durch einen Bildschnitt auf historisches Farbmateriale von feiernden Soldaten beendet. Lediglich der Voice-over-Kommentar stellt eine Verbindung zum nächsten Thema (»Überfall auf die Sowjetunion«) her, wobei er auf die Aussage der Zeitzeugin Bezug nimmt: »Kein Mitleid«, kritisiert er sie, während bereits Bilder der fröhlichen Soldaten zu sehen sind, und leitet dann über: »...auch nicht bei Soldaten, die im Sommer 1941 ins besetzte Polen kommandiert sind. Für den Aufmarsch gegen die Sowjetunion«.

Diese beiden weiblichen Zeitzeugen unterscheiden sich in der Art ihrer Aussagen von allen anderen Interviewpartnern der Dokumentation. Im Gegensatz

zu den beiden Sekretärinnen formulieren alle anderen Zeitzeugen korrekte Sätze, stottern nicht und werden nicht mit unstetem Blick gezeigt. Auch inhaltlich tragen die beiden Frauen wenig zum Thema bei: Das Statement von Gisela Birmes bleibt völlig unklar. Sie führt ihren Satz nicht zu Ende, setzt neu an und scheint dabei ihre innere Haltung zu verändern: von einem eher empathischen Nachdenken über die Lebenssituation der Ghettobewohner zur Zurückweisung jeder Hilfs- bzw. Handlungsmöglichkeit. Die in der Sendung enthaltene Äußerung vermittelt den Eindruck, lediglich Teilaussage einer ursprünglich sehr viel längeren Ausführung gewesen zu sein. Auch ihre körperlichen Reaktionen deuten darauf hin. Sie bemüht sich sichtbar, ihre Emotionen zu kontrollieren und spricht mit gesenktem Blick, den sie erst bei der Feststellung »Helfen kannst du nicht« hebt und in die Kamera richtet. Wilhelmine Trsek hingegen beantwortet eindeutig eine Frage, die den Fernsehzuschauern jedoch unbekannt bleibt. Ihre Wiederholung einzelner Begriffe und die Verbesserung der Verbform lässt sie trotz ihres erhobenen Blicks unsicher wirken.

Zwischen der deutlichen Distanzierung des Voice-over-Kommentars und den Aussagen der beiden Gesprächspartnerinnen besteht ein unmittelbarer Zusammenhang. Da sich Inhalt und Modus der Äußerungen bereits selbst denunzieren, fällt ihre Zurückweisung durch den Kommentar leicht. Unter Berücksichtigung des Informationsgehalts lässt sich sogar behaupten, dass die beiden Aussagen mit ihrer fehlerhaften Grammatik nur deshalb in der Sendung enthalten sind, damit diese sich von den beiden Sekretärinnen distanzieren kann. Denn weder die Aussage von Gisela Birmes noch die Einschätzung von Odilo Globocnik durch seine Sekretärin Wilhelmine Trsek ist für die weitere Argumentation der Sendung von Relevanz. ◀190 Darin unterscheiden sich die beiden Statements der Sekretärinnen von der bereits erwähnten Funktion, die Fritz Hipplers Aussage zukommt.

GHETTO enthält drei Zeitzeugen, deren Aussagen der Voice-over-Kommentar problematisiert bzw. zurückweist. Dass deren Differenz hinsichtlich ihrer Eloquenz und Funktion für die Argumentation der Dokumentation entlang der Geschlechtergrenze verläuft, mag ein aufschlussreicher Zufall sein, in dem sich geschlechtsspezifische Zuschreibungen wiederfinden. Auffällig ist in diesem Zusammenhang vor allem, dass die Sendung neben dem verurteilten Hippler (dessen Zugehörigkeit zur SS die Sendung verschweigt) nur die Äußerungen von Frauen in Frage stellt. ◀191 Männliche Vertreter aus der »Tätergesellschaft« werden hingegen nicht problematisiert, sondern vielmehr affirmativ in die Argumentation der Sendung übernommen. Sie erscheinen dadurch als glaubwürdige Zeitzeugen und werden zu einer wichtigen Instanz des Wissens. Denn das,

was in der Sendung über den Nationalsozialismus zu erfahren ist, wird von diesen Zeitzeugen berichtet oder durch sie autorisiert und authentifiziert.

Aus diesem Status der Wissensinstanz, der den Zeitzeugen in HOLOKAUST zuerkannt wird, resultiert eine Kaschierung ihrer ›problematischen‹ Aussagen, die in der gesamten Sendereihe zu beobachten ist. So werden Äußerungen von deutschen Wehrmachtssoldaten, die auf eine mögliche Beteiligung an Straftaten hindeuten, in der Regel nicht weiter hinterfragt. Wie bereits vorne am Beispiel von Karl-Heinz Mangelsen aus MENSCHENJAGD beschrieben, werden die Soldaten vielmehr traumatisiert. Die ›problematischen‹ Aussagen des Zeitzeugen Gerhard von Jordan, der in der Sendung GHETTO mehrfach zu Wort kommt, werden vom Voice-over-Kommentar sogar entschuldigt: Von Jordan, deutscher Beamte im besetzten Polen, beschreibt ca. eine Minute nach Ende der erwähnten Hippler-Szene unter Bezugnahme auf das Wort »Untermenschen«, das durch die Einspielung eines Wochenschauausschnitts eingeführt wird, seine Haltung gegenüber polnischen Juden. Zwar habe er das Wort »Untermenschen« zur Bezeichnung von Juden abgelehnt, »aber wir hielten sie doch für etwas Minderwertiges«. »In einem solchen Ungeist sind sie aufgewachsen«, beeilt sich der Kommentar diese Äußerung zu erklären und schützt von Jordan damit vor dem Verdacht, Antisemit oder ›Täter‹ zu sein. Wie sich noch zeigen wird, sind die Glaubwürdigkeit dieses Zeitzeugen und der Eindruck seiner Rechtschaffenheit für den weiteren Verlauf der Sendung von großer Relevanz.

Die Auswahl der Zeitzeugen, von denen sich die Sendung GHETTO distanziiert, basiert auf funktionalen Überlegungen: Neben Hippler, dessen Bekanntheit eine neutrale Präsentation erschweren würde, werden ausschließlich Personen in Frage gestellt, deren Aussagen von geringem informativen Wert sind. Für eine Sendereihe, deren besondere Aufmerksamkeit den Momenten der Tat und des Todes gilt, sind die Aussagen von Frauen, die zwar als Büroangestellte in Polen tätig, aber nicht vor Ort an Deportationen oder Erschießungen beteiligt waren, von untergeordnetem Interesse. Daher werden die Interviews anders nutzbar gemacht.

Mit den Statements der Frauen konstituiert die Sendung eine kritisch-distanzierte Position. Im Gegensatz zu Szenen, in denen der Voice-over-Kommentar Ereignisse beschreibt oder Überleitungen zwischen den Aussagen von Zeitzeugen schafft, markiert sein Eingreifen hier sehr deutlich die Aussageinstanz der Sendung. Durch die Offensichtlichkeit der Geste, sich mit Hilfe des Voice-over-Kommentars von den Interviewpartnern zu distanzieren und die Statements zurückzuweisen, lässt die Aussageinstanz dabei keine Zweifel an ihrer Einschätzung der Zeitzeugen. Sie betont dadurch ihre kritische Haltung und macht ihre Zweifel an der Glaubwürdigkeit der Gesprächspartner deutlich. Die

weiblichen Zeitzeugen, die keinen informativen Wert besitzen, dienen insofern vor allem der Konturierung der Aussageinstanz und der Etablierung ihrer (quellen-)kritischen Haltung.

Das Verfahren der Distanzierung erfüllt in ГНЕТТО also mehrere Funktionen: Die Dokumentation weist auf das historische Faktum der Mittäterschaft von Frauen (als Mitarbeiterinnen im Vorzimmer der Mörder) am Holocaust hin; durch die Distanzierung von den Aussagen etabliert und manifestiert die Sendung ihre (scheinbar) kritische Haltung gegenüber den deutschen Gesprächspartnern, und sie betont in der Differenz gleichzeitig die Wahrhaftigkeit der unhinterfragten Statements der deutschen Beamten und Wehrmachtssoldaten.

Überhörte Geschichten

Obwohl einige Geschichtsdokumentationen Zweifel an den Aussagen von (einigen) Zeitzeugen aus der Tätergesellschaft formulieren, wird deren Glaubwürdigkeit in der Mehrzahl der Sendungen nicht in Frage gestellt. So setzt sich das Schweigen der Täter über die begangenen Verbrechen in den Dokumentationen fort, in denen deutsche Zeitzeugen zwar über Nationalsozialismus, Krieg und Holocaust aussagen, die eigene Mitverantwortung jedoch ausgespart bleibt. Dieses mediale Verschweigen der Täterschaft resultiert sowohl aus der spezifischen ›Vergangenheitsbewältigung‹ der historischen Akteure, die in den Sendungen als Zeitzeugen auftreten, als auch aus dem gegenwärtigen Verhältnis der Nachgeborenen (Fernsehredakteure, Interviewer) zur Tätergeneration.

Mit Bezug auf die Täter kann das Verschweigen oder Beschönigen begangener Verbrechen unterschiedlich erklärt werden: als eine Art Selbstsuggestion, in deren Folge die Lügen in der Erinnerung der Täter zur Wahrheit werden; als fehlendes Unrechtsbewusstsein, nach dem die eigenen Taten gar nicht als Verbrechen wahrgenommen werden, sondern beispielsweise rational legitimiert werden; oder – und dies gilt insbesondere für den Fall von ›öffentlichen‹ Äußerungen vor der Kamera – aus Angst vor einer drohenden Strafverfolgung von Kriegs- oder NS-Verbrechen.

Vor dem Hintergrund der juristischen Strafverfolgung ist die Bereitschaft einiger der Angeklagten des Majdanek-Prozesses, sich noch während des Prozesses von Eberhard Fechner für dessen Film DER PROZESS befragen zu lassen, eine bemerkenswerte Ausnahme – insbesondere auch deshalb, weil sie vor Gericht die Aussage verweigerten.¹⁹² Es fällt jedoch auf, dass sie sich in der Regel nicht über die ihnen konkret zur Last gelegten Vergehen äußern (und sich damit auch nicht selbst belasten). Bei Gesprächspartnern, die von ihren eige-

nen Verbrechen berichten, handelt es sich hingegen in der Regel um bereits verurteilte Täter, wie beispielsweise in *LAGERSTRASSE AUSCHWITZ* (SWF 1979) bzw. *DREI DEUTSCHE MÖRDER* (SWF 1998) von Ebbo Demant. ◀193

Im Vergleich mit diesen für das Fernsehen produzierten (Autoren-)Filmen fällt an den aktuellen Geschichtsdokumentationen ein deutlich veränderter Umgang mit den Zeitzeugen aus der Tätergesellschaft auf. Während die entsprechenden Gesprächspartner in *DER PROZESS* und *LAGERSTRASSE AUSCHWITZ* bzw. *DREI DEUTSCHE MÖRDER* eindeutig als Täter markiert sind, deren Handlungen strafrechtlich verurteilt wurden, spielt die Frage der Beteiligung an kriminellen Handlungen in aktuellen Sendungen keine Rolle mehr. Am Beispiel der bereits erwähnten Libau-Szene aus *MENSCHENJAGD* wird zu zeigen sein, dass eine mögliche Tatbeteiligung höchstens noch zur Produktion von Ambivalenz genutzt wird.

Sind die Entschuldigungsstrategien der Täter (sozial)psychologisch und juristisch erklärbar, so erstaunt in vielen Geschichtsdokumentationen jedoch die naive Übernahme ihrer beschönigenden Darstellung der nationalsozialistischen Vergangenheit. Immerhin sind die Sendungen historisch genau recherchiert, werden wissenschaftlich von anerkannten (teilweise internationalen) Fachkräften beraten und haben den didaktischen Anspruch, die Zuschauer über den Nationalsozialismus aufzuklären. Dennoch scheint in den Dokumentationen ein Tradierungsprozess wirksam zu sein, der sich nicht nur auf die affirmative Übernahme von Täteraussagen beschränkt, sondern teilweise sogar zu einer »kumulativen Heroisierung« (Welzer 2001) führt. In seiner Zusammenfassung einer Mehrgenerationenstudie, die der Überlieferung der nationalsozialistischen Vergangenheit in den »Familiengedächtnissen« nachgeht, weist Harald Welzer auf Gespräche hin,

»[...] in denen die Zeitzeugen im Familiengespräch von Morden erzählen, die sie begangen haben, und es finden sich Berichte von Erschießungen, aber all das hinterläßt in den Einzelinterviews mit den Kindern und Enkeln keine Spur – es ist, als hätten sie diese Erzählungen gar nicht gehört« (Welzer 2001, 57).

Dieses Überhören der Tätergeschichten ist ein erster Schritt zur »kumulativen Heroisierung«. Er ermöglicht den Nachfolgenerationen in einem zweiten Schritt, die Eltern oder Großeltern als integere Menschen zu entwerfen, indem »jeder sich in den Erzählungen bietende Anknüpfungspunkt zu einer ›guten Geschichte‹ ausgeweitet wird« (a.a.O., 72). Dabei werden »die eigentlich problematischen Implikationen der Erzählungen gleichsam weggestrichen« (a.a.O.) und in Widerstandsgeschichten umformuliert. ◀194

Auch in Fernsehdokumentationen über den Nationalsozialismus findet sich dieses

»Phänomen, daß zentrale Elemente der erzählten Episoden nicht gehört zu werden scheinen und im Rahmen der Erzählungen en passant transportierte Informationen nicht zu Kenntnis genommen werden« (a.a.O., 63).

Fernsehinterviews sind zwar nicht wie Familiengespräche strukturiert (und die sozialpsychologischen Erklärungen daher auch nicht einfach übertragbar), andere Mechanismen setzen in den Medien jedoch ebenfalls einen Prozess des systematischen Überhörens in Gang. Auch im Fernsehen gilt: Selbst wenn die deutschen Zeitzeugen ihre (Mit-)Täterschaft nicht verschweigen, werden ihre Aussagen »überhört«. Dies zeigt sich am bereits erwähnten Beispiel des deutschen Marinesoldaten Karl-Heinz Mangelsen, der sich in *MENSCHENJAGD*, der ersten Folge von *HOLOKAUST* (ZDF 2000), an Erschießungen in Libau erinnert. Karl-Heinz Mangelsen beschreibt in seinem Statement den Ablauf einer Exekution, der er als Zeuge beigewohnt hat. Seine Aussage wird durch Zwischenschnitte auf historisches Filmmaterial in drei »Auftritte« unterteilt. Der Voice-over-Kommentar ordnet die Schwarzweißaufnahmen als »Filmaufnahmen eines Marinesoldaten – von Morden in Libau« ein, ihr Status bleibt dabei allerdings vage: Einerseits können die Aufnahmen wie in zahlreichen anderen Sequenzen als Erinnerungsbilder des Zeitzeugen gelesen werden, andererseits wird die Schlussfolgerung nahe gelegt, dass Mangelsen selbst der Kameramann war.

Dieser unklare Status der Bilder ist ein Effekt des konkretisierenden Kommentars, der die Aufnahmen einordnet, und der Schrifteinblendung, die den Zeitzeugen als »Marinesoldat« vorstellt. Die Sendung betreibt hier eine systematische Verrätselung, indem sie durch die Kombination von Schrift und Kommentar Mangelsen als potentiellen Kameramann einführt, obwohl bekannt ist, dass die Aufnahmen von Reinhard Wiener stammen (vgl. Kuball 1980, 115ff.). Diese Uneindeutigkeit ermöglicht einerseits die Traumatisierung des Zeitzeugen, denn die Bilder lassen sich als Wiederholung des traumatischen Moments verstehen, und verhindert andererseits eine Klärung seiner historischen Rolle vor Ort. Indem der Eindruck entsteht, Mangelsen habe dort gefilmt, muss dieser nicht mehr nach dem Grund für seine Anwesenheit bei den Exekutionen gefragt werden.

Auch die Aussagen von Karl-Heinz Mangelsen sind der Dokumentation keine Nachfrage wert. In der ersten Einstellung beschreibt er seinen Standort, von dem aus er die Erschießung als Zuschauer beobachtet hat (der aber nicht in allen Einstellungen mit dem Kamerablickpunkt übereinstimmt). Er sagt: »Ich

hab' das gesehen, wenn sie da abgeknackt wurden. Ich war ja nur hundert, hundertfuffzig Meter von der, von den, von der Stellung entfernt, nicht wahr. Hatten einen Waldweg, da hatten wir unser Fahrzeug, nicht, von da aus konnten wir alles sehen«. In der zweiten Einstellung beschreibt er, wie die Opfer zu den Gräben gehen mussten, in denen sie erschossen wurden: »Die mussten dann diese zwanzig, dreißig Meter bis zur Grube mussten die hingehen, und sich da, dahin, wo die Schützen bereit waren, mussten die sich begeben, nicht. Das war immer, schon immer ein Wirbel, wenn die oben noch an der Kante standen und mussten nach unten«. Mit der dritten Einstellung, in der er »Musste das sein? Hätte ich viel früher machen müssen. Wenn ich das gleich gemeldet hätte, vielleicht wäre dann aufgeräumt worden, nicht?« sagt und aufschluckt, nimmt die Sendung wie vorne beschrieben schließlich seine Traumatisierung vor (Abb.30). Dieser emotionale Kontrollverlust wird zum Garanten der Authentizität des Zeitzeugen und betont seine Glaubwürdigkeit. Gleichzeitig zielt die Sendung mit der Präsentation seiner Emotionen auch auf eine Affizierung der Zuschauer.

In diesem Ausschnitt wird eine Tätergeschichte systematisch überhört, wozu die Traumatisierung des Gesprächspartners entscheidend beiträgt, indem sie jede Nachfrage unterbindet: Weder werden Mangelsens Anwesenheit und sein neugieriges Zuschauen bei den Erschießungen (bei denen er scheinbar mehrfach anwesend war, spricht er doch davon, dass das »immer ein Wirbel« war) durch den Voice-over-Kommentar explizit problematisiert, noch werden die Mittel der Montage (Einstellungsdauer, Verwendung anderer Statements) eingesetzt, um auf die Fragwürdigkeit seiner Anwesenheit hinzuweisen. Diese fehlenden Fragen weisen auf eine wichtige Funktion der Traumatisierung des Zeitzeugen hin: sie entbindet die Aussageinstanz der Sendung davon, eine eindeutige Position zu formulieren. Indem der emotionale Kontrollverlust des Gesprächspartners verhindert, dass die Glaubwürdigkeit seiner Aussagen als problematisch wahrgenommen sowie die fehlende Nachfrage oder Distanzierung bemerkt wird, gelingt es der Sendung, eine konsistente und emotional authentifizierte Geschichte zu präsentieren, ohne sich dabei selbst eindeutig festzulegen.

Gemeinschaft der Opfer: HOLOKAUST (2000)

HOLOKAUST ist die erste mehrteilige bundesdeutsche Dokumentarreihe, die sich mit dem Holocaust beschäftigt. Mit ihrem Titel knüpft sie an den US-amerikanischen fiktionalen Mehrteiler HOLOKAUST an, der an vier Abenden im Januar

1979 in den zusammengeschalteten Dritten Programmen der ARD ausgestrahlt wurde und – so die Geschichtsschreibung – zu einer Intensivierung der öffentlichen Auseinandersetzung mit der nationalsozialistischen Vernichtungspolitik führte (z.B. Kershaw 1999, 150; Vollnhals 1992, 386). Damals warf der Filmmacher Edgar Reitz den Fernsehanstalten vor, einer »Enteignung des Menschen von seiner eigenen Geschichte« Vorschub zu leisten, denn »die Amerikaner haben mit Holocaust uns Geschichte weggenommen« (Reitz o.J., 102). ◀195 Auf diese Kritik nimmt die Dokumentarreihe HOLOKAUST dreißig Jahre später mit der Schreibweise des Titels implizit Bezug. Den Produzenten gilt diese als »symbolischer Akt der Aneignung der eigenen Geschichte« (Knopp 2000, 22), schließlich sei »das Verbrechen [...] von deutschem Boden ausgegangen« und gehöre »der Mord an den Juden Europas [...] zur deutschen Geschichte« (a.a.O.).

Auch in programmplanerischer Hinsicht ist die Ausstrahlung des fiktionalen Mehrteilers HOLOKAUST (1979) Möglichkeitsbedingung für die Dokumentarreihe HOLOKAUST (2000). Sie markiert einen Wendepunkt in der bundesdeutschen Fernsehgeschichte, insofern mit ihr die innerhalb der öffentlich-rechtlichen Sender diskutierte »Akzentverschiebung der Programme von Aufklärung und gesellschaftlicher Kritik hin zu mehr Unterhaltung und Fiktionalität« (Hickethier 1998, 355) eingeleitet wurde. ◀196 Gefragt waren Ende der 1970er Jahre »weniger politische Konfliktstoffe und mehr Geschichten von interessanten Figuren [...], mehr historische Stoffe, mehr Emotionen. Das große Gefühl war wieder erwünscht« (a.a.O.).

Diese wachsende Unterhaltungsorientierung und zunehmende Emotionalisierung, als deren paradigmatisches Ereignis die Ausstrahlung von HOLOKAUST gilt, kennzeichnet den Übergang vom Paläo- zum Neo-Fernsehen, d.h. die Ersetzung eines pädagogischen Konzepts, das auf der hierarchisch geordneten Weitergabe von Wissen basiert, durch eine »Relation der Nähe« (Casetti/Odin 2002, 316), in deren Rahmen die Zuschauer dazu eingeladen werden, »mit dem Fernsehen zu leben und zu beben« (a.a.O., 327). Obwohl ursprünglich in anderen Genres beobachtet, ist diese Veränderung auch in Geschichtsdokumentationen anzutreffen. Zeichnete sich bereits in DIE DEUTSCHEN IM ZWEITEN WELTKRIEG (1985) eine emotionale Beteiligung der Zuschauer ab, so findet sie in HOLOKAUST, die von zahlreichen Momenten der direkten Affizierung durchzogen ist, ihren Höhepunkt.

Die sechsteilige Sendereihe HOLOKAUST wurde 2000 nach einem Buch und unter Regie von Maurice Philip Remy für das ZDF produziert. Für die Gesamtleitung und Konzeption war Guido Knopp, Leiter der ZDF-Redaktion Zeitgeschichte, verantwortlich, weshalb die Sendereihe in der Regel unter seinem Namen firmiert. Auch die formalen Elemente von HOLOKAUST tragen zu dieser Zuschrei-

bung von Autorenschaft bei, da sie zahlreiche Ähnlichkeiten mit anderen Dokumentationen von ›Guido Knopp‹ aufweisen.◀197 Die jeweils 45-minütigen Sendungen wurden dienstags abends um 20.15 Uhr ausgestrahlt – ein Sendeplatz, der für zeithistorische oder dokumentarische Formate reserviert ist, und auf dem auch die vorangegangenen Dokumentationen über den Nationalsozialismus gesendet wurden. HOLOKAUST reiht sich damit in die zyklischen Produktionen zum Thema Nationalsozialismus der ZDF-Redaktion Zeitgeschichte ein, die im ›Gedenkjahr 1995‹ mit HITLER – EINE BILANZ ihren Anfang nahm. Wie bei ähnlichen Produktionen der ZDF-Redaktion Zeitgeschichte wurde parallel zur Ausstrahlung ein Buch zur Sendung sowie Videokassetten und ein Hörbuch publiziert (interessanterweise ist im Unterschied zu anderen Knopp-Reihen jedoch keine DVD erhältlich). Auch auf dem internationalen Fernsehmarkt wurde HOLOKAUST erfolgreich vermarktet.

Wie bereits vorne erwähnt, zeichnet sich HOLOKAUST unter anderem durch den Einsatz ›neuer Bilder‹ aus, die von Kameraamateuren gefilmt oder in osteuropäischen Archiven recherchiert wurden, darunter auch viele Farbaufnahmen. Darüber hinaus kommen in HOLOKAUST zahlreiche Zeitzeugen zu Wort, die über antisemitische Verfolgungen, Erschießungen und den systematischen Massenmord in den Vernichtungslagern berichten. Bei den 500 Gesprächspartnern, mit denen Interviews geführt wurden, handelt es sich sowohl um Überlebende des Holocaust als auch um Zeitzeugen aus der Tätergesellschaft. Werden Statements nicht in deutscher Sprache formuliert, so übernimmt ein Sprecher oder eine Sprecherin deren Übersetzung. Die Aussagen der Zeitzeugen werden von einem Voice-over-Kommentar kontextualisiert und miteinander verbunden. Im Vergleich mit den hier besprochenen früheren Sendungen hat sich die Funktion des Kommentars damit grundlegend verändert: Sie besteht nun nicht mehr in der Präsentation von historischen Fakten für einen chronologischen Gesamtüberblick über die Geschichte. Vielmehr formuliert der Voice-over-Kommentar in HOLOKAUST hauptsächlich Überleitungen für die sich aneinanderreihenden Äußerungen der Zeitzeugen. Aufgrund der Strukturierung der Sendung erscheint der Holocaust dabei nicht als schrittweise Radikalisierung der Vernichtungspläne oder kausale Abfolge von Ereignissen, sondern als Kumulation schrecklicher Erlebnisse.

Auch bei der Auswahl der Zeugenaussagen wird kumulativ verfahren. Die Sendereihe, die sich unter anderem implizit an der Diskussion über die Wehrmachtausstellung abarbeitet, bündelt beispielsweise die unterschiedlichsten Antworten auf die Frage nach dem Wissen und nach der (Mit-)Täterschaft der deutschen Soldaten am Holocaust. Entsprechend der Auseinandersetzung in der bundesdeutschen Gesellschaft, die zum Zeitpunkt der Ausstrah-

lung der Sendung hierauf noch keine konsensuell gültige Antwort gefunden hat, formuliert HOLOKAUST verschiedene mögliche Haltungen und überführt die widersprüchlichen Positionen in ein homogenes und scheinbar objektives *Geschichtsbild*. Damit erfüllt das Fernsehen seine Funktion, Konsens über gesellschaftlich kontroverse Themen herzustellen.

Stuart Hall verwendet die Begriffe ›Konsens‹ und ›Objektivität‹ in seiner Analyse der Verfahren von Nachrichtensendungen als Synonyme:

»Objektivität ist ein anderer (höflicherer oder zweckmäßigerer) Name für Konsens. Die Berichterstattung kann ›objektiv‹ sein, vorausgesetzt der Konsens hält. Zerbricht er, ist die Objektivität in Schwierigkeiten. Es folgt weiterhin, dass Rundfunk und Fernsehen zur Wahrung der ›Objektivität‹ ständig dazu genötigt sind, eine konsensuelle Position einzunehmen, Konsens zu finden (sogar wenn er nicht existiert) und, wenn erst einmal Streit losgebrochen ist, Konsens zu produzieren« (Hall 2002, 359).

Die Herstellung von Konsens besteht dabei allerdings nicht darin, »eine einzelne, einheitliche Position« festzulegen, »der sich die gesamte Gesellschaft verschrieben hat« (a.a.O., 368). Der Konsens bildet vielmehr »den grundsätzlichen *gemeinsamen Boden*« auf dem die »Positionen sich bewegen, die im Detail scharf divergieren können« (a.a.O.). Insofern ist Konsens immer »bedingt durch strukturelle Uneinigkeit« (a.a.O.).

Strukturelle Uneinigkeit kennzeichnet auch die Sendereihe HOLOKAUST. So enthält beispielsweise die erste Folge (MENSCHENJAGD) ein breites Spektrum möglicher Positionen zur Frage, ob die Wehrmacht an Exekutionen beteiligt war. Die Objektivität der Geschichtsdarstellung entsteht dabei durch die unterschiedlichen Aussagen der Zeitzeugen sowie die uneindeutige Haltung des Voice-over-Kommentars. Einige ehemalige Soldaten berichten von Erschießungen, deren Zeugen sie wurden, und bestätigen damit die Täterschaft der Wehrmacht (»die Wehrmacht war an völkerrechtswidrigen Taten beteiligt«) oder zumindest die billigende Mitwisserschaft der Soldaten. Andere Zeitzeugen weisen hingegen jegliche Kenntnisse von den Exekutionen weit von sich. So gibt die Sendung beispielsweise der Beteuerung von Unkenntnis ausführlich Raum, wenn sie in Zusammenhang mit Amateuraufnahmen von der Morgentoilette einiger in Bialystok stationierten Soldaten nach deren Wissen über die zeitgleich stattfindenden Morde in der Stadt fragt und Philipp Freiherr v. Boeselager wortreich antwortet: »Ach ich habe mich um die Juden nicht gekümmert. Wir wussten gar nicht, ob da Juden im Dorf waren, es interessierte uns gar nicht, es interessierte uns unser Auftrag, die und die Linie sollten wir besetzen und sehen ob die feindfrei war, was dazwischen war interessierte nicht und wir haben aber auch nichts davon gehört. Ich habe nicht von ir-

gendeiner Erschießung, sei es von Juden oder Zigeunern oder irgendwelchen Zivilisten während des Vormarschs 41 gehört«.

Diese Divergenzen in den Aussagen der Zeitzeugen (Augenzeugenschaft vs. absolutes Unwissen) werden durch die Überleitungen des Voice-over-Kommentars in Ambivalenzen der Geschichtsdarstellung transformiert. »Viele der Soldaten wissen, was im Hinterland geschieht« wird beispielsweise die Aussage eines Zeitzeugen eingeleitet, der jedoch im Gegenteil schildert, dass er nur an das eigene Überleben gedacht und sich für nichts anderes interessiert habe. Indem sie auf diese Weise Widersprüche generiert, enthält sich die Aussageinstanz einer eindeutigen Position zur Frage nach der Beteiligung der Wehrmacht bzw. trägt zur Relativierung eindeutig formulierter Positionen bei. So erläutert der Voice-over-Kommentar zwar beispielsweise Filmbilder von Verhaftungen in Jonava im Juli 1941 mit den Worten: »Bei der Jagd auf Juden hilft die Wehrmacht aus. Soldaten der Luftwaffe übergeben ihre Opfer an die Mordkommandos des SD«. Später heißt es dann jedoch einschränkend über die Wehrmachtssoldaten an der Front: »Längst nicht alle, aber all zu viele sind schon jetzt verstrickt. Manche in Morde. Auf Befehl oder freiwillig. Oder werden Zeugen. Ohne Mut zum Einspruch«. Mit diesen Worten wird zum Statement eines ehemaligen Soldaten übergeleitet, der beteuert, dass es keine Möglichkeit gab, gegen die Exekutionen einzuschreiten.

Auf diese Weise werden die allgemeinen Aussagen über die Mitverantwortung der Wehrmacht am Vernichtungskrieg, um deren Formulierung im Kontext der Auseinandersetzung über die Wehrmachtausstellung so heftig gerungen wurde, durch Einschränkungen und individuelle Erinnerungen abgeschwächt und aufgeweicht. Die Sendung enthält zwar unterschiedliche Positionen, die inhaltlichen Widersprüche, die in der politischen Diskussion um die Wehrmachtausstellung noch unversöhnbar erschienen, werden durch das Nebeneinander und die produzierte Ambivalenz jedoch überdeckt und eingeebnet.

Die Einebnung von unterschiedlichen Positionen fällt nicht nur im Umgang mit der Frage nach der Mittäterschaft der Wehrmacht auf, sondern betrifft auch die Differenzierung der (Zeit-)Zeugen, die beispielsweise in *LAGERSTRASSE AUSCHWITZ* (1979) noch konstitutiv war. In *HOLOKAUST* wird bis auf wenige Ausnahmen hingegen weder formal noch durch den Voice-over-Kommentar zwischen Tätern und Opfern unterschieden. Zwar werden die Interviewpartner durch eine Schrifteinblendung namentlich sowie in ihrer Funktion (beispielsweise als Bewohner eines bestimmten Ghettos oder Angehöriger einer bestimmten Kompanie) vorgestellt. Ihre Äußerungen reihen sich jedoch unterschiedslos aneinander und tragen gleichwertig zur Rekonstruktion der Ereignisse oder zur Affizierung der Zuschauer bei. Fragen nach der Mitverantwortung am Völker-

mord, nach Schuld oder Moral koppeln sich bei dieser Präsentation vollständig von den Zeitzeugen ab. Dadurch kann eine Gemeinschaft derjenigen entstehen, die an der Geschichte beteiligt waren – unabhängig davon, ob es sich um Täter oder Opfer handelt. ◀198

Diese Entdifferenzierung findet in der Entkontextualisierung der Zeitzeugen ihren formalen Ausdruck: Indem alle Gesprächspartner vor einem schwarzen Hintergrund sitzen, verzichtet die Sendung darauf, Einblicke in das häusliche Umfeld der Zeitzeugen zu ermöglichen. Aufgrund der verwendeten Großaufnahmen bleibt selbst ihre Kleidung größtenteils im Off und erlaubt ebenfalls keine Rückschlüsse auf das soziale Milieu oder den Habitus der Interviewten. Durch diese Entkontextualisierung entsteht der Eindruck, dass die Äußerungen lediglich von der erlebten Geschichte zeugen, nicht jedoch von der Herkunft der Gesprächspartner oder ihrer jetzigen Situation geprägt sind.

Mit dieser Ausblendung aller Gegenwartsbezüge betreibt die Sendereihe eine Historisierung, die nicht nur die historischen Ereignisse sondern auch die an ihr beteiligten Personen betrifft, insofern diese nur aufgrund ihrer Erinnerungen an die Vergangenheit von Interesse sind. ◀199 HOLOKAUST ignoriert damit die in der *Oral History* ebenso wie in der Gedächtnistheorie gewonnene Erkenntnis, dass sich jede Erinnerung in einem gesellschaftlichen Bezugsrahmen vollzieht und verändert sowie vom sozialen Umfeld geprägt ist:

»Man kann sich nur unter der Bedingung erinnern, daß man den Platz der uns interessierenden vergangenen Ereignisse in den Bezugsrahmen des Kollektivgedächtnisses findet. [...] Die Gesellschaft stellt sich die Vergangenheit je nach den Umständen und je nach der Zeit in verschiedener Weise vor: sie modifiziert ihre Konventionen. Da sich jedes ihrer Glieder diesen Konventionen beugt, so lenkt es auch seine Erinnerungen in die gleiche Richtung, in die sich das kollektive Gedächtnis entwickelt« (Halbwachs 1985, 368).

Diesen gesellschaftlichen Bezugsrahmen, der die individuelle Erinnerung bedingt, blendet HOLOKAUST aus, indem die Zugehörigkeit zu einem Gedächtniskollektiv weder visuell (durch das Setting des Interviews) noch inhaltlich (durch die Thematisierung der gegenwärtigen Lebensumstände) angedeutet wird.

Der neutrale Hintergrund, von dem die Zeitzeugen gefilmt werden, ist gleichzeitig ein Bestandteil des Corporate Designs von ›Knopp-Sendungen‹ und ein Verweis auf die ökonomische Verwertungskette der Interviews. Die visuelle Inszenierung der Gesprächspartner garantiert im *flow* des Fernsehprogramms die sofortige Erkennbarkeit der Zugehörigkeit zur Produktfamilie ›Knopp‹ – selbst trotz der zunehmenden Orientierung an diesem visuellen Konzept durch andere Produzenten. Hierzu trägt unter anderem die grafische und typografische Gestaltung der Schrifteinblendungen bei, die in den einzelnen Sende-



Abb. 41: Betonung der Mimik durch
Lichtsetzung

Abb. 42: Gesicht als Spektakel und Rätsel

reihen (wenn überhaupt) lediglich leicht verändert wird. Neben der Typografie betrifft dieses reihenspezifische Design der Interviews auch die Gestaltung des Hintergrunds und der Lichtsetzung. Doch obwohl die farblichen Nuancen des Hintergrunds je nach Sendereihe variieren, lassen sich die Interviews auch in anderen Sendungen einsetzen, ohne dass sich stilistische Brüche ergeben. Die digitale Bildbearbeitung ermöglicht eine Anpassung an das jeweils gültige Design und stellt damit trotz der Produktdifferenzierung sicher, dass die in Datenbanken gesammelten Gespräche einer Mehrfachauswertung unterzogen werden können.

Unterstützt durch die Großaufnahmen und den neutralen Hintergrund konzentriert sich die Aufmerksamkeit während der Aussagen von Zeitzeugen auf deren Gesicht, das zum Spektakel wird. Neben der Einstellungsgröße wird die Sichtbarkeit jeder ihrer emotionalen Regungen insbesondere durch die Ausleuchtung der Interviewsituation gewährleistet. Im Gegensatz zur konventionellen Lichtsetzung, bei der Schlag-

schatten oder Unebenheiten im Gesicht des Gesprächspartners durch ein Fülllicht kaschiert werden, sind die Zeitzeugen in HOLOKAUST ohne bzw. nur mit leichter Aufhellung schräg von der Seite beleuchtet (Abb. 41). Dadurch bleiben zwar einzelne Gesichtspartien im Schatten, die Plastizität des Gesichts wird jedoch hervorgehoben, wodurch jede mimische Reaktion, jedes Zucken um die Mundwinkel oder Zittern des Kinns deutlich zu sehen ist. Durch diese Lichtsetzung werden die Gesichter der Zeitzeugen zu einem Spektakel, das zur genauen Betrachtung und Beobachtung einlädt und – verstärkt durch die spezifischen Themen der Interviews – die Entdeckung kleinster Emotionen verspricht. Im Extremfall, bzw. wenn die Zeitzeugen ihre Körperhaltung verändern, führt die Ausleuchtung der Gesichter in HOLOKAUST jedoch auch dazu, dass sich nur noch wenige Gesichtspartien im Licht befinden. Neben dem Eindruck des Maskenhaften oder Unheimlichen (Abb. 42) wird das Gesicht hier zu einem unentzifferbaren Rätsel. Doch egal ob als Spektakel oder als Rätsel: In beiden Fällen lenkt die visuelle Inszenierung des Gesichts die Aufmerksamkeit der Zuschauer auf die Mimik der Gesprächspartner, die

Auskunft über die (teilweise sprachlich nicht artikulierten) Emotionen zu geben und deren Sichtbarmachung verspricht. Bei den Zuschauern wird dadurch eine Rezeptionshaltung aktiviert, die auf die Wahrnehmung oder Entzifferung von Emotionen eingestellt ist, und die Bereitschaft zur Affizierung in Gang gesetzt.

Die Ausschnitte aus den Zeitzeugengesprächen, die in HOLOKAUST verwendet werden, sind im Vergleich mit den anderen, hier besprochenen Sendereihen, relativ kurz. Es handelt sich um pointierte Beschreibungen von Erlebnissen, die in wenigen Sätzen formuliert werden, sowie um emotionale Momente. Die Zwischenschnitte auf historisches Bildmaterial oder andere Gesprächspartner tragen dabei maßgeblich zum Eindruck der Prägnanz der Statements bei. Formulieren die Zeitzeugen ihre Erinnerungen nicht in Deutsch, so werden sie von einer (gleichgeschlechtlichen) Voice-over-Stimme übersetzt, die den Text über die Originalaussagen einspricht. Dadurch werden die emotional bedingten Modulationen in der Stimme des Gesprächspartners ebenso überdeckt, wie die Pausen oder das Stammeln in seiner oder ihrer Aussage. Die fremdsprachigen Zeitzeugen wirken daher emotional gefasster, und weil die konventionalisierten Merkmale für ein Trauma (zitternde Stimme, Pausen, Suche nach Worten usw.) von einer Übersetzer-Stimme verdeckt werden, auch weniger traumatisiert. Die Klangqualität der Voice-over-Stimmen evoziert darüber hinaus einen weiteren Effekt: Die eingesprochenen Übersetzungen sind von einer extremen Nähe zum Mikrofon gekennzeichnet, wodurch der Atem hörbar und die räumliche Wirkung der Stimme reduziert wird. Gleichzeitig schränkt die geringe Distanz zum Mikrofon, die ein leises Sprechen notwendig macht, die Modulationsfähigkeit der Stimme ein. Diese Klangqualität erzeugt den Eindruck gedämpfter Emotionen, der – trotz der offensichtlichen Entkopplung von sichtbarem Körper und körperloser Stimme – unwillkürlich auf die Zeitzeugen übertragen wird. Handelt es sich bei den Gesprächspartnern, die ihre Aussagen in einer Fremdsprache formulieren, um Überlebende des Holocaust, so scheinen ihre Erinnerungen an die Verfolgungserfahrung in resignierter Trauer vorgetragen zu sein. Bei rekrutierten Hilfspolizisten aus den besetzten Gebieten evoziert die Übersetzer-Stimme hingegen den Eindruck von emotionslosen Tätern, die mit ›kaltem Blick‹ über ihre Verbrechen berichten. Im Unterschied dazu sind die deutschsprachig vorgetragenen Aussagen von der Emphase des Entsetzens oder der Empörung geprägt, mit der die Interviewten sprechen. Darüber hinaus bleiben die Pausen in diesen Statements enthalten und können zur Traumatisierung des Gesprächspartners genutzt werden. Diese unterschiedlichen formalen Elemente werden in HOLOKAUST eingesetzt, um die Emotionen der Zeitzeugen zu modulieren und die Affizierung der Zu-

schauer zu erleichtern. Neben der sozialen Entkontextualisierung, einer visuellen Fokussierung auf das spektakuläre Gesicht sowie der spezifischen Auswahl von Aussagen, trägt nicht zuletzt auch die Musik zur Emotionalisierung bei. Der Sendereihe liegt ein durchgängiges musikalisches Konzept zu Grunde, das mit verschiedenen Leitmotiven operiert, um Themen mit bestimmten Emotionen zu besetzen und diese Verknüpfungen durch Wiederholungen oder Variationen (in Form unterschiedlicher Instrumentierungen und Tonlagen) immer wieder aufrufen. So wird beispielsweise eine ›Mitleidsmelodie‹ etabliert,²⁰⁰ die immer dann erklingt, wenn auf historischen Filmaufnahmen ›todgeweihte‹ Juden zu sehen sind (Männer heben ihr eigenes Grab aus, Erschießungen, Registrierung vor dem Abtransport in den Osten usw.), oder es werden bedrohliche Situationen durch einen bestimmten Klangteppich bzw. gefährliche Personen durch eine spezifische Rhythmisierung von Paukenschlägen gekennzeichnet.

Durch den Verzicht auf eine Differenzierung der Zeitzeugen sowie deren spezifische Inszenierung und Platzierung in der Argumentation der einzelnen Sendungen konstituiert HOLOKAUST eine Gemeinschaft, in die fast alle Gesprächspartner integriert werden – unabhängig davon, ob es sich um Überlebende der nationalsozialistischen Verfolgung oder deren Mitverantwortliche handelt. Hierfür macht die Sendung unter anderem die Verfahren der Traumatisierung und der Distanzierung produktiv, die vorne bereits beschrieben wurden. Im Folgenden gilt es daher vor allem, der Herstellung von scheinbar gemeinschaftlich erlebten Ereignissen nachzugehen.

Die befragten Zeitzeugen werden in HOLOKAUST als eine Gemeinschaft von Opfern inszeniert. Dies gelingt, indem die Sendereihe auf eine explizite Unterscheidung der Zeitzeugen in Täter und Opfer verzichtet, eine Teilhabe von mehreren Personen an ein und demselben historischen Ereignis generiert sowie deutsche Soldaten traumatisiert. In der ersten Folge (MENSCHENJAGD) deutet sich in der vorne bereits beschriebenen Sequenz über die Trennung von Müttern und Kindern an, wie der Eindruck der Entität eines Ereignisses durch die Kombination der Erinnerungen von zwei Zeitzeugen sowie entsprechende Filmaufnahmen entsteht. Zunächst erzählt Rozèle Goldenstein, dass sie als 11-jährige von ihrer Mutter getrennt wurde, obwohl sie mit ihr gemeinsam umgebracht werden wollte. Auf die im Präsens gestellte Frage des Voice-over-Kommentars, was mit den Kindern geschieht, wenn die Eltern erschossen werden, beschreibt Peter v. d. Osten-Sacken, dass ein junges Mädchen zu den deutschen Soldaten gekommen sei und berichtet habe, dass ihre Eltern in der Nähe in einer Grube erschossen worden seien, und das die Soldaten darum gebeten habe, ebenfalls erschossen zu werden. Nach einer kurzen Einstellung, die die heim-

lich gefilmte Trennung von Mutter und Kind zeigt, erinnert sich Rozèle Goldenstein, dass sie geschrien habe, sie wolle zu ihrer Mutter, sie wolle auch sterben. Die Verknüpfung dieser beiden Statements durch die Montage sowie die inhaltlichen Übereinstimmungen führt zu dem Eindruck, dass die Gesprächspartner am selben Ereignis beteiligt waren. Die Berichte der beiden Zeitzeugen verzahnen sich ineinander und verbinden sich zu einem grausamen Erlebnis, dem beide gemeinsam ausgesetzt waren. Die Frage, in welcher Position das Ereignis erlebt wurde, ob als deutscher Besatzungssoldat oder als verfolgtes und von den Eltern getrenntes Kind, stellt sich angesichts des Schreckens der Situation und der Eindringlichkeit der Schilderung nicht. Beide Zeitzeugen erscheinen in dieser Sequenz als Opfer, die Unerträgliches erlebt haben.

Die Konstitution einer Gemeinschaft von deutschen Soldaten und jüdischen Opfern wird durch die Präsentation anderer Täter untermauert. Diese werden durch den Voice-over-Kommentar entweder auf der oberen Hierarchieebene des NS-Systems (Hitler, Himmler, Heydrich, die Offiziere der Wehrmacht) verortet oder als Individuen im historischen Kontext benannt (z.B. Feldmarschall von Reichenau, der 1941 die Erschießung von 90 jüdischen Kindern in Belaja Zerkow anordnete). Wie bereits beschrieben, klagt die Sendereihe darüber hinaus einzelne Zeitzeugen direkt an, wobei es sich bevorzugt um Frauen handelt und die Mitverantwortung am Völkermord damit auf die Vorzimmer ausgeweitet wird. Auch die von einer emotionslosen Stimme übersetzten Berichte der Hilfspolizisten aus den besetzten Gebieten, die über Exekutionen sprechen, an denen sie beteiligt waren, erleichtern die Entlastung der Besatzungssoldaten von den antisemitischen Verbrechen. Und in den Statements der Soldaten selbst wird die Täterschaft schließlich immer auf Kameraden aus anderen Truppeneinheiten oder die Vorgesetzten übertragen.

Diese Gemeinschaftsbildung über die Abgrenzung von anderen Tätern lässt sich exemplarisch an der dritten Folge mit dem Titel GHETTO zeigen, in der die Erinnerungen von Gerhard von Jordan, laut Schrifteinblendung »Beamter im besetzten Polen«, und von Samuel Pisar, »Ghetto Bialystok«, aufeinander folgen. Beide beschreiben nacheinander die Räumung eines Ghettos, wobei Schwarzweißaufnahmen von Sammelplätzen und vom Abtransport zwischen die Statements geschnitten sind. Ähnlich wie am Beispiel von Rozèle Goldenstein und Peter v. d. Osten-Sacken entsteht durch die inhaltliche Nähe und die entsprechenden Filmbilder der Eindruck, dass beide Zeitzeugen am selben Ereignis beteiligt waren. Während Gerhard von Jordan zunächst über andere Personen spricht, beschreibt Samuel Pisar, von einer tiefen Stimme übersetzt, sein eigenes Erleben und erzählt, wie seine Mutter am Abend vor der Deportation überlegt hat, ob sie ihm lange oder kurze Hosen anziehen soll, und wie er bei

der Selektion von seiner Familie getrennt und in seinen langen Hosen mit den Männern abtransportiert wurde. Jordan berichtet hingegen von einem Kollegen, der beim Abtransport dafür sorgen wollte, dass keine »Schweinereien« geschehen, sowie von der Reaktion eines SS-Manns, als ihn ein Jude um sein Leben bat: »Er sagte: ›Moses, du musst sterben««. Nach dem Einschub einiger Filmbilder wird diese Erinnerung nochmals wiederholt: »Und der sagte immer nur: ›Moses, es ist Zeit, du musst sterben««, bis Jordan nach weiteren historischen Filmaufnahmen stockend und mit mehreren Pausen schließlich über sich selbst spricht: »Vielleicht ist es erst ein paar Tage später in mir aufgekommen, plötzlich diese Vorstellung: es sind Menschen, sind Menschen wie Du und ich. Die Juden sind nicht unser Unglück, sondern wir sind es selbst, wir bringen uns selber, wir richten uns selbst zugrunde«.

Während der Zeitzeuge Gerhard von Jordan sonst starr dasitzt, monoton spricht und den Mund dabei kaum bewegt, erscheint er bei diesem Statement aufgrund seiner Körperbewegung, seinem Stocken im Redefluss und seinem sichtlichen Unbehagen emotional bewegt. Visualisiert wird Jordans unkonkret bleibende Beschreibung der Räumung des Ghettos durch das historische Filmmaterial, das sehr nah und ausführlich Demütigungen und Erniedrigungen zeigt, an denen offensichtlich auch die Kamera aktiv beteiligt war. Diese Bilder übertragen das Unbehagen, das der Zeitzeugen zu empfinden scheint, während er sich an die Situation im Ghetto erinnert, auf uns Zuschauer. Gleichzeitig evozieren sie in Kombination mit Jordans (wenn auch nur andeutungsweise) sichtbaren Emotionen sowie der Wiederholungsstruktur seiner Aussage den Eindruck eines traumatischen Ereignisses. Auch hier verzahnen sich die Filmbilder, die Verfolgungserfahrung von Samuel Pizar und die Erinnerungen von Jordan zu einer gemeinsam durchlebten Situation des Schreckens. Ihre besondere Plausibilität erhält die Traumatisierung des Besatzungsbeamten dabei allerdings nur durch die Abgrenzung von denjenigen, die für die Grausamkeiten explizit verantwortlich gemacht werden – im hier beschriebenen Beispiel der für die Räumung des Ghettos zuständige SS-Mann.

Gerhard von Jordan ist einer von mehreren Zeitzeugen aus der Tätergesellschaft, die in GHETTO zu Wort kommen. Während sich der Voice-over-Kommentar in der Sendung von einigen anderen deutschen Zeitzeugen distanziert, indem er – wie bereits gezeigt – zwei Sekretärinnen beispielsweise mangelndes Mitleid bzw. Lebenslügen vorwirft, wird Gerhard von Jordan bereits nach seinem ersten Statement, in dem er erzählt, dass er Juden für minderwertig gehalten habe, in Schutz genommen. »In einem solchen Ungeist sind sie aufgewachsen«, erklärt der Kommentar. Daran schließt sich eine Aussage von Marcel Reich-Ranicki an: »Man hat diesen weitgehend jungen Soldaten erklärt, die

Juden seien Untermenschen, und man hat ihnen erlaubt, die Juden zu misshandeln, mit ihnen zu tun was sie wollten, das ist alles«. Damit wird die Reflexion des Zeitzeugen Jordan, der sich im Hinblick auf seine antisemitische Grundeinstellung selbst zu befragen scheint, sowohl durch den Kommentar als auch von einem prominenten Überlebenden des Holocaust gleich zu Beginn der Sendung unterbunden bzw. relativiert. Der Unterschied zwischen den »jungen Soldaten«, über die Reich-Ranicki spricht, und einem in der Besatzungsverwaltung tätigen Beamten spielt in dieser Argumentation dabei keine weitere Rolle. ◀201

Die Funktion des Zeitzeugen Marcel Reich-Ranicki verändert sich im Laufe der Sendung. Zu Beginn von GHETTO wird ihm die Position des Kommentars zugewiesen, indem er objektives Geschichtswissen präsentiert. Er tritt hier als (film-)historischer Experte auf, der erklärt, dass die im Warschauer Ghetto gefilmten Propagandaufnahmen in Deutschland nicht gezeigt wurden, weil sie dort Mitleid mit den Ghettobewohnern erweckten. Am Ende spricht er hingegen als Opfer und einer der wenigen Überlebenden des Warschauer Ghettos. Er erzählt, dass er das Gerücht von der systematischen Ermordung von Juden zuerst nicht geglaubt und als Gräuelmärchen abgetan, später aber aufgrund der Indizien keine Illusionen mehr gehabt habe. Die Sendung endet mit seiner Beschreibung der Überlebensbedingungen im Ghetto und den Worten: »Ach, wissen Sie, Tränen, für Tränen war keine Zeit, wenn man den Tod direkt vor sich sieht«. Die eindrückliche Darstellung seiner Erlebnisse und Gefühle sowie die direkte Adressierung von Interviewer und Zuschauer (»Ach, wissen Sie...«), die in der Postproduktion nicht aus Reich-Ranickis Aussagen herausgenommen wurde, unterstreichen seine zentrale Funktion, die sich bereits in der Sprecherfunktion andeutet, die ihm die Sendung zu Beginn überantwortet. Mit seinen Äußerungen wird Reich-Ranicki gleichzeitig jedoch auch zum Apologeten des Zeitzeugen Gerhard von Jordan. Dieser wird bereits nach seinem ersten Auftritt durch die spezifische Platzierung einer Aussage von Reich-Ranicki in Schutz genommen. Am Ende der Sendung beantwortet Reich-Ranicki schließlich in Bezug auf Jordan eine Frage, die in der Sendung zwar nicht gestellt wird, unterschwellig jedoch mitschwingt: Was wusste Gerhard von Jordan als Verwaltungsbeamter von der Vernichtung? Reich-Ranicki nimmt ihn indirekt mit folgenden Worten ein weiteres Mal in Schutz: »Wir hatten schon mehrere Monate früher gehört, dass Deutsche Experimente mit Autoabgasen machen, dass versucht wird, Menschen mit Abgasen zu töten. Dieses Gerücht drang zu uns. Wir haben es nicht geglaubt«. Der in HOLOKAUST mehrfach von Überlebenden beschriebene Unglaube bzw. die Weigerung, die bedrohlichen Gerüchte ernst zu nehmen, kommt erneut einer Entlastung gleich, denn warum sollten

die deutschen Besatzer mehr gewusst oder Gerüchte ernster genommen haben, als die bedrohten Juden? Die entlastenden und entschuldigenden Argumente, mit denen die Sendung den Überlebenden Marcel Reich-Ranicki auftreten lässt, beinhalten gleichzeitig auch eine Versöhnung zwischen Tätern und Opfern, die der gesamten Sendereihe zugrunde liegt.

Wie die geschilderten Beispiele zeigen, gelingt es der Dokumentarreihe **HOLOKAUST**, durch die Auswahl und spezifische Anordnung von Ausschnitten aus den Interviews, die für Sendungen geführt wurden, eine Gemeinschaft zu konstituieren, der neben den Überlebenden des Holocaust auch Angehörige der Wehrmacht oder Mitarbeiter des NS-Systems angehören können. Diese Gemeinschaft umfasst ganz allgemein die Opfer der Geschichte und behauptet eine Versöhnung, indem sie (fast) alle Zeitzeugen integriert. Mit dieser Auflösung der Unterscheidung zwischen Tätern und Opfern geht eine Vereinheitlichung der Perspektiven einher, insofern die deutschen Zeitzeugen als Opfer keine Rechtfertigungen mehr für ihr Handeln bemühen müssen. Insgesamt entsteht in **HOLOKAUST** der Eindruck einer gemeinsamen Gegenwart, aus der eine zwar schwierige und schmerzvolle aber durch die (scheinbare) Versöhnung endlich abgeschlossene Geschichte rekonstruiert werden kann – ganz unabhängig von den moralischen, juristischen oder politischen Fragen nach Schuld, Wiedergutmachung, Entschädigung oder Verurteilung von Straftaten.

GESCHICHTSSCHREIBUNG UND FERNSEHGESCHICHTE

Die Darstellung der nationalsozialistischen Vergangenheit hat sich im Laufe der Fernsehgeschichte erheblich verändert. Bei den Transformationen, denen der Einsatz und die Funktion von historischem Bildmaterial und Zeitzeugen unterliegt, lassen sich – trotz der Vielfalt der angewandten Verfahren – deutliche Tendenzen ausmachen, mit denen gleichzeitig markante Veränderungen in der Geschichtsschreibung in Zusammenhang stehen: Die Perspektive auf den Nationalsozialismus hat sich in den Fernsehdokumentationen von einer politischen Ereignisgeschichte zur Alltagsgeschichte verschoben, in der nicht mehr die historischen Eckdaten und Strukturen des NS-Systems sondern die Erfahrungsdimensionen von Geschichte im Mittelpunkt stehen.

Diese historiografischen Veränderungen gilt es abschließend exemplarisch anhand der Dokumentarserie *DAS DRITTE REICH* (1960/61) sowie aktueller Geschichtsdokumentationen zu erläutern. Eine Diskussion, inwiefern die thematische Verschiebung, die sich im populären Medium Fernsehen beobachten lässt, mit den Konjunkturen der fachwissenschaftlichen Aufarbeitung des Nationalsozialismus in Zusammenhang steht (vgl. Herbert/Groehler 1992; Herbert 1998; Kershaw 1999), bleibt dabei der Geschichtswissenschaft überlassen. Vielmehr ist hier eine Einordnung der jeweiligen Geschichtsdarstellung in den fernsehhistorischen Kontext von Interesse, denn die Veränderungen stehen mit dem jeweiligen (Selbst-)Verständnis der Institution Fernsehen im Zusammenhang und reichen damit weit über das Genre der Geschichtsdokumentation hinaus. Die unterschiedlichen Modi der Geschichtsschreibung im Fernsehen sind somit nicht nur Resultat eines veränderten Verhältnisses der Gesellschaft zu ihrer Vergangenheit (Vollnhals 1992), sondern auch Folge einer Transformation des Mediums.

Das bundesdeutsche Fernsehen definierte sich in den 1950er und 1960er Jahren als Bildungsinstitution, die an der Demokratisierung der bundesdeut-

schen Gesellschaft mitwirkte (Elsner/Müller/Spangenberg 1993, 43) und sich in diesem Zusammenhang deutlich und entschieden vom Nationalsozialismus distanzierte. Nach dem Krieg mit dem Ziel eingerichtet, in Deutschland eine demokratische Öffentlichkeit herzustellen, konstituierte sich der öffentlich-rechtliche Rundfunk dabei – wie auch in anderen europäischen Ländern – als paternalistisches System:

»The paternal system transmits values, habits, and tastes, which are its own justification as a ruling minority, and which it wishes to extend to the people as a whole« (Williams zit. in Ang 1991, 28).

In diesem öffentlich-rechtlichen Rundfunksystem galten die Zuschauer als Öffentlichkeit und Staatsbürger (vgl. Elsner/Müller/Spangenberg 1993), die in besonderer Weise adressiert wurden:

»The audience-as-public consists not of consumers, but of citizens who must be reformed, educated, informed as well as entertained – in short, ›served‹ – presumably to enable them to better perform their democratic rights and duties« (Ang 1991, 28f.).

Die Einführung des kommerziellen Fernsehens (in der BRD 1984) veränderte diese Definitionen von Medium und Zuschauer erheblich: ◀202 Unter der Maßgabe der kapitalistischen Marktökonomie orientiert sich die Programmauswahl an Zuschauerzahlen und Marktanteilen und gelten die Zuschauer als Konsumenten (a.a.O.) bzw. die Quote als Marketingargument beim Verkauf von Werbezeit. Die Logik des kommerziellen Systems machte dabei auch vor den öffentlich-rechtlichen Sendern keinen Halt und so setzte sich nach Ien Ang im europäischen (d.h. bisher nicht-kommerziellen) Fernsehen seit Ende der 1980er Jahre eine allgemeine Tendenz durch: »to move ›from service to business« (a.a.O., 104).

Diese unterschiedlichen Definitionen des Mediums und Konzeptionen der Zuschauer manifestieren sich auch in den besprochenen Geschichtsdokumentationen. Dass selbst diese informativen Sendungen mit dem kommerziellen Fernsehen um Quoten konkurrieren, legt Guido Knopp, Leiter der ZDF-Redaktion Zeitgeschichte, in einem Interview mit der Programmzeitschrift *TV Today* (20.03.1998) offen, wenn er sagt: »Ich will und muß um 20.15 Uhr auch den Arbeiter von der Werkbank erreichen, der sonst lieber RTL sieht«. Mit dieser Zuschauerkonstruktion gehen spezifische Vorstellungen von den Vorlieben der Fernsehkonsumenten einher, mit denen wiederum spezifische Darstellungsformen und textuelle Strukturen der Sendungen legitimiert werden.

Die Verschiebung von einer auf demokratische Öffentlichkeit zielenden Bildungsinstitution hin zu einem marktorientierten Konkurrenzsystem beschrei-

ben Francesco Casetti und Roger Odin in ihrem mit geologischen Begriffen operierenden Entwicklungsmodell als Übergang vom Paläo- zum Neo-Fernsehen. **4203** Demnach beruht das Paläo-Fernsehen »auf einem kulturellen, die Allgemeinheit anvisierenden Erziehungsprojekt und erfüllt in erster Linie den pädagogischen Kommunikationsvertrag« (Casetti/Odin 2002, 312). Folgende Merkmale kennzeichnen die pädagogische Kommunikation:

»Ihr Ziel ist es, Wissen weiter zu geben; es handelt sich um eine gerichtete Kommunikation, die zur Erreichung ihres Ziels sich des Voluntarismus wenn nicht gar des Dirigismus bedient; und schließlich ist sie eine auf der Trennung und Hierarchisierung der Rollen basierende Kommunikation: Es gibt diejenigen, die über das Wissen verfügen und diejenigen, denen man es zu vermitteln sucht« (a.a.O., 312f.).

Das Neo-Fernsehen ersetzt diese Hierarchie durch eine »Relation der Nähe, deren Hauptbezugspunkt das alltägliche Leben ist« (a.a.O., 316). Dies lässt sich insbesondere in Talkshows beobachten, doch auch in Informationssendungen wird durch die Akzentuierung von zeitlichen, räumlichen und inhaltlichen Bezugspunkten zunehmend Vertrautheit erzeugt. Ging es im Paläo-Fernsehen um »Operationen der Sinn- und Affekterzeugung«, die im Rekurs auf ein »symbolisierendes Drittes« in Gang gesetzt wurden, so fehlt diese Instanz im Neo-Fernsehen:

»[D]ie dreipolige vertragliche Relation ist durch eine direkte Relation zwischen dem Zuschauer und seinen anderen Ichs auf dem Bildschirm ersetzt worden (Studiogäste und Moderator) bzw. zwischen dem Zuschauer und dem Fluss von Bildern und Geräuschen; der Übergang vom Paläo- zum Neo-Fernsehen bedeutet, von einer einem Kommunikationsvertrag verschriebenen Funktionsweise zu einer dem bloßen Kontakt verschriebenen Funktionsweise überzugehen« (a.a.O., 327).

In einer kritischen Wendung ihres Befunds attestieren die Autoren dem Neo-Fernsehen, dass es hier nicht mehr – wie im Paläo-Fernsehen, das »kognitive und affektive Aktivitäten« (a.a.O., 329) voraussetze – darum gehe,

»im Rhythmus der erzählten Ereignisse zu beben, sondern nur im Rhythmus der Bilder und Geräusche; es geht um den bloßen Kontakt, der sich von sich selbst und von nichts anderem nährt [...]. Selbst als Lebensraum ist das Neo-Fernsehen nur noch ein leerer Raum, denn schließlich fehlt ihm die Dimension der Vergangenheit: wir können uns noch so sehr darum bemühen, die Vornamen unserer Stellvertreter auf dem Bildschirm zu behalten und ihre Geheimnisse zu teilen, doch ist da nichts in diesen Beziehungen, was uns dazu brächte, aus uns selbst herauszugehen, um auf den anderen zuzugehen, nichts, was auch nur ansatzweise einer authentischen Begegnung ähnelte« (a.a.O.).

Inwiefern diese Kritik auch für Geschichtsdokumentationen Gültigkeit besitzt, wird noch zu klären sein. Die hier besprochenen Sendungen bestätigen jedoch deutlich die von Casetti und Odin beschriebene Veränderung der Kommunikationsstruktur sowie eine zunehmende »Relation der Nähe«. So weist DAS DRITTE REICH zentrale Merkmale des Paläo-Fernsehens auf, wohingegen sich die Dokumentarreihe HOLOKAUST (ZDF 2000) mit ihrer starken Segmentierung und direkten, durch »bloßen Kontakt« evozierten Affizierung dem Neo-Fernsehen zuordnen ließe.

Neben der Einführung des kommerziellen Fernsehens, in dessen Folge sich der Übergang vom Paläo- zum Neo-Fernsehen vollzog, manifestiert sich in den aktuellen Geschichtssendungen nicht zuletzt auch eine verstärkte Televisualität. John Thornton Caldwell (1995) konstatiert für das US-amerikanische Fernsehen in den 1980er Jahren eine Abnahme der Dominanz des Tons bzw. Wortes (vgl. Altman 2002) zugunsten einer an Visualität orientierten Ästhetik. Die Konkurrenz der Sender im *flow* des Fernsehprogramms führte – ermöglicht durch medientechnologische Innovationen und die industrielle Produktionsweise – zu einer stilistischen Ausdifferenzierung von Sendereihen: »Programme kämpften um erkennbare Stilmerkmale und um einen unverkennbaren Look, um Zuschaueranteile innerhalb des umworbenen *Sendeflow* zu gewinnen« (Caldwell 2002, 166). Aus diesem Bemühen um einen spezifischen Look resultierte eine »Performanz des Stils« (a.a.O.), der bereits eine Reflexion der Visualität eingeschrieben ist und die gleichzeitig eine Inversion der Präsentationshierarchien zur Folge hat:

»Viele Sendungen zeugten von einer strukturellen Umkehrung zwischen Erzählung und Diskurs, Form und Inhalt, Thema und Stil. Was stets in den Hintergrund verbannt worden war, wurde nun häufig in den Vordergrund gestellt« (a.a.O., 168).

Wenn in aktuellen Dokumentationen nicht mehr der Voice-over-Kommentar die Geschichtsdarstellung dominiert, sondern das Bildmaterial und das »Spektakel des Gesichts« (Koch 1995, 289) im Mittelpunkt der Sendung stehen, ist dies einer Aufwertung des Visuellen geschuldet, die sich seit einigen Jahren auch in bundesdeutschen Fernsehproduktionen durchzusetzen beginnt. Fernsehhistorisch sind diese Phänomene der Phase der Televisualität zuzuordnen, auf die sich auch die Präsentation und Reflexion von bisher illustrativ eingesetzten Bildern sowie die visuelle Sorgfalt, die bei der Gestaltung von Schrifteinblendungen oder des Bildhintergrunds in Interviewszenen zu beobachten ist, zurückführen lässt.

Die historisch bedingten Transformationen des Mediums Fernsehen manifestieren sich jedoch nicht nur in formalen Elementen der Sendungen, sie betref-

fen auch die Erklärungsmodelle von Geschichte. Denn wie jede Geschichtsschreibung stellen auch die Fernsehdokumentationen nicht nur die Daten und Fakten von historischen Ereignissen dar, sondern liefern vor allem Erklärungen für diese Ereignisse, die durch die Darstellung überhaupt erst als Gegenstand konstituiert werden und ihre spezifische Kontur erhalten. Das Verhältnis von Erklärungsmodell und Darstellungsmodus ist dabei reziprok: die jeweiligen Deutungen erfordern spezifische Formen, und bestimmte formale Verfahren bringen spezifische Erklärungsmodelle hervor. Dabei variieren insbesondere die Verbindlichkeit der Darstellung und die Adressierung der Zuschauer, was im Folgenden anhand eines exemplarischen Vergleichs von *DAS DRITTE REICH* und aktueller Sendungen zu zeigen sein wird.

Die 14-teilige Sendereihe *DAS DRITTE REICH* gilt in der Fernsehgeschichtsschreibung als eine der ersten dokumentarischen Fernsehsendungen über den Nationalsozialismus. Sie fand »deutliche Worte für die Gräueltaten« (Fritsche 2003, 110) und Verbrechen und trug »wesentlich dazu bei, daß sich in den sechziger Jahren in der Bundesrepublik eine neue Haltung der deutschen Vergangenheit gegenüber durchzusetzen begann« (Hickethier 1998, 175). Die Darstellung orientiert sich rhetorisch am Diskurs der Geschichtswissenschaft, enthält daneben aber auch moralische Überlegungen und Anklagen. Sie weist dabei die typischen Merkmale eines paternalistischen Systems auf, das dem öffentlich-rechtlichen Fernsehen damals eingeschrieben war. Dieser Paternalismus manifestiert sich insbesondere im dominanten Kommentar, wobei sowohl der historische als auch der moralische Diskurs von ein und derselben Voice-over-Stimme hervorgebracht wird.

Die Darstellung der historischen Ereignisse und Strukturen des NS-Systems erfolgt im Modus des erklärenden (oder expositorischen) Dokumentarfilms (vgl. Nichols 1991 und 1995). Dominierendes Element ist hier der Voice-over-Kommentar, der Informationen, Erläuterungen und Erklärungen liefert. Damit besetzt der Kommentar – von Bill Nichols auch als »voice of God« bezeichnet (1998, 168) – die Position der Allwissenheit und übernimmt die narrative und argumentative Organisation der Geschichtsdarstellung, die sich durch ihre hohe Konsistenz auszeichnet und ein geschlossenes Geschichtsbild konstituiert. Andere formale Elemente der Sendungen werden der Autorität des Kommentars untergeordnet: Die visuelle Ebene (Fotografien, Filme und Dokumente) dient zur Illustration der Tonspur, und den (wenigen) Interviews kommt die Funktion zu, die Argumentation des Kommentars zu beglaubigen bzw. zu spezifizieren. Rhetorisch orientiert sich diese Argumentation an den Konventionen der Geschichtsschreibung: Die Sendungen widmen sich zwar einzelnen Themenbereichen (z.B. der *MÄCHTERGREIFUNG*, der *GLEICHSCHALTUNG*, der *Außenpo-*

litik (DEUTSCHLAND UND DIE ANDEREN), dem Holocaust (DER SS-STAAAT), dem Widerstand (TOTALER KRIEG UND WIDERSTAND) und in mehreren Folgen dem Krieg), die Anordnung der historischen Fakten folgt aber ihrer Chronologie und evokiert dadurch den Eindruck einer linearen und kausalen Entwicklung. In seiner Erklärung des Nationalsozialismus verfolgt DAS DRITTE REICH dabei durchaus einen strukturhistorischen bzw. funktionalistischen Ansatz.◀204 So thematisiert beispielsweise die Folge DER SS-STAAAT die nationalsozialistische Vernichtungspolitik, die als Ergebnis des Zusammenwirkens komplexer Strukturen wie den antisemitischen Tendenzen in der deutschen Gesellschaft, dem organisatorischen Aufbau der SS, der politischen Radikalisierung sowie dem Kriegsgeschehen verstanden wird.◀205

Neben dieser Darstellung von historischen Fakten enthält DAS DRITTE REICH Passagen, in denen moralische (Selbst-)Anklagen formuliert werden. Am Ende von DER SS-STAAAT sagt die Voice-over-Stimme beispielsweise: »Als in den Ghettos und Konzentrationslagern Millionen Juden getötet wurden, wussten Millionen Deutsche nichts davon. Aber am Anfang des Weges, der in die Vernichtung führte, stand das deutsche Volk, standen *wir* dabei – und ließen es geschehen!« Rhetorisch gibt der Kommentar hier den objektiven Aussagemodus der Geschichtswissenschaft auf und markiert durch die Verwendung von Personalpronomen seine Subjektivität.◀206 Die grammatikalische Konstruktion des Nachtrags hebt den Wechsel des Aussagemodus dabei besonders deutlich hervor.

Diese Markierung verwandelt die männliche Kommentarstimme, in der sich die Aussageinstanz der Sendereihe manifestiert, in einen konkreten Menschen, einen Angehörigen des ›deutschen Volkes‹, der als Zuschauer »am Anfang des Weges« stand, »der in die Vernichtung führte«. Durch die Identifikation mit den Fernsehzuschauern (»wir«), die mit der gewählten Formulierung gleichzeitig explizit adressiert werden, konstituiert die Aussageinstanz eine Gemeinschaft, die eine gemeinsame Vergangenheit teilt. Diese Transformation der körperlosen Stimme in einen konkreten Menschen, seine Inklusion in die Gemeinschaft und Komplizenschaft mit der deutschen Bevölkerung als ›Zuschauer‹ (nicht jedoch als ›Täter‹) sowie sein Eingeständnis von Schuld (»wir ließen es geschehen«) ermöglicht es der Sendung, eine moralische Haltung einzunehmen und ›das deutsche Volk‹ implizit der Mitverantwortung an der Ermordung der europäischen Juden zu beschuldigen.◀207

Ihre Glaubwürdigkeit beziehen die beiden Aussagemodi, in denen in DER SS-STAAAT über den Nationalsozialismus gesprochen wird, zwar aufgrund unterschiedlicher Verfahren (Orientierung am historischen Diskurs, Inklusion der Aussageinstanz), Voraussetzung für ihre Wirksamkeit ist jedoch in beiden Fäl-

len die dominante Stellung des Voice-over-Kommentars, denn dieser besetzt – seiner Funktion im paternalistischen Fernsehsystem der 1960er Jahre entsprechend – die Position der uneingeschränkten Autorität. Indem die Voice-over-Stimme sowohl Fakten liefert als auch (Selbst-)Anklagen formuliert, erhalten beide Aussagemodi eine gleichwertige Verbindlichkeit. Genau diese Kombination von historischem und moralischem Diskurs sowie ihre Vereinigung in ein und derselben Voice-over-Stimme macht es möglich, die historischen Ereignisse darzustellen und zugleich eine kritische Befragung der eigenen Mitverantwortung an der Geschichte in Gang zu setzen.

Eine solche autoritative Instanz, die historische und moralische Verbindlichkeiten hervorbringt, ist in den aktuellen Geschichtsdokumentationen nicht mehr anzutreffen. Der Voice-over-Kommentar tritt hier zugunsten anderer Elemente zurück, zwischen denen er Überleitungen schafft, und die Argumentation der Sendungen orientiert sich verstärkt am historischen Bildmaterial und den Aussagen der Zeitzeugen. Daraus resultiert zum einen eine Verschiebung der Themenschwerpunkte, denn nicht alle historischen Ereignisse wurden filmisch dokumentiert oder von (überlebenden) Augenzeugen beobachtet.

◀208 Zum anderen verändert sich mit dem Zurücktreten des Voice-over-Kommentars die gesamte Narration: Durch das Fehlen einer ordnenden Instanz fügen sich die Bilder, Aussagen und historischen Ereignisse nicht mehr zu einer konsistenten Einheit zusammen und die Geschichtsdarstellung bleibt in hohem Maße fragmentarisch.

Die fehlende Konsistenz manifestiert sich unter anderem in einer Heterogenität der Stimmen, die zu den maßgeblichen Kennzeichen von Sendereihen wie HOLOKAUST zählt. Wie bereits exemplarisch beschrieben, werden die Widersprüche der Aussagen von Zeitzeugen zwar eingeebnet, ein einheitliches Geschichtsbild konstituiert diese Operation allerdings nicht. Da Homogenität durch eine *hierarchische* Präsentation der heterogenen Stimmen entsteht, die im Dokumentarfilm in der Regel durch einen dominanten Kommentar gewährleistet wird (vgl. MacCabe 1985, 216), bleiben die Aussagen durch ihre bloße Aneinanderreihung Fragmente, die keine konsistente Geschichtsdarstellung hervorbringen.

Dieses nicht-hierarchische Nebeneinander der unterschiedlichen und widersprüchlichen Aussagen verleiht nicht nur allen Stimmen einen identischen Status, die Sendungen umgehen dadurch – bis auf wenige Ausnahmen – auch eine eindeutige Stellungnahme. Damit wenden sich die aktuellen Sendungen deutlich von einer pädagogischen Kommunikation ab, deren Ziel es ist, »sicher zu stellen, dass der Zuschauer (der Adressat) das versteht, was der Produzent bei der Herstellung der Sendung vorgesehen hat« (Casetti/Odin 2002, 326). In den

aktuellen Sendungen ist das Fernsehen vielmehr ein »kulturelles Forum« und vertritt in dieser Funktion »keine klare weltanschauliche Position, sondern bietet Kommentierungen gesellschaftspolitischer Streitfragen« und »repräsentiert [...] Konfliktlagen, die für die kollektive Erfahrung und kulturelle Dynamik unserer Gesellschaft typisch sind« (Newcomb/Hirsch 1986, 183). Diesem Konzept entsprechend wird in den aktuellen Geschichtsdokumentationen gerade keine ›richtige‹ Haltung in Bezug auf die nationalsozialistische Vergangenheit formuliert, sondern werden vielfältige Positionen gleichwertig präsentiert. Dabei handelt es sich jedoch – entgegen der liberalen Argumentation von Newcomb und Hirsch – um eine strukturierte Kommunikation, denn wie am Beispiel der Distanzierung von einzelnen Zeitzeugen gezeigt wurde, sind im Meinungspluralismus des kulturellen Forums Fernsehen – insbesondere im Zusammenhang mit dem Nationalsozialismus – eben doch nicht alle Positionen gleichwertig anerkannt. Der im Rahmen seiner Nachrichtenanalyse vorgebrachte Einwand von Stuart Hall besitzt insofern auch für Geschichtsdokumentationen Gültigkeit:

»Die Bandbreite, innerhalb derer sich die Diskussion bewegen kann, bevor sie hart an die Grenzen stößt, durch die außerhalb des Konsenses liegende Ansichten als ›extremistisch‹, ›unverantwortlich‹, ›partikularistisch‹ oder ›irrational‹ definiert werden ist äußerst schmal und die Grenzen sind systematisch strukturiert, nicht zufällig« (Hall 2002, 367).

Selbst wenn die Geschichtsdokumentationen demnach heterogene Stimmen in nicht-hierarchischer Weise aneinanderreihen, so sind die Aussagen dennoch immer sorgfältig instrumentiert.

Heterogenität herrscht jedoch nicht nur im Hinblick auf die Aussagen der Gesprächspartner, sondern bestimmt in aktuellen Sendungen auch die Deutung und Erklärungsmodelle der Ereignisse. Hierfür machen sich die Fernsehdokumentationen Erkenntnisse der Fachwissenschaft zu Nutze, wobei auf unterschiedliche Ansätze zurückgegriffen wird. Dies verwundert insofern nicht, als die Geschichtswissenschaft keine monolithische Disziplin ist und daher vielfältige Erklärungsmodelle zur Verfügung stellt. Doch während beispielsweise DAS DRITTE REICH eine Strukturgeschichte entwarf oder der fürs Kino produzierte Dokumentarfilm HITLER – EINE KARRIERE (1977) eine psychologische und personenorientierte Fragestellung verfolgte, ◀209 legen sich viele Sendungen, die in den letzten Jahren entstanden sind, nicht mehr auf einen einheitlichen historischen Ansatz fest. Vielmehr enthalten die Sendungen vielfältige und teilweise widersprüchliche Erklärungsmodelle, die gleichwertig nebeneinanderstehen und damit zur Heterogenität der Stimmen beitragen. ◀210

Diese Präsentation heterogener Stimmen ist ein Verfahren, mit dem sich die Geschichtsdokumentationen der Zustimmung ihrer Zuschauer versichern und das eine hohe Einschaltquote verspricht. Das Spektrum an Perspektiven, Meinungen und Haltungen zum Thema Nationalsozialismus und Holocaust, das die aktuellen Sendungen bieten, ermöglicht es einem breiten Publikum, seine Interessen sowie seine eigene Position im kulturellen Forum Fernsehen wiederzufinden. ◀211 Die 1995 ausgestrahlte Sendereihe *HITLER – EINE BILANZ*, deren pluralistische Strukturierung noch nicht sehr deutlich ausgeprägt ist, bindet beispielsweise Zuschauer, deren Interesse entweder dem Akteur Hitler, seiner psychologischen Deutung, einer ›Schlüsselloch-Perspektive‹ oder aber den historischen Ereignissen und ihren Funktionsmechanismen gilt. *HOLOKAUST* integriert die unterschiedlichen Zuschauerschaften hingegen sehr viel systematischer: Angehörige der Zeitzeugen-Generation können ihre eigenen Erfahrungen mit denjenigen der gefilmten Zeitzeugen abgleichen und werden darüber hinaus unter den vielfältigen Positionen zur Vergangenheit eine Haltung finden, die mit ihrer eigenen Sinnkonstruktion übereinstimmt. Für Zuschauer aus der nachgeborenen Generation bieten die Aussagen der Zeitzeugen ebenfalls Vergleichsmöglichkeiten, und zwar mit den Erzählungen in der eigenen Familie – oder sie eröffnen die Chance für eine konkrete Auseinandersetzung oder emotionale Affizierung, jenseits einer generationsspezifischen Abwehr- oder Anklagehaltung und ohne dabei familiäre Konflikte ausagieren zu müssen. Selbst den Kennern der historischen Forschungsliteratur bieten die Sendungen zahlreiche Anknüpfungspunkte, lassen sich in den Überleitungen des Voice-over-Kommentars doch immer wieder Stichworte und Thesen aus aktuellen geschichtswissenschaftlichen Werken finden und wiedererkennen. ◀212 Diese Heterogenität, die Zeitzeugen und Erklärungsmodelle gleichermaßen betrifft, steht wie bereits erwähnt mit dem Fehlen einer autoritativen Instanz in Zusammenhang, die in der Regel ein dominanter Voice-over-Kommentar gewährleistet. Die formalen und inhaltlichen Merkmale der Sendungen sind jedoch immer auch im Selbstverständnis des Fernsehens zu verorten. Aus dieser Perspektive lässt sich der Meinungspluralismus als Folge der marktökonomischen Orientierung des Fernsehens verstehen und erhält die mit Hilfe unterschiedlicher Verfahren hervorgebrachte Inkonsistenz der Geschichtsdarstellung ihren eigenen (ökonomischen) Sinn: die Integration möglichst vieler Zuschauer.

Neben der fehlenden Konsistenz zählt die fragmentarische Darstellung der Vergangenheit zu den zentralen Kennzeichen aktueller Geschichtsdokumentationen. Die Chronologie, Linearität und Kausalität der Geschichtsschreibung tritt dabei hinter narrative Fragmente und lokale Zusammenhänge zurück. Die-

se ›Zersetzung‹ vollzieht sich in Abhängigkeit von der abnehmenden Dominanz des Voice-over-Kommentars: je stärker sich die Argumentation der Sendungen von diesem abwendet und sich an historischen Filmaufnahmen und den Aussagen der Zeitzeugen orientiert, umso größer die Fragmentierung. ›Große Erzählungen‹ werden durch diese Narration nicht mehr hervorgebracht, sondern lediglich Überleitungen zwischen heterogenen Elementen und Ereignissen geschaffen. Die Sprünge, die sich dabei ergeben, unterlaufen die Möglichkeit einer linearen und kausalen Darstellung, die nun vor allem von Assoziationen geprägt zu sein scheint.

Dies lässt sich an zwei Sendungen exemplarisch zeigen: Die Dokumentarreihe *DIE FARBE DES KRIEGES* (2000) verwendet zur Darstellung der Vergangenheit ausschließlich Farbfilme. Die Folge *DAS DRITTE REICH* beginnt mit zwei Filmausschnitten von Festumzügen aus dem Jahr 1937, zwischen denen der Voice-over-Kommentar aufgrund des identischen Anlasses (Erntedank) einen Zusammenhang herstellt. Nach einer Werbepause (die Sendereihe wurde als Beitrag von Spiegel-TV auf VOX ausgestrahlt) ist in fünf Einstellungen Eva Braun zu sehen, an die sich Aufnahmen von Marlene Dietrich und Douglas Fairbanks anschließen. Die Überleitung zwischen diesen Fragmenten schafft der Kommentar mit Bezug auf die Geografie. Er sagt: »Nur ein paar Kilometer Luftlinie vom Obersalzberg [hier wird Eva Braun verortet, JK] entfernt, in Österreich, macht in jenem Jahr 1937 Marlene Dietrich Urlaub«. Und weiter: »Mit dabei hat sie ihren Hollywoodkollegen Douglas Fairbanks und eine kleine Kamera mit Farbfilmen«. Es folgen weitere Einstellungen von Marlene Dietrich, ihrer Tochter, ihrem Ehemann sowie Josef von Sternberg, auf die der Kommentar jeweils Bezug nimmt (z.B.: »in Venedig trifft Marlene ihren Entdecker Josef von Sternberg«), dann leitet die Sendung mit den Worten »in ihre Heimatstadt Berlin wird sie erst nach dem Krieg wieder zurückkehren« von Marlene Dietrich in Venedig zu Mussolinis Staatsbesuch in Berlin über.

Die Narration der Sendung orientiert sich in *DIE FARBE DES KRIEGES* am Bildmaterial, das der Voice-over-Kommentar durch seine Beschreibung und Kontextualisierung präsentiert. Dies erschwert die Möglichkeit, eine lineare oder kausale Geschichte zu erzählen, da die Bildfragmente in der Regel in völlig unterschiedlichen Zusammenhängen entstanden sind und es dadurch kaum gelingt, einen einheitlichen historischen Gegenstand zu konstituieren. Konsistenz erhält die Sendung vor allem durch ihren Look sowie thematisch durch die Präsentation von Farbfilmaufnahmen aus der Zeit des Nationalsozialismus. Eine Erzählung oder historische Argumentation entsteht dabei jedoch nicht. Geschichte zerfällt hier vielmehr in Bildfragmente, zwischen denen aufgrund

kleinster Signifikanten und vager Beziehungen (das Jahr 1937, geografische Nähe, Berlin) nur noch lokale Zusammenhänge bestehen.

Auch in HOLOKAUST konstituiert die Narration keine lineare oder kausale Geschichte, obwohl die Fragmente hier eine deutlich stärkere thematische Kohärenz aufweisen, als in DIE FARBE DES KRIEGES. Dies ist vor allem auf den Einsatz von Zeitzeugen zurückzuführen, die bereits selbst Erzählungen generieren. Darüber hinaus liefern sie mit ihren Aussagen Stichworte oder benennen Ereignisse, die in den Sendungen zu Themenschwerpunkten verdichtet werden. Am Beispiel der Sendung GHETTO wurde bereits erwähnt, dass durch eine geschickte Montage von Filmaufnahmen und Zeitzeugen der Eindruck entsteht, diese zeigen und beschreiben ein und dasselbe Ereignis. Doch die derart herauskristallisierten Themenschwerpunkte oder Ereignisse bleiben kausal unverbunden und werden eher assoziativ verknüpft oder aneinandergereiht. Dabei folgt die Sendung zwar einer Chronologie, durch die vielstimmige Beschreibung von unterschiedlichen Erlebnissen, die sich nicht zu einer konsistenten Erzählung zusammenfügen, entsteht jedoch keine (als narrative Sinnstiftung verstandene) Geschichte, sondern eine Kumulation von Ereignissen und Erfahrungen. So beginnt GHETTO beispielsweise mit einer Szene über Filmaufnahmen im Warschauer Ghetto, an die sich drei Zeitzeugen erinnern. Daran schließt sich die beschriebene Szene über DER EWIGE JUDE an, aus dessen Voice-over-Kommentar der Begriff »Untermensch« das Stichwort für die nächste Szene, wiederum mit drei Gesprächspartnern, liefert. Von der Willkür, der die polnischen Juden ausgesetzt waren, kommt die Sendung auf Hans Frank und die deutschen Besatzer zu sprechen, geht dann auf die Lebensbedingungen der Juden ein usw... Die Verknüpfungen der Szenen sind dabei zwar jeweils nachvollziehbar und wirken weniger sprunghaft als in DIE FARBE DES KRIEGES, dies ergibt sich jedoch vor allem daraus, dass sich die thematischen Schwerpunkte – entgegen der hier so klaren begrifflichen Benennung – überhaupt erst während der mosaikartigen Zusammensetzung von Bildmaterial und Zeitzeugen herausbilden. Die einzelnen Elemente fungieren in HOLOKAUST immer nur als narrative Bruchteile und bieten immer schon Überleitungen zum nächsten Thema an. Dies führt ebenso wie der Verzicht auf formale Abgrenzungen der Szenen dazu, dass während der Rezeption keine argumentative Strukturierung erkennbar ist. Die herauskristallisierten Themenschwerpunkte fügen sich daher nicht zu einer historischen Argumentation zusammen, sondern werden zu einem Mäander durch die Vergangenheit.

Mit ihrer fragmentarischen und heterogenen Darstellung der Vergangenheit weisen die aktuellen Fernsehdokumentationen zentrale Merkmale einer postmodernen Geschichtsschreibung auf. Diese ist vom Fehlen einer ›großen Erzäh-

lung« gekennzeichnet, die durch partikulare und pluralistische Zugänge ersetzt wird. Denn mit dem Projekt der Moderne, das in ›Auschwitz‹ zerstört wurde (Lyotard 1990, 50), ging auch der Glaube an seine teleologischen »Metaerzählungen« (a.a.O., 49) zu Ende. Die ›kleinen Erzählungen‹ besitzen demgegenüber keinen solchen »legitimierenden Wert« (a.a.O., 52) mehr und behaupten »eine Sache genauso gut wie ihr Gegenteil« (a.a.O.). Damit gibt die Geschichtsschreibung ihren Wahrheitsanspruch zugunsten einer Multiperspektivität auf und betont gleichzeitig den Konstruktionscharakter von Geschichte und historischen Ereignissen sowie die konstitutive Leistung der Historiografie.

In der Geschichtswissenschaft wird die postmoderne Geschichtsschreibung als theoretisches Konzept zwar auf hohem Niveau diskutiert, in der historiografischen Praxis – so Robert Rosenstone (2003) – jedoch nur selten eingelöst. Verfahren Historiker in ihren Arbeiten weiterhin traditionell, so sind es nach seiner Beobachtung vor allem Filme, die eine postmoderne Geschichtsschreibung betreiben: »Die postmoderne Geschichtsschreibung [...] existiert weniger auf Seiten als auf Leinwänden, und sie ist die Schöpfung von Filmemachern und Videographen« (Rosenstone 2003, 50). Die Geschichtsdarstellung zahlreicher Dokumentarfilme ist demnach fragmentarisch, pluralistisch, weder linear, noch kausal und ohne umfassenden Wahrheitsanspruch. Den Befund, dass aktuelle Dokumentarfilme eine postmoderne Narration verwenden, teilt auch Linda Williams (2003). Sie weist darauf hin, dass diese Filme

»das Streben nach der Wahrheit gegen ein meines Erachtens nach bemerkenswertes Engagement für eine neue, kontingente, relative, postmoderne Wahrheit einzutauschen scheinen – für eine Wahrheit, die eben nicht aufgegeben wird, sondern nach wie vor als machtvolles Erbe der dokumentarischen Tradition wirksam ist« (Williams 2003, 27).

Dieses postmoderne Verständnis von Wahrheit zeichnet sich durch ein Wissen um die Unerreichbarkeit der Vergangenheit aus, die nur als »Palimpsest aus Korrespondenzen zwischen Ereignissen« (a.a.O., 40) reaktiviert werden kann. Als Beispiel führt Linda Williams SHOAH an, da dieser Film zeige, dass die Wahrheit des Holocaust »in keiner totalisierenden Erzählung« existiert, »sondern nur [...] als Sammlung von Fragmenten« (a.a.O., 39).

In der Diskussion um die Postmoderne, deren unterschiedliche Definitionen hier nicht genauer voneinander abgegrenzt werden sollen, richtet sich das Augenmerk besonders auf das Verhältnis zur Geschichte. So beklagt Fredric Jameson den »Verlust von Historizität« (Jameson 1989, 50), der aus der Abkehr von einer Geschichtsschreibung resultiert, die dem Projekt der Moderne verhaftet war und insofern immer eine einzulösende Zukunft mitdachte.

»Was heute noch für die (rettende) Geschichtsschreibung [...], für die amerikanische ›Oral History‹ und für die Wiedererweckung der toten Helden verborgener oder zum Schweigen gebrachter Generationen die Dimension der Retrospektive ist, mit deren Hilfe unserer gemeinsamen Zukunft eine neue Richtung gegeben werden kann, ist mittlerweile zu einer unüberschaubaren Bildersammlung geworden [...]« (a.a.O., 63).

Jameson konstatiert ein »Verschwinden des historischen Referenten« (a.a.O., 69), da im Zuge der Postmoderne bzw. des Poststrukturalismus »die Vergangenheit als ›Referent‹ schrittweise in Klammern gesetzt [wird], bis sie schließlich ganz ausgelöscht ist und uns nur mehr ›Texte‹ hinterläßt« (a.a.O., 63). Geschichte wird zur »abwesenden Ursache« (vgl. Jameson 1988, 29), die uns, außer in textueller Form, unzugänglich bleibt. Damit schwindet auch unser Vermögen, »Geschichte aktiv und produktiv zu erfahren« (Jameson 1989, 66).

Aus diesem Verlust von Geschichte resultiere, so Jean Baudrillard (1978) ihr triumphaler Einzug ins Kino, wo Geschichte fetischisiert werde, um ihren Verlust zu verbergen (Baudrillard 1978, 51). Auf das Fernsehen übertragen wären die besprochenen Geschichtsdokumentationen demnach Symptom eines Traumas (Verlust der Geschichte) oder die »Sehnsucht nach einem verlorenen Bezug« (a.a.O.). Wie Filme haben auch Fernsehsendungen durch die Unmittelbarkeit ihrer Bilder das Vermögen, ein »prothetisches Gedächtnis« (vgl. Landsberg 2004) – und möglicherweise auch ein »prothetisches Trauma« (vgl. Elsaesser 2001, 197) – hervorzubringen, um diese Leerstelle zu schließen. Die Geschichtsdokumentationen sind in dieser Perspektive eine »*mass-produced textual therapy for what has been described as the crisis of collective memory*« (Caldwell 1995, 165).

Dabei stellen die Sendungen jedoch nicht mehr Geschichte dar, sondern vielmehr Geschichtlichkeit aus, »*historicity – the disembodied signs of history rather than history itself*« (a.a.O., 165). Zu diesen Zeichen zählen die historischen Filmaufnahmen ebenso wie die Zeitzeugen, in deren Erinnerungen die Geschichte ihre (schmerzhaften) Spuren hinterlassen hat. Aus einer kritischen Perspektive ließe sich an den Fernsehdokumentationen beanstanden, dass sie diese Zeichen nicht zur Konstruktion von Geschichte einsetzen, sondern mit ihnen spielen, ähnlich, wie Caldwell dies für fiktionale Geschichtssendungen konstatiert: »*Historicity [...] has become a ritual of formal permutation and embellishment*« (a.a.O., 167). Die von Casetti und Odin formulierte Kritik am Neo-Fernsehen als leerem Raum, dem die Dimension der Vergangenheit fehle, hätte in dieser Lesart auch für Geschichtsdokumentationen ihre Gültigkeit, insofern diese eben nur noch Zeichen für die Historizität ihres Gegenstands präsentieren.

Mit der Ausstellung von Geschichtlichkeit gehen nach Caldwell zwei zentrale Aspekte einher: »the models of hegemonic consensus and therapeutic discourse« (a.a.O., 166). Diese beiden Aspekte sind auch in den aktuellen Geschichtsdokumentationen zu beobachten. Wie am Beispiel der Zeitzeugen ausgeführt, lösen sich im Konsens-Modell des Fernsehens alle historischen Widersprüche auf. NS-Täter, Wehrmachtssoldaten und Holocaustüberlebende fungieren hier undifferenziert als gleichwertige Zeitzeugen, die gemeinsam Historizität erzeugen. Der therapeutische Diskurs, von dem Caldwell spricht, umfasst in den aktuellen Geschichtsdokumentationen Zeitzeugen und Fernsehzuschauer gleichermaßen, wobei letztere dazu eingeladen werden, ihren Verlust von Geschichte durch eine Teilhabe an den schmerzhaften Erfahrungen der anderen zu kompensieren.

In einer weniger kritischen Lesart lässt sich die Zeichenhaftigkeit der Geschichte jedoch auch als Verweis auf die Unzugänglichkeit der Vergangenheit verstehen. Sendungen, die mit der Darstellung von historischen Ereignissen ›nur noch‹ Geschichtlichkeit konstituieren können wie Vivian Sobchack am Beispiel von Silvestermontagen im Fernsehen ausführt, auch

»als Ort eines potentiellen ›historischen Erwachens‹ gelesen werden, weil ihre abstrahierten und diskontinuierlichen Bilder und Tonfetzen die ›Lücke zwischen Zeichen und Bezugsgegenstand: [...] sichtbar machen« (Sobchack 2003, 130, im Zitat: Susan Buck-Morss).

Die Zeichen und Fragmente der Geschichte lassen sich Sobchack zufolge auch »so nutzen, daß sie (ob absichtlich oder nicht) zu ›dialektischen Bildern‹ werden, die das historische Bewußtsein der Zuschauer eher schärfen als einlullen« (a.a.O., 131). Diese dialektischen Bilder entstehen in der Montage, die – ganz im Sinne von Eisensteins Montagetheorie – als Verfahren der Kollision Bedeutung schafft und Erkenntnis ermöglicht. Das historische Bewusstsein, das hierdurch geweckt wird, bezieht sich dabei jedoch nicht nur auf die Vergangenheit, ihm ist vielmehr bereits immer auch schon das Wissen um deren Unwiederbringlichkeit eingeschrieben. Walter Benjamin beschreibt die Wahrnehmung eines dialektischen Bildes folgendermaßen:

»Das dialektische Bild ist ein aufblitzendes. So, als ein im Jetzt der Erkennbarkeit aufblitzendes Bild, ist das Gewesene festzuhalten. Die Rettung, die dergestalt – und nur dergestalt – vollzogen wird, läßt immer nur an dem, im nächsten Augenblick schon unrettbar verlorenen (sich) vollziehen« (Benjamin 1983, 591f.).

Auf das ›postmoderne Zeitalter‹ bezogen könnten uns die dialektischen Bilder die schockartige Erkenntnis ermöglichen,

»daß die Wirklichkeit nicht mehr ›unmittelbar‹ zu begreifen ist und daß wir uns langsam einer neuen und einzigartigen historischen Situation bewußt werden müssen, in der wir dazu verdammt sind, Geschichte nur noch in unseren eigenen gängigen Bildern und Simulakren zu suchen, da die ›Geschichte an sich‹ für immer verloren ist« (Jameson 1989, 69f.).

Voraussetzung für das Entstehen von dialektischen Bildern ist nach Sobchack neben den Fragmentarisierungen und Diskontinuitäten auch eine ungenaue narrative Formgebung sowie eine spezifische Abstraktion und Vagheit der Bilder (trotz ihrer visuellen Konkretheit), die wir als Zuschauer benennen und verorten und somit selbst für eine historische Erzählung aktivieren müssen. »Im Ergebnis werde ich durch diese Bilder zu historischer Arbeit angestiftet« (Sobchack 2003, 142).

Die aktuellen Geschichtsdokumentationen weisen auf den ersten Blick zahlreiche formale Merkmale auf, die sie für die Herausbildung dialektischer Bilder zu prädestinieren scheinen. Dennoch halten sich das historische Bewusstsein und die historische Arbeit, die beim Betrachten in Gang gesetzt werden, – zumindest in Sinne der hier beschriebenen Theorien – in Grenzen. Dies liegt zum einen an ihrer integrativen Haltung: Die Sendungen enthalten keine unveröhnten Widersprüche und keine dialektischen Konflikte, alle Elemente werden vielmehr in ihrer Vielstimmigkeit harmonisiert. Zum anderen fehlt eine Verbindung zwischen der dargestellten Vergangenheit und der Gegenwart der Zuschauer, denn das Bild, in dem die Vergangenheit aufblitzt, droht »mit jeder Gegenwart zu verschwinden [...], die sich nicht als in ihm gemeint erkannte« (Benjamin 1977, 253). Die Intensität der emotionalen Momente genügt zumindest nicht, um eine solche Verbindung zu schaffen.

Mit ihrer Präsentation von Bildern und Zeitzeugen, mit ihrer Involvierung und Affizierung aktivieren die Sendungen jedoch eine andere Art der historischen Arbeit und des historischen Bewusstseins. Aus ideologiekritischer und erkenntnistheoretischer Perspektive mag die Kritik an den Geschichtsdokumentationen insofern zwar angemessen sein. Gleichzeitig eröffnen sie jedoch auch Möglichkeiten für zukünftige Geschichtsdarstellungen (z.B. in »dialektischen Bildern«), die sich erst in der ästhetischen Auseinandersetzung mit den Sendungen abzeichnen beginnen.

Die Diskussion der Geschichtsdokumentationen dürfte deutlich gemacht haben, dass die Maßstäbe der Geschichtswissenschaft für eine Beschäftigung mit Fernsehsendungen nicht ausreicht. Vielmehr müssen auch die Logiken und Eigengesetzlichkeiten des Mediums Fernsehen berücksichtigt werden, die selbst wiederum einem historischen Wandel unterliegen. Gleichzeitig zeichnen sich in der Beschäftigung mit den ästhetischen Merkmalen der Sendungen auch

Fragen ab, die in eine ganz andere Richtung weisen. Inwiefern, so wäre zu fragen, wird die Geschichtswissenschaft der visuellen Logik ihres Gegenstands gerecht? Und inwiefern kann sie die Erfahrungsdimension der Geschichte einholen? Denn wenn Geschichte das ist, was schmerzt (Jameson 1988, 91), dann benötigt die historische Wissensproduktion überhaupt einen Begriff von Erfahrung. Und wenn Geschichte, wie Walter Benjamin schreibt, in Bilder zerfällt (Benjamin 1983, 596), und die Vergangenheit nur als kurz aufblitzendes Bild festzuhalten ist (Benjamin 1977, 253), dann bedarf es ästhetischer Kategorien, um Geschichte zu erfassen.

ANMERKUNGEN

- 01 ▶ Im Zuge der Reflexion ihrer eigenen Erzählformen beginnt sich die Geschichtswissenschaft allerdings auch mit den historiografischen Möglichkeiten der filmischen Narration auseinanderzusetzen. So plädieren beispielsweise Davis (1991), Ferro (1991) und Rosenstone (1991 und 2003) dafür, das Medium Film zur Darstellung von Geschichte einzusetzen, und sie argumentieren damit gleichzeitig gegen eine Hierarchisierung von ›akademischer‹ Historiografie (in Schriftform) und populären Geschichtsdarstellungen.
- 02 ▶ Der Begriff ›televisuell‹ bezieht sich hier allgemein auf die erwähnten Merkmale der Geschichtsschreibung im Fernsehen und meint nicht die spezifischen Kennzeichen der ›Televisualität‹, auf die noch zurückzukommen sein wird.
- 04 ▶ Die daraus resultierende Wiederholung der immergleichen Bilder steht im Konflikt mit dem Anspruch des Fernsehens, permanent Neues (neue Bilder, neue Fakten) zu präsentieren.
- 05 ▶ Mit diesen Diskussionsrunden knüpft das ZDF an die Programmbegleitung zur Ausstrahlung des US-amerikanischen Mehrteilers HOLOCAUST (1979) an. Unter dem Titel ANRUF ERWÜNSCHT lud das Fernsehen damals seine Zuschauer zur Meinungsäußerung ein, wobei in den fernsehhistorischen Beschreibungen die Kennzeichnung von HOLOCAUST als ›Medienereignis‹ vor allem auf die Reaktionen des Publikums zurückgeführt wird. Vor diesem Hintergrund erscheint die Aufforderung zur Diskussion mit Experten im Zusammenhang mit Sendungen über den Nationalsozialismus immer auch als Versuch, ein weiteres ›Medienereignis‹ zu generieren.
- 06 ▶ In seiner Totalerhebung des Fernsehprogramms zwischen 1955 und 1965 erfasst Christoph Classen (1999) 564 Sendungen über den Nationalsozialismus, wobei im ›Gedenkjahr 1955‹ deutlich mehr Sendungen ausgestrahlt wurden als im den beiden folgenden Jahren, die Zahl der Sendungen ab 1958 wieder ansteigt und 1960 dann ein Niveau erreicht, das bis

auf einen Einbruch 1962 konstant bleibt. Im ›Gedenkjahr 1995‹ wurden hingegen 448 dokumentarische Sendungen ausgestrahlt, in denen Krieg und Nationalsozialismus eine »Rethematisierung« erfuhren, wobei die Zahl der Dokumentationen und Reportagen im April und Mai erheblich höher war als im Rest des Jahres (Wilke 1999b).

- 07►** Die Geschichte der Fernsehspiele wird in verschiedene Phasen eingeteilt, wobei im Hinblick auf die Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus in den ersten Jahren vor allem literarische Vorlagen adaptiert werden, die von deutschen Autoren der sogenannten inneren Emigration verfasst wurden, und die sich parabelhaft mit der Vergangenheit beschäftigen (Hickethier 1980, 186). In den 60er Jahren wird eine Hinwendung zum Dokumentarischen festgestellt, da Biografien verfilmt, historische Situationen nachgestellt und dokumentarische Bilder einmontiert wurden (a.a.O., 282). Demgegenüber entsteht der Eindruck, dass in den 70er Jahren nahezu keine entsprechenden Sendungen gezeigt wurden.
- 08►** Die Beschäftigung mit dem Nationalsozialismus wird in den Studien über politische Magazine hingegen vor allem an die jeweiligen Redaktionsleiter gekoppelt. Demnach haben vor allem Rüdiger Proske und Gert von Paczensky (1961-1963), Eugen Kogon (1964) und zu Beginn auch Joachim Fest (1965/66) dafür gesorgt, dass in PANORAMA (NWDR) die unbewältigte deutsche Vergangenheit angesprochen wurde. Auch andere dokumentarische Sendungen werden mit den Interessenschwerpunkten einzelner Redakteure und Intendanten in Verbindung gebracht. Peter Zimmermann (1994) stellt beispielsweise die kritischen Sendungen des SDR denjenigen des NWDR (wobei einzelne Sendungen und PANORAMA explizit ausgenommen werden) gegenüber und legt nahe, dass die unterschiedlichen Ausrichtungen auf Einzelpersonen zurückzuführen sind, indem er darauf hinweist, dass der NWDR-Fernsehdirektor Werner Pleister bereits im ›Dritten Reich‹ als Journalist tätig war, während Fritz Eberhard, bis 1958 Intendant des SDR, aktiv im Widerstand kämpfte. Eine Gegenüberstellung von NWDR und SDR müsste jedoch vor allem auch institutionelle Strukturen, die bei Programmgestaltung und Personalentscheidungen wirksam werden, sowie die rundfunkpolitischen Grundlagen berücksichtigen. Diese resultieren wiederum aus den unterschiedlichen gesellschaftspolitischen Konzepten, Faschismusanalysen und rundfunkpolitischen Vorstellungen der britischen (für den NWDR) und US-amerikanischen (für den SDR) Besatzungsmächte. Zur Besatzungspolitik vgl. Benz 1984, Kleßmann 1991; zur Rundfunkpolitik der Besatzungsmächte vgl. Bausch 1980, zum SDR vgl. Lersch 1990.
- 09►** Allerdings ist auch in der Fernsehgeschichte eine gewisse Skepsis gegenüber der allzu vorschnellen Rückführung von Sendungen auf Autorschaften angebracht, denn »tatsächlich aber ist das, was man an einem Individuum als Autor bezeichnet (oder das, was aus einem Individuum einen Autor macht) nur die mehr oder minder psychologisierende Projektion der Behandlung, die man Texten angedeihen läßt, der Annäherungen, die man vornimmt, der Merkmale, die man für erheblich hält, der Kontinuitäten, die man zuläßt, oder der Ausschlüsse, die man macht« (Foucault 2000, 214). Einen Grund für die an Personen orientierte Fernsehgeschichtsschreibung sieht Zielinski (2001) in den Quellen, auf die viele

historische Arbeiten zurückgreifen, und konstatiert, dass Firmen- und Jubiläumsschriften sowie die Erinnerungen »alter Männer« (2001, 151), die auf ihr Lebenswerk zurückblicken, fast zwangsläufig zu einer an Akteuren orientierten Geschichtsdarstellung führt.

- 10► Das Fernsehen wurde als Erweiterung der politischen Öffentlichkeit verstanden, wobei diese Konzeption unter anderem dazu führte, dass Bundestagsdebatten live übertragen wurden. Als demokratiefördernd galten diese Übertragungen, weil sie den Zuschauern Politik transparent machen und ihnen als Staatsbürger ein Kontrollorgan über seine Politiker bereitstellen sollte (Elsner/Müller/Spangenberg 1993). Auch einige der »vergangenheitspolitischen« Bundestagsdebatten, die Dubiel (1999) analysiert, wurden im Fernsehen übertragen.
- 11► Vollnhals differenziert in seiner Analyse zwischen dem offiziellen Geschichtsbild und der öffentlichen Thematisierung der Vergangenheit. Er hebt die Diskrepanz dieser beiden Ebenen hervor, die er – ähnlich wie Wolfgang Benz (1995, 53) – nochmals von der informell-privaten Überlieferung unterscheidet.
- 12► Dieses Fazit, das explizit auch das Fernsehen einbezieht, widerspricht der gängigen und pauschalen These vom Beschweigen und Verdrängen der Vergangenheit in den 50er Jahren, die zwar in der Geschichtswissenschaft falsifiziert ist bzw. im Hinblick auf Thema (Krieg, Holocaust, Alltag) und gesellschaftlicher Sphäre (vgl. Vollnhals 1992) differenzierter beschrieben wird, in der Fernsehhistoriografie (z.B. Hickethier 2003, 118; Zimmermann 2000, 63) jedoch häufig noch als Prämisse gilt.
- 13► Das Deutsche Rundfunkarchiv *erfasst* die Sendungen lediglich in einem zentralen Nachweissystem und macht sie in Form dieses Nachweises der Öffentlichkeit zugänglich. Physisch befinden sie sich hingegen in den Archiven der jeweiligen Rundfunkanstalten. Diese sind zwar gemäß einer UNESCO-Empfehlung aus dem Jahr 1980 zur Übernahme endarchivischer Funktionen verpflichtet, doch stehen die »Bearbeitungskapazitäten der Archive [...] in erster Linie den Programmanbietern zur Verfügung« (Pollert 1996, 162). Die nicht-gewerbliche Nutzung ist hingegen »mit vielfältigen organisatorischen, rechtlichen und finanziellen Problemen verbunden« (a.a.O.). Dies führt dazu, dass größere Forschungsprojekte u.a. aufgrund ihres institutionellen Status' und ihrer finanziellen Ausstattung die Möglichkeit haben, bilaterale Rahmenverträge über die Nutzung der Archive abzuschließen, wohingegen der Zugang für institutionell nicht eingebundene Wissenschaftler schwierig und teuer ist (die Recherche für wissenschaftliche Zwecke kostet im Deutschen Rundfunkarchiv momentan 30€/Stunde). Die Vergabe von Stipendien oder Projektaufträgen durch die Rundfunkanstalten scheint hingegen eng am Interesse der Sender orientiert zu sein, so dass sich die historiografischen Darstellungen häufig auf einzelne Rundfunkanstalten beschränken und dabei ein Geschichtsbild entsteht, das dem rundfunkinternen Selbstbild angenähert ist.
- 14► In den Archiven fehlen nicht nur die Live-Sendungen und zahlreiche Produktionen, die aus wirtschaftlichen Gründen nach ihrer Ausstrahlung von den Videobändern gelöscht

wurden (vgl. hierzu Zielinski 1986, 128ff.). Der Archivierung von Fernsehsendungen geht außerdem eine Prüfung der Archivwürdigkeit voraus, die nach technischen, ökonomischen und kulturellen Kriterien verfährt (vgl. Pollert 1996, 133ff.), und mit der ebenfalls eine kulturelle Hierarchisierung einhergeht (Bryant 1989). So begründet das Deutsche Rundfunkarchiv die Archivwürdigkeit von Sendungen damit, dass diese »im Ganzen oder in Ausschnitten erkennen lassen, daß sie sowohl für die zukünftige Programmgestaltung als auch für Zwecke der Kunst, Wissenschaft, Bildung oder des Unterrichts außerhalb des Rundfunks nutzbar gemacht werden können« (Deutsches Rundfunkarchiv 1998).

- 15► Ähnlich wie bei den Fragen der Zugänglichkeit und der ›Archivwürdigkeit‹ zeichnet sich auch hier die Definitionsmacht der Rundfunkanstalten ab, die diese durch ihre Kontrolle über das Archiv, das Programm und damit auch über das Gedächtnis (und die Wissenschaft) ausüben. Sie sind damit ein gutes Beispiel für die Kopplung von Macht und Archiv, wie Derrida (1997) sie theoretisiert. Zur Selbsthistorisierung des Fernsehen vgl. Öhner (2001), zur Problematik der Fernsehgeschichtsschreibung allgemein vgl. Engell (2000a).
- 16► Zum postmodernen Verhältnis zur Geschichte, das durch einen Verlust von Historizität gekennzeichnet ist, der wiederum durch eine ›Nostalgie-Welle‹ kompensiert wird, vgl. Jameson 1989.
- 17► Zum Prinzip der Serie und der Wiederholung als charakteristische Merkmale des Fernsehens vgl. Cavell 2002, und Engell 2003.
Das System der Massenmedien funktioniert nach Luhmann (1996, 36ff.) nach dem binären Code von Information und Nichtinformation, wobei das spezifische Verhältnis zur Temporalität dazu führt, dass sich die Information ständig in ihren Negativwert verwandelt und daher permanent für neue Informationen gesorgt werden muss (a.a.O., 41ff.). Diesem Bemühen um Neues geht auch Groys nach, der die »Orientierung am Neuen« als »Kulturmechanismus« (1999, 38) beschreibt, der erst dann entsteht, wenn das Alte durch Medien und in Archiven aufbewahrt werden kann und als Vergleichsgröße zugänglich ist (a.a.O., 23).
- 18► Nach Engell befand sich das Fernsehen in den 1930er und 1940er Jahren in dieser Phase, in denen es die »dispositiven und z.T. auch die symbolischen Formen etwa des Buches bzw. des Lesens, des Films bzw. des Kinos, des bebilderten Radios, des Theaters usw.« (Engell 2003, 30) auf- bzw. annahm. Anschließend wurde das Medium selbstverständlich: es bildete seine eigenen symbolischen Formen aus und entwickelt einen eigenen medialen Charakter.
- 19► Das Fernsehen kann insofern als »kannibalisches« Medium verstanden werden, wobei es nicht nur zum »Menschenfresser« wird, wenn es um Biografien geht – womit es dem Historiker gleicht, den Marc Bloch als »Menschenfresser« bezeichnet: »Wo er Menschenfleisch riecht, da wittert er seine Beute« (Bloch zit. n. LeGoff 1990, 103) –, sondern eine ›Einverleibung‹ auch in formalästhetischer und inhaltlicher Hinsicht stattfindet. Da das Fernsehen selbst seinen eigenen Abfall weiterverwertet, spricht Lorenz Engell von einem koprophagen Medium (Engell 2000b, 16).

- 20►** Damit legen die Autoren eine kontinuierliche Abfolge von ›Fernsehepochen‹ nahe, ihre Begriffswahl explizieren sie jedoch nicht näher. Eco (1997[1984]), der bereits vor Casetti/Odin eine Unterscheidung von Paläo- und Neo-Fernsehen vorgeschlagen hat, benutzt die beiden Begriffe als zeitliche Metapher. Sein Text beginnt mit den Worten »once upon a time there was Paleo-Television« (a.a.O., 154), mit denen er das Paläo-Fernsehen in einer fernen, unzugänglichen und märchenhaften (d.h. positiv besetzten) Vergangenheit verortet. Engell (1996) knüpft in seiner Auseinandersetzung mit der Entwicklung des Medienbegriffs an diese Begriffe an (und ergänzt die Meso-Medialität), akzentuiert jedoch ihre geologische Bedeutung. Als Überlagerungen verstanden beschreibt er die verschiedenen Medienkonzepte als »Schichten«, die »einander weniger historisch als logisch« folgen (a.a.O., 132).
- 21►** Casetti und Odin weisen vielmehr darauf hin, dass sich paläo- und neo-televisuelle Strukturen in der Praxis immer vermischen (2002, 330).
- 22►** Diese zunehmende Unterhaltungsorientierung der öffentlich-rechtlichen Sender wird als Reaktion auf eine interne Krise sowie auf die zukünftige kommerzielle Konkurrenz beschrieben (Hickethier 1998, 331ff.).
- 23►** Zum Konflikt um die Ausstrahlung des Mehrteilers, der sich vor allem an Darstellungsform und Dramaturgie – also an den Aspekten, die in der Phantasiediskussion gegen die didaktischen Tendenzen des Fernsehens ins Feld geführt wurden – entzündete, vgl. Märthesheimer/Frenzel 1979.
- 24►** Newcomb und Hirsch beschreiben diese Eigenschaft als *das medienspezifische Merkmal* des Fernsehens. In Bezug auf die Geschichtsdokumentationen über den Nationalsozialismus und insbesondere auf den Umgang mit den heterogenen Meinungen über die Vergangenheit hat sich das Fernsehen jedoch erst in den letzten Jahren zu einem kulturellen Forum entwickelt. Insofern verstehe ich das Modell von Newcomb/Hirsch im Kontext der hier zur Diskussion stehenden Sendungen als historisch-spezifisches Merkmal, das sich erst mit der Abkehr des Fernsehens von seinem didaktischen Anspruch entfaltet.
- 25►** Die Meinungsvielfalt verbleibt jedoch immer im Rahmen des Common Sense, dessen Grenzen gleichzeitig ausgelotet werden (Newcomb/Hirsch 1986, 183; vgl. auch Hall 2002).
- 26►** So gehen Newcomb/Hirsch davon aus, dass das Fernsehen seine bardische Funktion häufig in Genres und anhand von Sujets erfüllt, die keinen Bezug zur Lebenserfahrung der Zuschauer haben, während Casetti/Odin von einer Ankopplung des Neo-Fernsehens an den Alltag der Zuschauer sprechen. In der Konzeption von Newcomb/Hirsch zeichnet sich das Fernsehen als kulturelles Forum durch seine Reflexion und Symbolisierungsleistung von gesellschaftlichen Konfliktlagen aus, während Casetti/Odin beim Neo-Fernsehen insbesondere auf das Fehlen eines »symbolisierenden Dritten« und einen direkten Kontakt zu den Zuschauern hinweisen. Diese Divergenzen resultieren unter anderem aus den verschiedenen Sendungen und Phänomenen, auf deren Grundlage die beiden Konzeptionen entwickelt wurden. Während sich Casetti und Odin auf Talkshows und interaktive Sendungen

beziehen und nach der Zuschauerpositionierung fragen, gehen Newcomb und Hirsch von fiktionalen Serien und deren kultureller Funktion aus.

- 27▶** Dieser ›Look‹ entsteht beispielsweise durch die Verwendung spezifischer Schrifttypen, die räumliche Platzierung oder die auffällige Ausleuchtung von Zeitzeugen, die ausschließliche Verwendung von Farbmateriale (Spiegel-TV) oder die leichte Verlangsamung von historischen Filmaufnahmen (›Guido Knopp‹). Diese Merkmale fungieren wie Signaturen und werten das Fernsehen mit ihrer Kennzeichnung der Autoren und Autoritäten kulturell auf (vgl. Caldwell 1995, 13ff.).
- 28▶** Zwischen Film und Fernsehen lässt sich insbesondere im dokumentarischen Bereich häufig nicht trennscharf unterscheiden. Viele Dokumentarfilme werden von den Rundfunkanstalten finanziert, es bestehen personelle Durchlässigkeiten und formalästhetische Wechselwirkungen. Zur Finanzierung vgl. Hachmeister/Lingemann 2003, zum Verhältnis von Dokumentarfilm und Fernsehdokumentarismus in der BRD vgl. Berg-Ganschow/Zimmermann 1991.
- 29▶** Bei DAS DRITTE REICH handelt es sich noch um eine Schwarzweißsendung, doch auch nach der Einführung des Farbfernsehens (25.08.1967) setzten sich die Dokumentationen über den Nationalsozialismus aus Schwarzweißaufnahmen zusammen.
- 30▶** Diese Angaben gehen auf ein Gespräch mit Hans-Gunter Voigt am 10.09.1998 im Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin, zurück.
- 31▶** Die Kataloge in den Archiven sind nach Personen, Orten, Zeiträumen und Ereignissen organisiert – eine Ordnung, die wiederum Auswirkungen auf die Geschichtsschreibung der Fernsehsendungen hat. Eine genaue Betrachtung der Ordnung der Filmarchive steht allerdings noch aus. Zur Ordnung von Archiven allgemein vgl. Derrida 1997, Pompe/Scholz 2002.
- 32▶** Allerdings bittet das Bundesarchiv-Filmarchiv seit einiger Zeit auf seiner Homepage um die Ablieferung von Amateurfilmen und sichert im Gegenzug die fachgerechte Lagerung des Materials zu.
- 33▶** Selbstverständlich werden hierfür Gebühren erhoben. Die Gebühren im Bundesarchiv-Filmarchiv beinhalten die Kosten für die Sichtung und die Klammerarbeit sowie eine Gebühr, die pro Filmmeter für das Duplizieren berechnet wird. Darüber hinaus fallen zusätzlich Lizenzgebühren an den Rechteinhaber und Kopierkosten an. Demgegenüber dürften die Gebühren von privaten Filmarchiven aufgrund der Möglichkeit von Materialaustausch und Kooperationsverträgen deutlich geringer sein.
- 34▶** Zwar hat Sybil Milton (1984) unter anderem zwischen ›deutschen‹ Amateurfotografen, offiziellen Fotografen der Propagandakompanien und jüdischen Fotografen, die heimlich das Ghettoleben dokumentierten, mit dem Hinweis auf die Notwendigkeit der Berücksichtigung des Entstehungskontextes unterschieden, eine vergleichende Studie liegt jedoch noch nicht vor. Die publizierten Analysen beschränken sich bisher jeweils auf einzelne Fotografengruppen.

- 35▶** Zum Verbot, unabhängig von den offiziellen Dokumentationsaufträgen (Auschwitz-Album, Stroop-Bericht) zu fotografieren, und dessen Übertretung, die sich in den zahlreichen privaten ›Erinnerungsfotos‹ von Exekutionen manifestiert, vgl. Reifarth/Schmidt-Linsenhoff 1983.
- 36▶** Die vier Wochenschauen UFA TONWOCHE, DEULING TONWOCHE, BAVARIA-TONWOCHENSCHAU (ab 1938 TOBIS-WOCHENSCHAU) und FOX-TÖNENDE WOCHENSCHAU wurden unter der staatlichen Kontrolle nach und nach gleichgeschaltet und im Krieg schließlich zu einer einzigen, der DEUTSCHEN WOCHENSCHAU, vereinigt (vgl. Dolezel/Loiperdinger 1995, 92).
- 37▶** 1945 wurden beispielsweise die geheimen Filmaufnahmen eines Eugenik-Projektes im Stößensee versenkt. 1993 fanden Kinder beim Baden Filmschnipsel, woraufhin das Bundesarchiv 160 Filmrollen von Grund des Sees heben ließ (vgl. Keller 2003, 47).
- 38▶** Indirekten Einfluss auf die Amateurfilme scheint der BDFA auch über die Vergabe von Rohfilmen ausgeübt zu haben, die den Amateuren für opportune Filmvorhaben auch noch dann zugeteilt wurden, als Filmmaterial auf anderem Wege nur noch schwierig zu beschaffen war: Kuball verweist auf den Geschäftsbericht des BDFA (vermutlich für das Jahr 1943), der »meldet, daß [...] für alle ›wichtigen‹ Filmvorhaben Material in ausreichendem Maße zur Verfügung gestellt werden konnte« (Kuball 1980, 152). Im folgenden Jahr scheinen hingegen nur noch Amateurfilme von Soldaten gefördert worden zu sein.
- 39▶** Gertrud Koch differenziert zwischen faschistischer und nationalsozialistischer Ästhetik. In der faschistischen Ästhetik repräsentiert sich das autoritäre Regime als formiertes Ornament und unter Ausschluss des Feinbildes selbst, wohingegen die nationalsozialistische Ästhetik auf einer binären Struktur beruht, die »das eigene Ornament durch den wiederholten Exorzismus einer von innen her erzeugten Feindbild-Projektion befestigen muß« (1992, 174).
- 40▶** Für Barthes existiert das buchstäbliche Bild im Reinzustand nur virtuell und dient vor allem zu operatorischen Zwecken (1990b, 37).
- 41▶** Die visuelle Inszenierung von Hitler als Führerfigur wird strukturell durch die festgelegte Positionierung der Kamera vor der Rednertribüne vorgezeichnet. Zur Veränderung der Darstellung von Hitler vgl. Dolezel/Loiperdinger 1995.
- 42▶** Stuart Hall (2002, 119ff.) unterscheidet drei hypothetische Rezeptionshaltungen: die Adaption der dominant-hegemonialen Position; die Aushandlung von hegemonialen Definitionen und lokalen bzw. situationsbedingten Positionen; die oppositionelle Lesart.
- 43▶** Christian Metz (1972) hat in seiner großen Syntagmatik versucht, die Kodifizierung der Kohärenz von Filmbildern zu erfassen. Dabei bezieht er sich jedoch ausschließlich auf Spielfilme, deren narrativen und temporalen Zusammenhang er analysiert. In den ›dokumentarischen‹ bzw. propagandistischen Filmen aus dem Nationalsozialismus lässt sich allerdings das »Syntagma der zusammenfassenden Klammerung« (a.a.O., 174) ausmachen, in dem Szenen dargestellt werden, »die ganz bewußt nicht in ein zeitliches Verhältnis zueinander gebracht werden, um gerade dadurch ihre Zusammengehörigkeit innerhalb einer

Kategorie von Tatsachen zu betonen« (a.a.O., 173f.).

- 44▶ Zur Parasiten-Metapher in DER EWIGE JUDE vgl. Friedman 1989.
- 45▶ Zur Filmmusik in NS-Kulturfilmen vgl. Kinsky-Weinfurter 1993, zum Wagner-Zitat vgl. Müller/Pottmeier 1996, 50f.
- 46▶ Michèle Lagny (2003) geht auf diesen Unterschied am Beispiel von Chris Markers ROT LIEGT IN DER LUFT (1977 bzw. 1988) ausführlicher ein.
- 47▶ Die Auseinandersetzung mit Auschwitz steht beispielsweise im Zentrum von Adornos ästhetischem und philosophischem Werk; Lyotard (1987) beschäftigt sich mit der Paradoxie, die das Schweigen der Zeugen für den juridischen und historischen Diskurs bereitet. Zur Problematik der Darstellung des Holocaust vgl. auch den Sammelband von Friedlander (1992) mit dem programmatischen Titel *Probing the Limits of Representation*; zur Problematik der Zeugenschaft und Erinnerung an den Holocaust vgl. Felman/Laub (1992), Hartman (1999), Langer (1995) sowie die Sammelbände von Baer (2000) und Hartman (1994).
- 48▶ Zeitgleich mit der systematischen Ermordung wurde in Prag das Jüdische Zentralmuseum eingerichtet, in dem die Nazis das von ihnen zerstörte jüdische Leben dokumentierten ließen (vgl. Rupnow 2000); d.h. es wurden auch systematisch Spuren *produziert*.
- 49▶ Solche Metonymien gehören zur Darstellungskonvention des Holocaust, wobei sich die Bilder (ebenso wie die Definitionen des Ereignisses) im Laufe der Jahre verändert haben: Nach der Befreiung der Konzentrationslager verwiesen Leichenberge auf die Vernichtung, heute berichten Überlebenden über ihre traumatischen Erlebnisse und Verlufterfahrungen.
- 50▶ Damit widerspreche ich Sven Kramers Analyse, der davon ausgeht, dass diese Szene die Imagination der Zuschauer evoziert, »deren innere Bilderproduktion nun die Schrecken des Todeskampfes ausmalt« (Kramer 1999, 18). Der Film schließt meines Erachtens mit Hilfe des Kommentars, der Musik und der Kameraführung eine solche Innenperspektive aus.
- 51▶ Zu Lanzmanns Interviewtechnik vgl. Koch 1992, 148ff.
- 52▶ Zur Landschaftsdarstellung im Zusammenhang mit dem Holocaust und der Möglichkeit, die Ortlosigkeit und Unzugänglichkeit des Ereignisses fotografisch erfahrbar zu machen, vgl. Baer 2000.
- 53▶ Der Kommentar sagt: »Auch ruhiges Land, auch ein Feld mit ein paar Raben drüber, mit Getreidehaufen und Erntefeuern, auch eine Straße für Fuhrwerke, Bauern und Liebespaare, auch ein kleiner Ferienort mit Jahrmarkt und Kirchturm kann zu einem Konzentrationslager hinführen. Struthof, Oranienburg, Auschwitz, Ravensbrück, Dachau, Bergen-Belsen, das waren einmal Namen wie andere, Namen auf Landkarten und in Reiseführern. Das Blut ist geronnen, die Münder sind verstummt. Es ist nur eine Kamera, die jetzt diese Blocks besichtigen kommt. Ein eigentümliches Grün bedeckt die müdgetretene Erde. Die Drähte sind nicht mehr elektrisch geladen. Kein Schritt mehr, nur der unsere.«
- 54▶ Es handelt sich hierbei nicht um einen flashback, wie ihn Mureen Turim (1989) als Erinnerung von Personen beschreibt, sondern gewissermaßen einen subjektlosen flashback, der die Gegenwart des Ortes mit seiner Vergangenheit konfrontiert.

- 55▶** Die ideologische Signatur des historischen Bildmaterials, so kritisiert Kramer (1999, 20), wird dabei jedoch nicht problematisiert. Hattendorf weist darauf hin, dass *NACHT UND NEBEL* einige nachinszenierte Einstellungen enthält, die 1955 gedreht wurden, wobei hierfür Schwarzweißfilm gewählt wurde, »um sie [...] als Dokumente zu fingieren« (Hattendorf 1994, 206). Zu *NACHT UND NEBEL* allgemein vgl. Lindeperg 2007.
- 56▶** Die Quelle, auf der diese genaue Angabe basiert, wird in *MEIN KAMPF* nicht genannt. Der Kommentar präsentiert die Zahl, als ob sie wissenschaftlich gesichert sei. Demgegenüber weisen Historiker immer wieder darauf hin, dass sich die genaue Zahl der Menschen, die in den Konzentrations- und Vernichtungslagern umgebracht wurden, aufgrund der unterschiedlichen Verdattungen und ungenauen Statistiken nicht ermitteln lässt (vgl. Sofsky 1997, 56). Zur symbolischen Numerik von Leichenbergen vgl. Gerstner-Link 1990.
- 57▶** Durch die Abfolge lässt sich das Weinen der Frauen auch als Reaktion auf die Meldung von Hitlers Tod beziehen.
- 58▶** Diese Verweise auf Hitler sind im Hinblick auf die Ereignisse häufig ohne argumentative Funktion. Der Hinweis, dass Hitler Auschwitz *nicht* besucht hat, zielt auf eine (historisch weitgehend irrelevante) Psychologisierung, mit der ebenso, wie mit den spekulativen Beschreibungen seiner Gefühle, Ahnungen und Rachewünsche vor allem eine Nähe zu Hitler hergestellt wird. Im Zusammenhang mit der komplexen Struktur des Ereignisses, die in der Sendung beschrieben wird, irritieren diese Verweise. Sie scheinen vor allem dem Titel der Sendereihe geschuldet zu sein, mit der sich das Fernsehen die Steigerung der Attraktivität seiner zeithistorischen Dokumentationen verspricht.
- 59▶** Was ich als Signatur verstehe, die eine Um- oder Überschreibung ermöglicht, spitzt Sharon Sandusky in einer Metapher zu, mit der sie eine mögliche Vergiftung der Zuschauer unterstellt.
- 60▶** Zwar lässt sich auch im Fernsehen ein zunehmendes Bildbewusstsein feststellen, dieses richtet sich allerdings auf die Oberflächenstruktur der Bilder und gilt nicht der Repräsentation oder Signatur des Bildmaterials. So konstatiert John Thornton Caldwell (1995) in der US-amerikanischen Fernsehpraxis seit Mitte der 1980er Jahre eine zunehmende Theoretisierung des Bildes, die mit einer Aufwertung des Visuellen im bisher vom Ton dominierten Medium Fernsehen einhergeht. Dies führt zur Generierung von unterschiedlichen ›Looks‹ (zur Individuierung von einzelnen Sendungen), zur Präsentation von ›Style‹ und zur Dominanz der Form, wohingegen Bildinhalte in den Hintergrund rücken.
- 61▶** Der Film, dessen Grundlage die Hitlerbiografie von Joachim C. Fest ist, handelt – so erklärt der Rolltext, der dem Film 1987, also 10 Jahre nach seiner Erstaufführung, für die Ausstrahlung in der ARD vorangestellt wurde – »von der Beziehung Adolf Hitlers zum deutschen Volk« und »versucht nicht, die Geschichte des Dritten Reiches darzustellen«. Mit diesem Vorspann reagieren die Filmemacher auf die Kritik, sich in ihrem 150-minütigen Film nur mit einem Teilaspekt des Nationalsozialismus auseinanderzusetzen. Diese Fragestellung sowie die Prämissen der Geschichtsschreibung sollen hier jedoch nicht wei-

ter erörtert werden. Wittes Kritik wird durch diesen Vorspann allerdings in keiner Weise entkräftet.

- 62▶** Es handelt sich um Fotos, die Heinrich Hoffmann aufgenommen hat. Vgl. hierzu: Herz 1994.
- 63▶** Der Film lässt sich aufgrund des Nebeneinanders von Kitsch und Tod dem ›neuen Diskurs‹ zuordnen. Dieser manifestiert sich nicht nur in der Darstellung von Hitler als Biedermann und Dämon, sondern in der beschriebenen Sequenz auch in seiner Erotisierung: Auf der einen Seite wird die Rede als sexuelle Vereinigung gedeutet, auf der anderen durch das Verstummen des Kommentars als Überwältigung gezeigt.
- 64▶** Der Begriff ›Filmdokument‹ bezeichnet in der Geschichtswissenschaft Aufnahmen, die für die Rekonstruktion der vorfilmischen Realität nutzbar gemacht werden können. Der Status eines Dokuments wird ihnen zugeschrieben, weil sie Auskunft über die abgebildeten Ereignisse und Personen geben und somit wie Datenmaterial eingesetzt werden können.
- 65▶** Ellis hat diese These erstmals in der 1982 erschienenen Erstauflage seines Buches *Visible Fictions* formuliert. Caldwell (1995) widerspricht Ellis und weist nach, dass dem Visuellen im US-amerikanischen Fernsehen seit den 1980er Jahren eine zentrale Bedeutung zukommt. Nicht alle Genres sind jedoch von der Televisualität geprägt, wobei sich für die hier diskutierten Geschichtsdokumentationen konstatieren lässt, dass die Bilder zunehmend an Bedeutung gewinnen und entsprechend präsentiert werden.
- 66▶** Als Beispiel sei hier die Fernsehserie *TWIN PEAKS* genannt, in der sich ›das Böse‹ durch eine Verwandlung von Palmer in der Figur Bob materialisiert. Bei dieser Verwandlung von Palmer in Bob verlangsamen sich Bild- und Tonspur.
- 67▶** Solche Analogien finden sich inzwischen nicht mehr nur im US-amerikanischen Fernsehen, wo beispielsweise im Oktober 1998 auf *Arts & Entertainment* im Rahmen der Serie *HISTORY OF EVIL* in zwei Folgen über Hitler berichtet wurde (vgl. Adelman/Keilbach 2000) oder im Mai 2003 auf CBS der Mehrteiler *HITLER: THE RISE OF EVIL* lief. Auch der deutsche Sender VOX hat entsprechend für sein *MITTERNACHTSMAGAZIN* vom 22.08.2003 geworben. Im TV-Magazin *Gong* war das knapp 5-stündige Special mit dem Titel ›Aus der Rangliste des Bösen im Dritten Reich‹ angekündigt. Für diesen Hinweis danke ich Rainer Vowe.
- 68▶** Dass solche Gegenüberstellungen nicht auf das vorgefundene Material zurückgeführt werden können, sondern spätestens seit der Einführung der digitalen Bildtechnologie bewusst eingesetzt werden, zeigt sich unter anderem daran, dass einzelne Einstellungen in verschiedenen Sendungen einmal als Schwarzweißaufnahme und ein anderes Mal in Farbe verwendet werden.
- 69▶** Den Ausdruck ›Pathosformel‹ hat der Kunsthistoriker Aby Warburg in den 1920er Jahren geprägt, um auf die Aneignung der antiken Gebärdensprache in der Renaissance hinzuweisen. Bei seiner Systematisierung der Pathosformeln im Mnemosyne-Atlas greift Warburg auf eine Vielzahl von visuellen Beispielen aus der Kulturgeschichte zurück. Diese visuelle Inventarisierung von Motiven und Bewegungen führt Harun Farocki in Filmen wie *ARBEITER*

VERLASSEN DIE FABRIK (1995) oder DER AUSDRUCK DER HÄNDE (1997) fort.

- 70►** Die gegenwärtigen Überlegungen zur computergestützten visuellen Erfassung von Bildern sind in Ernst/Heidenreich/Holl (2003) dokumentiert.
- 71►** Dass diese Stillstellung entgegen Kracauers Beobachtung (1993b, 74) keine Schockwirkung sondern komisches Potenzial hat, liegt an der Art ihrer Präsentation und an der Deutlichkeit, mit der dieser Eingriff angekündigt wird.
- 72►** Von DER GEWÖHNLICHE FASCHISMUS liegen zwei Synchronversionen vor. Die westdeutsche Fassung wurde gekürzt und dafür mit einer kontextualisierenden Einleitung von Eugen Kogon (Autor von *Der SS-Staat*, einem der ersten Bücher, das in Deutschland über den Nationalsozialismus erschienen ist, und 1964 Leiter der politischen Magazinsendung PANORAMA) versehen. Geschnitten wurde das letzte Kapitel des Films, in dem unter anderem Kapitalismus und westlicher Militarismus als aktuelle faschistische Bedrohung dargestellt werden. In der ostdeutschen Übersetzung der Originalfassung wurde Romms Kommentar in einigen Sequenzen sachlicher übersetzt. Auch in der beschriebenen Szene ist die Ironie weniger schneidend, als in der westdeutschen Version.
- 73►** Gemeint ist hier die von Hannes Heer konzipierte 1. Version der 1995 eröffneten Ausstellung. Die Historiker Krisztián Ungváry und Bogdan Musial warfen der Ausstellung vor, dass die Bildunterschriften der aus sowjetischen Archiven stammenden Fotografien ungeprüft übernommen und dadurch ›Fälschungen‹ reproduziert wurden. Im Gegensatz zur These der Ausstellung behaupteten sie, dass die Fotos größtenteils keine Verbrechen der Wehrmacht sondern Massaker des sowjetischen Geheimdienstes NKWD dokumentieren. Zur Kritik an der Ausstellung vgl. auch Klotz 2001, 157ff.
- 74►** Dementsprechend wies Maurice Philip Remy, Autor und Regisseur der Serie HOLOKAUST, in einem Telefonat am 27.08.2003 auf falsche Zuordnungen und Beschreibungen in den Filmarchiven hin, die durch seine Recherche korrigiert werden konnten. In diesem Zusammenhang nannte er die bereits erwähnte Erhängung von Juden, die – so der Kommentar in MENSCHENJAGD – heimlich nach jüdischem Ritus geschlachtet haben. In den polnischen Archiven seien diese Aufnahmen, so Remy, als Erhängung von Polen verzeichnet gewesen. Diese binäre Zuordnung (Pole vs. Jude), die sich hier in Bezug auf das Bildmaterial abzeichnet, durchzieht die Sendung auch im Hinblick auf die Vorstellung der Zeitzeugen, die als Juden immer einer Ortschaft zugeordnet werden, nie jedoch polnische Juden oder jüdische Polen sind.
- 75►** Dass der Kommentar nicht stimmt und die Kameras in grausamer Weise auch »die im Abseits« gefilmt haben, stellt die Sendereihe selbst richtig, insofern sie auch ›faschistische‹ Aufnahmen aus den Ghettos zeigt.
- 76►** Die Dias werden in DER FOTOGRAF einer archäologischen Lektüre unterzogen und dabei im Foucaultschen Sinne als Monumente akzentuiert. Vgl. hierzu Blümlinger 2003.
- 77►** Jörg Frieß (2003), der sich ebenfalls auf das Verhältnis von Bild und Ton bezieht, um die unterschiedlichen Funktionen der Bilder in Kompilationsfilmen zu klassifizieren, spricht

hingegen von Verweis, Beweis und emotionaler Evokation.

- 78▶** Auch wenn die begriffliche Unterscheidung (Abstraktion, Konkretion) an Kracauers Überlegungen zur Erfahrungsdimension von fotografischen Bildern erinnert (1993b, 373ff.), soll seine Wertung hier nicht übernommen werden. Zumindest in den diskutierten Beispielen gibt es wenig Anzeichen dafür, dass die Konkretion potenziell zur »Errettung der physischen Realität« beiträgt.
- 79▶** Zimmermann kritisiert die illustrative Verwendung von Bildern, weil damit der »ohne-dies schwankende Boden historischer Quellentreue« (2000, 62) verlassen werde, ohne dabei zu reflektieren, dass die *historische* Referenz von Bildern immer eine sprachlich konstruierte ist. Vgl. hierzu auch Brink 1998.
- 80▶** Die Bilder sind hier zwar so »offen« wie ein »schreibbarer Text« (Barthes 1998, 7f.), doch da sie lediglich illustrativ eingesetzt werden und rasch vorbeiflimmern, findet keine aktive Konstitution von Bedeutung statt, wie Barthes dies für »schreibbare Texte« annimmt.
- 81▶** Zum Hinsehen fordert auch eine Verlangsamung der Filmaufnahmen auf, mit der häufig das Bildmaterial »gestreckt« wird. Dieser Gestus der Präsentation verspricht – wie bei den Zeitlupen im Sportfernsehen – eine genaue Begutachtung der Ereignisse (vgl. Morse 1983, 49) und stärkt dadurch den Status der Bilder als Dokument. Gleichzeitig zielt die Verlangsamung oft auch auf eine Auratisierung der Bilder und eine Emotionalisierung der Zuschauer.
- 82▶** Zum Bild des Mädchens, seiner Verwendung als Ikone sowie zu seiner symbolischen Kraft vgl. Elsaesser 2002, 23ff.
- 83▶** Diese »Mitleidsmelodie« ist mit ähnlicher emotionaler Aufladung auch in Ennio Morricones Filmmusik zu LA BATTAGLIA DI ALGERI (DIE SCHLACHT UM ALGER) von Gillo Pontecorvo (Algerien/Italien 1966) zu hören.
- 84▶** In DIE SS (ZDF 2002) wird in der Folge über Himmler sogar die gesamte Libau-Szene, d.h. die Abfolge von historischem Filmmaterial und Zeugenaussage, aus HOLOKAUST: MENSCHENJAGD (ZDF 2000) wiederverwertet. Lediglich der letzte »Auftritt« des Zeitzeugen, in dem dieser traumatisiert wird (dazu Teil zwei dieser Arbeit) fehlt.
- 85▶** Die systematische Recherche nach Filmaufnahmen aus dem Nationalsozialismus zum Einsatz in Kompilationsfilmen begann bereits in den 50er Jahren, als das Material in den Archiven noch nicht erschlossen war. Andrew und Annelie Thorndike verbrachten für die Produktion ihrer Filme, die den programmatischen Serientitel »Archive sagen aus« bekamen, mehrere Jahre mit der Sichtung des Materials im Staatlichen Filmarchiv der DDR sowie in Filmarchiven in Warschau, London, Paris, Rom, Prag und Moskau. Vgl. Leyda 1964, 82ff.
- 86▶** Bei der Erteilung von Kopieraufträgen werden daher häufig andere Kompilationsfilme, nicht jedoch die Originalfilme (Wochenschauen, Propagandafilme usw.) als Quelle angegeben (Auskunft von Hans-Gunter Voigt am 10.09.1998). Zentraler Ansprechpartner sind die Filmarchive hingegen nach wie vor, wenn es um die Klärung der Bildrechte geht.
- 87▶** Zwar wurde auch HITLER – EINE BILANZ groß angekündigt, doch im Gegensatz zu DIE

DEUTSCHEN IM ZWEITEN WELTKRIEG lief die Sendereihe erst um 22.00 Uhr.

- 88►** Zu den Zuschauerzahlen der Sendungen, die unter Leitung von Guido Knopp entstanden sind, vgl. Linne 2002, 95 und Kansteiner 2003.
- 89►** Eine ähnliche Entwicklung lässt sich auch in *Kompilationsfilmen* beobachten: Während Alain Resnais 1955 für *NACHT UND NEBEL* noch Bildmaterial verwendete, das »nicht wesentlich über den Quellenstand hinausführte, den die ersten Filme über die Konzentrationslager nach Ende des Krieges erreicht hatten« (Hattendorf 1994, 207), enthält beispielsweise *MEIN KAMPF* von Erwin Leiser (1960) damals unbekannte Aufnahmen (Roth 1982, 121). Die explizite Ankündigung von ›neuen Bildern‹ findet spätestens seit Mitte der 1970er Jahre statt – zumindest lässt sich aus Karsten Wittes (1977, 29) Kritik an *HITLER – EINE KARRIERE* entnehmen, dass dieser Film mit dem Hinweis auf unentdecktes Material beworben wurde. Gegen diese Behauptung einer Uraufführung von unentdecktem Material hat Erwin Leiser Einspruch eingelegt und im Gegenzug den Vorwurf eines Plagiats formuliert, da für *HITLER – EINE KARRIERE* Klammerteile »aus Arbeiten anderer Filmemacher übernommen« wurden (Leiser, zit. in Witte 1977, 29).
- 90►** Als Index, das sich dadurch auszeichnet, dass es sich »in einer wirklichen Reaktion mit seinem Objekt befindet« (Peirce 1988, 349), gilt das fotografische Bild deshalb, weil sein physikalisch-chemisches Prinzip darauf beruht, dass Licht von einem Objekt zurückgeworfen und auf einer lichtempfindlichen Schicht (Platte oder Film) festgehalten wird. André Bazin beschreibt die Fotografie daher als einen »Abdruck des Gegenstandes durch Vermittlung des Lichtes« (Bazin 1975, 23). Dieser fotografische Vorgang setzt die physische Präsenz des abgebildeten Objekts zum Zeitpunkt der Aufnahme voraus. Roland Barthes nennt den »photographischen Referenten« daher eine »*notwendig* reale Sache, die vor dem Objektiv platziert war und ohne die es keine Photographie gäbe« (Barthes 1989, 86). Zur Kritik am Verständnis von fotografischen Bildern als Abdruck vgl. Snyder 2002.
- 91►** Isoliert betrachtet schwingt bei der letztgenannten Bildbearbeitung, die im Film zwischen Hitler und Goebbels platziert ist, neben der ›Befreiung der Häftlinge‹ auch die Konnotation der ›Auslöschung‹ mit. Inwiefern diese Bedeutung von den Produzenten intendiert war, muss hier ungeklärt bleiben.
- 92►** Demgegenüber bemühen sich geschulte Augen darum, in Mikroanalysen von signifikanten Bildstellen (Schattenwürfe, ›Schnittkanten‹ von montierten Bildelementen) sichtbare Spuren der digitalen Bildmanipulation zu finden.
- 93►** Ähnlich werden auch in Eyal Sivans Film *EIN SPEZIALIST* (1998) ein Großteil der digitalen Bildbearbeitungen ›kaschiert‹. Während einige Eingriffe deutlich ausgestellt werden (z.B. die Ausblendung von Personen), wodurch der Film jeweils spezifische Interpretationsvorschläge unterbreitet, bleibt ein Großteil der Manipulationen für Zuschauer, die das Originalmaterial nicht kennen, unbemerkt. Bei der Aufzeichnung des Eichmann-Prozesses, mit der Leo Hurwitz beauftragt wurde, handelt es sich um Videoaufnahmen. Für *EIN SPEZIALIST* wurden die ›flach‹ wirkenden Videobilder nachträglich digital ausgeleucht.

tet, um ihm mehr Kontrast und Tiefenschärfe zu verleihen, so dass sie letztendlich eher an Film- als an Videomaterial erinnern (vgl. Kleinschmidt 2001). Auch die nachträglich eingefügten Bildfehler und Laufstreifen zielen darauf, die Video- in Filmaufnahmen zu verwandeln.

- 94▶** Die von der BBC produzierte 4-teilige Dokumentationsreihe *DIE NAZIS* wurde in deutscher Synchronisation zuerst 1998 vom NDR ausgestrahlt und zirkulierte anschließend in den Dritten Programmen der ARD-Rundfunkanstalten. Die internationale Vermarktung von Fernsehsendungen, die hier offensichtlich wird, stellt für Geschichtsdokumentation eine Herausforderung dar, da die nationalen Kategorien (jeweils spezifische Mythen, Schwerpunkte und Lesarten von Ereignissen) der Geschichtsschreibung bei Ausstrahlungen im Ausland teilweise für Irritationen sorgen.
- 95▶** Damit knüpft die Redaktion an seine Tradition des Dokumentarspiels an, das beim ZDF in den 1960er Jahren als eigenständige Programmform galt. Knut Hickethier kritisiert am Dokumentarspiel, für das »eine eigene Hauptabteilung geschaffen« (1998, 250) wurde, dass es sich um eine »am Sensationellen ausgerichtete Illusionierung, ja Täuschung der Zuschauer« (a.a.O., 251) handele, und unterscheidet die Produktionen in dieser Hinsicht von den Sendungen der ARD.
- 96▶** Die 90 jüdischen Kinder wurden mehrere Tage ohne Nahrung in einem Schulgebäude festgehalten, nachdem ihre Eltern umgebracht worden waren. Die Intervention von Kriegspfarrern und eines Oberstleutnants der Wehrmacht, die die Erschießung der Kinder zu verhindern versuchten, blieb ergebnislos. Vgl. hierzu Boll/Safrian 1997, 275ff. Karl Fruchtmann hat dieses Ereignis in seinem Film *DIE GRUBE* (1995) in Form einer Befragung der von Schauspielern dargestellten beteiligten Personen nachgestellt. Zwischen die Aussagen schneidet er sowohl nachgedrehte Aufnahmen von Kindern als auch historisches Filmmaterial, unter anderem die Erschießung in Libau. Bei der Verknüpfung der beiden Tatorte Libau (im ›Reichskommissariat Ostland‹) und Bjelaja Zerkow (im ›Reichskommissariat Ukraine‹) in *HOLOKAUST: MENSCHENJAGD* handelt es sich insofern ebenfalls um eine Aneignung.
- 97▶** Auch *HITLER – EINE BILANZ: DER VERBRECHER* (ZDF 1995) enthält in dem Moment einen direkten Blick in gleißendes Licht, als der Kommentar von Röhms Hinrichtung spricht. Die Kamera sieht dabei durch die Luke einer Gefängnistür, so dass die Einstellung doppelt gerahmt ist.
- 98▶** Zu einer identischen visuellen Lösung kommt die Folge *WHY WE FIGHT* aus dem US-amerikanischen fiktionalen Mehrteiler *BAND OF BROTHERS* (HBO 2001), in der die Soldaten in die Sonne blicken, kurz bevor sie ein Konzentrationslager entdecken.
- 99▶** Die Aufnahmen waren schon länger bekannt, wurden jedoch immer in Schwarzweiß gezeigt. Erst 1970 wurden die Farbaufnahmen in den *National Archives* in Washington aus dem Originalmaterial neu und in Farbe abgeklammert. Vgl. Wood 2001, 48f.
- 100▶** Telefonat mit Michael Kloft am 02.09.2002. Bei den Farbfilmen, die in den Sendungen

verwendet werden, handelt es sich fast ausschließlich um Amateuraufnahmen, da die offiziellen Bilder der Propagandakompanien aus unterschiedlichen Gründen hauptsächlich in Schwarzweiß gedreht wurden.

- 101► Interessanterweise werden bei der Fernsehausstrahlung von Geschichtsdokumentation en seit einigen Jahren im Abspann kaum noch die Bilderquellen angegeben.
- 102► Vor diesem Hintergrund stellen sich die frühen Dokumentationsreihen *DER VERDAMMTE KRIEG* (1991) und *ENTSCHEIDUNG STALINGRAD* (1993) von Guido Knopp als strategisch geschickte Produktionen dar, insofern sie als Koproduktionen mit dem russischen Fernsehsender *Ostankino* entstanden sind.
- 103► Zur Tätigkeit des Bildrechercheurs vgl. Wood 2001.
- 104► Telefonische Auskunft von Maurice Philip Remy am 27.08.2002.
- 105► Telefonische Auskunft von Michael Kloft am 02.08.2002. Kloft ist ein ehemaliger Mitarbeiter von *Chronos*, was seine für einen Fernsehredakteur unüblichen Kontakte zu Spezialsammlern erklärt. Darüber hinaus besitzt das Wochenmagazin *Der Spiegel* ein eigenes Bildarchiv, in dem sich auch Amateuraufnahmen befinden. So berichtet Kloft, dass einige Amateurfilmer aus Eigeninitiative dem *Spiegel* ihr Material angeboten haben.
- 106► Die Beweiskraft von fotografischen Bildern leitet sich aus ihrer mechanischen Entstehung und ihrer Indexikalität ab, die eine »Wirklichkeitsübertragung« in Gang setzt und dazu zwingt, »an die Existenz des wiedergegebenen Gegenstands zu glauben« (Bazin 2004[1945], 37).
- 107► Zur je spezifischen Verwendung von Fotografien als Beweismittel in NS-Prozessen vgl. Brink 1998, Kapitel 2.
- 108► Im Frankfurter Auschwitz-Prozess bestand die Taktik der Verteidigung daher unter anderem darin, die Zuverlässigkeit der Opferzeugen in Zweifel zu ziehen. Vgl. hierzu Brink 1998, 129ff. und Plato 2001, 203ff.
- 109► *NAZI CONCENTRATION CAMP* wurde im Nürnberger Hauptkriegsverbrecherprozess (1945) als Beweismittel vorgeführt, um – so der Hauptvertreter der Anklage Robert H. Jackson – »unglaubliche Ereignisse durch glaubwürdige Beweise [zu] belegen« (Jackson zit. in Douglas 2000, 199). Zur Diskrepanz zwischen dem, was der Film zeigt, und dem, wofür er als Beweismaterial herangezogen wurde, vgl. Douglas 2000.
- 110► Im Jahr 2005 gab der mit der juristischen Aufarbeitung der NS-Verbrechen beauftragte Oberstaatsanwalt Kurt Schrimm dem *Tagesspiegel* zu Protokoll, dass sich die *Zentrale Stelle der Landesjustizverwaltungen zur Aufklärung nationalsozialistischer Verbrechen* irgendwann erledigen werde, der Tag aber noch nicht gekommen sei, an dem gesagt werden könne: »Wir haben alles ermittelt, es gibt keine Fälle mehr« (*Der Tagesspiegel*, 28.12.2005).
- 111► Diese Anklagepunkte wurden unter den am internationalen Gerichtshof beteiligten Mächten USA, Großbritannien, UdSSR und Frankreich aufgeteilt. In der Verhandlung lag der Schwerpunkt der Erörterung jedoch auf den von den USA vorbereiteten und vertretenen Anklagepunkten, die politische Vorgänge betrafen. Die Straftatbestände der

Kriegsverbrechen und Verbrechen gegen die Menschlichkeit traten dagegen in den Hintergrund. Bezeichnend für diese Gewichtung ist nach Adalbert Rückerl (1982, 92), dass während des Prozesses der Name Adolf Eichmann nie erwähnt und Rudolf Höß, Kommandant von Auschwitz, als Zeuge der Verteidigung gehört wurde. Lawrence Douglas (2000) erklärt diese Gewichtung mit der Herausforderung, die Gräueltaten und Völkermord für die Justiz darstellten und für die es keine juristisch angemessene Strafe gibt. Als Bestandteil des kriegerischen Militarismus waren sie dagegen rechtlich handhabbar.

- 112►** Die politische und gesellschaftliche Funktion des Eichmann-Prozesses wird bis heute kontrovers diskutiert. Tom Segev (1995) beschreibt die Einigung von Zionisten und ›Diasporajuden‹ zu einem vom Staat Israel vertretenen jüdischen Volk als politisches Ziel des Prozesses. Darüber hinaus weist er darauf hin, dass mit der Schuldzuweisung an Eichmann eine Entlastung der Deutschen stattgefunden hat, die eine Verbesserung der ökonomischen, militärischen und diplomatischen Beziehungen mit sich brachte. Auch Moshe Zuckermann versteht den Eichmann-Prozess als »Akt des zionistischen Staates« (1998, 25), mit dem die Legitimation Israels untermauert wurde. Annette Wieviorka spricht davon, dass es darum ging, »eine Geschichtslektion zu erteilen« (2000, 136) und den jüdischen Jugendlichen die Vergangenheit näherzubringen, wobei sie sich auf Gideon Hausners Aussagen in seinen Memoiren bezieht. Hanna Yablonka meint hingegen, der Eichmann-Prozess habe die »Überlebenden sofort von der schweren Last der ›Schuld der Opfer‹« befreit (2001, 281).
- 113►** Die Anklage wurde noch vor Ablauf der zwanzigjährigen Verjährungsfrist für Kapitalverbrechen erhoben, die 1965 nach einer großen Debatte schließlich verlängert und erst 1979 vollständig aufgehoben wurde. 1964 ging der damalige Bundesjustizminister noch davon aus, dass bis zum Ablauf der Verjährungsfrist im Jahr 1965 alle NS-Verbrechen ermittelt seien.
- 114►** Der Eichmann-Prozess wurde auf Video aufgezeichnet und die Prozessereignisse regelmäßig im Fernsehen zahlreicher Länder zusammengefasst. Insofern kann der Eichmann-Prozess als ein frühes Medienereignis verstanden werden. Vgl. Shandler 1999, Teil 2.
- 115►** Zur Auswahl dieser Zeugen vgl. Wieviorka 2000, 145f.
- 116►** Wirkungsvoll waren diese Aussagen jedoch nicht nur aufgrund der persönlichen Betroffenheit der Zeugen, sondern auch durch den Kontext des Prozesses. Wieviorka weist darauf, dass »der Staat, vertreten insbesondere durch den Ankläger, am Ursprung des Wortes stand und diesem das ganze Gewicht seiner Legitimität verlieh« (2000, 149). Der Wahrheitsgehalt der Schilderungen, die durch die Inszenierung des Prozesses als Medienereignis weltweit Verbreitung fanden, wurde darüber hinaus durch das Gericht als Ort der Aussage gestützt.
- 117►** Die Aussagen wurden mit dem Einverständnis der Zeugen »zur Stützung des Gedächtnisses des Gerichts« (Langbein 1995, 13) auf Tonband aufgezeichnet und sollten aufgrund der Strafprozessordnung nach der Urteilsberatung wieder gelöscht werden. Dem drohenden

Verlust von Schilderungen über die Ereignisse in den Konzentrationslagern möchte die schriftliche Dokumentation entgegenwirken. Außerdem bemühten sich Langbein und die Organisationen ehemaliger Häftlinge zum Zeitpunkt der Niederschrift (erfolgreich) um die Rettung der Tonbänder, deren digitale Edition gegenwärtig vom Fritz-Bauer-Institut vorbereitet wird. Zur Geschichte der Tonbänder vgl. Renz 2002.

- 118►** Die Sendereihe wurde zwischen Oktober 1960 und Mai 1961 freitags nach der TAGESSCHAU gesendet und am darauf folgenden Montag im Spätprogramm wiederholt. Im Jahr 1963 wurde die Serie anlässlich des 30. Jahrestages der ›Machtergreifung‹ Sonntagnachmittags erneut gesendet, wobei eine 15. Folge über die Vorgeschichte des ›3. Reichs‹ mit dem Titel WIE ES DAZU KAM produziert und der Ausstrahlung vorangestellt wurde. Vgl. hierzu auch Classen 1999 und Fritsche 2003.
- 119►** Damit unterscheidet sich die Sendung von aktuellen Dokumentationen, in denen historische Ereignisse nicht mehr von ›Experten‹ dargestellt, sondern als historische Erfahrung beschrieben werden. So kommt es, dass beispielsweise in HITLER – EINE BILANZ (ZDF 1995) Walter Jens und Hans Barkhausen nicht als Experten kenntlich gemacht werden, deren Statements von ihrer Beschäftigung mit der Rhetorik öffentlicher Reden oder mit der Filmgeschichte geprägt sind, sondern lediglich mit dem Hinweis ›damals Schüler‹ vorgestellt werden. Nur bei kontrovers diskutierten Themen versichern sich die Geschichtsdokumentationen der Autorität eines Historikers. Dementsprechend trat beispielsweise in der Dokumentation DER BOMBENKRIEG (ZDF, Erstausstrahlung 04.02.2003), die eine Neubewertung der alliierten Luftangriffe vornahm (vgl. Neitzel 2006), Jörg Friedrich, Autor von *Der Brand. Deutschland im Bombenkrieg 1940-1945* (2002), als ›Historiker‹ vor die Kamera. Zum Verschwinden des Historikers in Geschichtssendungen allgemein vgl. Bösch 1999; zum taktischen Einsatz von Experten als Vermittler zwischen Wissen und Gesellschaft vgl. Certeau 1988, 42ff.
- 120►** Keiner der Gesprächspartner wird in DAS DRITTE REICH schriftlich vorgestellt, so dass ihre Namen hier möglicherweise nicht korrekt wiedergegeben werden.
- 121►** Carl Jacob Burckhardt wurde 1937 vom Völkerbund zum Hohen Kommissar der Freien Stadt Danzig ernannt, von 1944 bis 1948 war er Präsident des *Internationalen Komitees vom Roten Kreuz*.
- 122►** In späteren Dokumentationen wird der Akt des Zuhörens nicht mehr sichtbar gemacht, in Sendungen mit Studiopublikum ist er jedoch häufig zu finden. Beispielsweise zeigt die Talkshow HANS MEISER zum Thema ›Auf Leben und Tod – Widerstand im Dritten Reich‹ (RTL, 03.06.1997), auf die noch zurückzukommen sein wird, jugendliche Zuhörer, deren Gesichter in Großaufnahmen wie ›reaction shots‹ eingeschnitten werden, während die Zeitzeugen ihre Erlebnisse schildern. Ihre Reaktionen indizieren dabei ein gebanntes Zuhören.
- 123►** Noch stärker zeichnet sich eine solche ›juristische Konzeption‹ in der zweibändigen Buchdokumentation (Huber/Müller 1964) zur Sendereihe DAS DRITTE REICH ab, die eine Vielzahl der zur Produktion genutzten Quellen enthält. Darunter finden sich auch zahl-

reiche Zeugenaussagen, die häufig als juristische Aussagen markiert werden, indem ihrem Abdruck Angaben zur Person (Geburtsdatum und -ort sowie Angaben zu den Eltern) vorangestellt oder die Aussagen von einer emotionsfreien juristischen Rhetorik gekennzeichnet sind.

- 124** ▶ Laub spricht nicht nur dem institutionalisierten therapeutischen Gespräch, sondern beispielsweise auch Videointerviews die Möglichkeit zu, einen psychoanalytischen Prozess auszulösen. Er bezieht sich hierbei allerdings auf die gefilmten Gespräche des *Fortunoff Video Archive for Holocaust Testimonies* der Yale Universität, die sich deutlich von den für die mediale Weiterverwertung geführten Interviews unterscheiden. Das *Fortunoff Video Archive for Holocaust Testimonies* wurde 1979 von einer Bürgerinitiative begründet und 1981 institutionell an die Yale Universität angebunden. Vgl. hierzu Hartman 1999, 40f. und 2001.
- 125** ▶ Das Fernsehspiel *MORD IN FRANKFURT* (WDR 1968) thematisiert diese Strategie der Verunsicherung ebenso wie die Interesselosigkeit gegenüber dem persönlichen Schicksal der Überlebenden in eindrücklicher Weise. In einer der drei Handlungsstränge wird aus der Perspektive eines aus Polen angereisten Zeugen dessen Aufenthalt in Frankfurt geschildert. Der ehemalige KZ-Häftling muss dabei unter anderem erleben, dass die Glaubwürdigkeit seiner Augenzeugenschaft vor Gericht angezweifelt wird.
- 126** ▶ Dieser Norm scheinen einige Opferzeugen im Auschwitz-Prozess Rechnung tragen zu wollen, indem sie ihren Aussagen vorausschickten, dass sie den Angeklagten gegenüber keine Rachegefühle hegen (vgl. Langbein 1995). Damit bringen sie jedoch vor allem das Problem auf den Punkt, das sich ergibt, wenn Opfer als Zeugen gegen ihre Täter aussagen.
- 127** ▶ Dieses juristische Zeugenideal steht den Zeugen im Eichmann-Prozess diametral entgegen: dort wurden gerade keine schriftlich fixierten Aussagen verlesen, um den Eindruck von Unmittelbarkeit zu erzeugen. Vgl. Wieviorka 2000, 143.
- 128** ▶ Christopher Browning, der das Zustandekommen der Aussagen von Angehörigen des Reserve-Polizeibataillons 101 reflektiert, beschreibt den Versuch, Erschießungen in Jozefów anhand von 125 Zeugenaussagen zu rekonstruieren, mit Bezug auf den Film *RASHOMON*: »[...] one inevitably encounters the *Rashomon* effect of multiple perspectives and multiple memories gone berserk« (1992, 29). Als Begründung für die unterschiedlichen Erinnerungen und vermutlich zahlreichen Falschaussagen führt er unter anderem den juristischen Rahmen der Befragung und die Furcht vor Strafverfolgung an. Diejenigen, die eine Beteiligung an den Erschießungen zugaben, die Möglichkeit einer Wahl jedoch abtritten, wurden ebensowenig angeklagt wie diejenigen, die von einer Wahlmöglichkeit berichteten, ihre eigene Beteiligung jedoch abtritten. Anklage wurde nur gegen Bataillonsangehörige erhoben, die zugaben, dass sie freiwillig an den Erschießungen teilgenommen hatten. Im Hinblick auf die Aussagen von Tätern kommt Browning daher zu dem Schluss: »Thus not only repression and distortion but conscious mendacity shaped the accounts of the witnesses« (a.a.O.).
- 129** ▶ Diesen Überlegungen scheint die Konzeption der Zeugen im Eichmann-Prozess zu ent-

sprechen, insofern hier – im Gegensatz zum Nürnberger- und zum Auschwitz-Prozess, in denen das juristische Zeugenideal aufrechterhalten wurde – weder Neutralität noch affektfreie Aussagen angestrebt wurden. Vgl. Wieviorka 2000, 144ff.

- 130►** Felman (2000, 188f.) unterscheidet drei Rollen, die der Filmemacher Lanzmann in ШОАИ übernimmt und in denen er unterschiedlich agiert: er ist der Erzähler des Films, der vor allem zuhört; er tritt als Interviewer auf und er recherchiert als Ermittler. Vgl. auch Felman in Felman/Laub 1992, 204-283.
- 131►** Zur Inszenierung der Interviewsituation sowie zur Kritik an Lanzmanns Interviewmethode, vgl. Young 1997, 260. Im Hinblick auf Videozeugnisse gibt Young insgesamt zu bedenken, dass diese die Überlebenden dazu zwingen, ihre Erfahrungen nochmals zu durchleben, wodurch sie ein weiteres Mal zu Opfern werden (a.a.O.). Dennoch sieht er die Videoaufnahmen als Möglichkeit, den Überlebenden ihre Identität als Menschen wieder zurück zu geben, weil sie nicht mehr als hohlläufige Opfer sondern als »heile Menschen« (a.a.O., 253) zu sehen sind.
- 132►** Unter Rückgriff auf den vom russischen Formalismus geprägten Begriff bezeichnet die neoformalistische Filmtheorie alle Elemente und Strukturen als Verfahren, die in einem Kunstwerk eine Rolle spielen, und schlägt vor, diese auf ihre werkspezifische Funktion und Motivation zu untersuchen. Vgl. Thompson 1995, 35ff.
- 133►** Zuvor waren die Einstellungen aus dem Amateurfilm jeweils mit Musik unterlegt. Nun ist leise der Wind und das Geräusch von Sand schippenden Schaufeln zu hören (vgl. Teil 1 dieser Arbeit). Die relative Stille auf der Tonebene erzeugt eine Differenz zur vorangegangenen Präsentation der historischen Filmaufnahmen, die Aufmerksamkeit schafft.
- 134►** Die Traumatisierung des Zeitzeugen basiert auf dem *Anblick* eines Ereignisses, dem er aus einer sicheren Position beigewohnt hat. Darin unterscheidet er sich von anderen Zeitzeugen, die die Verfolgung *am eigenen Leib erlebt* und um ihr Leben gefürchtet haben.
- 135►** Es ist insofern kein Zufall, dass Bogdan Musial, dessen öffentliche Kritik an der Wehrmachtsausstellung zu deren Überprüfung und schließlich zur Überarbeitung der Konzeption führte, an der wissenschaftlichen Recherche für HOLOKAUST beteiligt war.
- 136►** Zum Mythos der »sauberen« Wehrmacht vgl. Bald/Klotz/Wette 2001, zur Ausstellung, die diesen Mythos zu dekonstruieren versucht, sowie ihrer Rezeption in der Öffentlichkeit vgl. Klotz 2001.
- 137►** Diese sind von den »Zeugen zweiter Generation«, d.h. den Kindern der Überlebenden zu unterscheiden, die durch die psychisch belastenden Erlebnisse ihrer Eltern so stark geprägt sind, dass der unmittelbare Erfahrung konnotierende Begriff »Zeuge« angemessen erscheint (vgl. Hartman 2000, 36).
- 138►** Eine Sequenz zeigt darüber hinaus Angehörige der Opfer während einer Gedenkfeier, da sie in der Sendung jedoch nicht zu Wort kommen, werde ich hier nicht näher auf sie eingehen.

- 139►** Die Reihe *MENSCHEN UND STRASSEN* wurde vom Südwestfunk für das Gemeinschaftsprogramm der ARD produziert und dort zwischen 1979 und 1984 ausgestrahlt. Bei *LAGERSTRASSE AUSCHWITZ* handelt es sich zwar nicht, wie in der Fernsehhistoriografie (z.B. bei Zimmermann 1994, 288) behauptet, um die erste Folge der Reihe (die Datenbank des *Haus des Dokumentarfilms* nennt hier einen Beitrag über Vietnam), *LAGERSTRASSE AUSCHWITZ* gilt jedoch als einer ihrer herausragenden Beiträge. Der Film wurde 1979 auf dem *Chicago Film Festival* mit dem Dokumentarfilmpreis ausgezeichnet.
- 140►** Diese sehr persönliche Auseinandersetzung ist in den 1970er Jahren typisch für eine Generation, die sich mit der Vergangenheit ihrer Eltern kritisch auseinandersetzt. Vgl. Herbert in Herbert/Groehler 2000, 76f.
- 141►** Als »Instrument der politischen Bildung« (Schumacher 1994, 110) sahen die politischen Magazine ihre Aufgabe in der Demokratisierung der bundesdeutschen Gesellschaft, wozu sie unter anderem durch eine kritische Auseinandersetzung mit der nationalsozialistischen Vergangenheit beigetragen haben. In diesem Zusammenhang wurde Anfang der 1960er Jahre wiederholt über NS-Funktionäre und SS-Leute berichtet, die unbehelligt in der BRD lebten und als Lehrer, Richter oder Staatsanwälte im öffentlichen Dienst tätig waren, oder die drohende Verjährung von NS-Verbrechen problematisiert (Hickethier 1988, 103). Ihr journalistisches Interesse galt insofern den konkreten Fällen der »Vergangenheitspolitik« (Frei 1996a).
- 142►** Stadt und Schule werden zwar nicht genannt, zum Zeitpunkt der Erstausstrahlung dürfte der »Fall« jedoch noch bekannt und die Schule wiedererkennbar gewesen sein.
- 143►** Nur zwei Mal ist in der Sendung eine andere Kommentarstimme zu hören: bei der Übersetzung der polnischen Aussage eines Überlebenden und beim Verlesen der Tagebuchaufzeichnung eines Arztes.
- 144►** Präsentiert werden lediglich einige Fotos: zwei Aufnahmen, die nach der Befreiung von Auschwitz aufgenommen wurden; mehrere Bilder, die ein SS-Mann an der Rampe fotografiert hat; die sieben Fotos, die vom Leben eines in Auschwitz getöteten Menschen übriggeblieben sind; eine Aufnahme von einem namenlosen Opfer. Außerdem gibt es eine Kamerafahrt an einer Wand entlang, an der »erkennungsdienstliche« Fotos von ehemaligen »Häftlingen« aufgereiht sind. Darüber hinaus präsentiert die Sendung einige Zeichnungen und Bilder, die von den Opfern angefertigt wurden.
- 145►** Josef Klehr und Oswald Kaduk wurden im 1. Auschwitz-Prozess verurteilt, wobei es sich um »zwei der bekanntesten Angeklagten im damaligen Verfahren handelt« (Eggebrecht 1979, 10). Josef Erber war damals nicht angeklagt, wurde aber mehrfach erwähnt; er wurde im 2. Auschwitz-Prozess verurteilt. Diese Angaben zur juristischen Strafverfolgung der Personen enthält *LAGERSTRASSE AUSCHWITZ* den Zuschauern allerdings vor.
- 146►** Damit unterscheidet sich *LAGERSTRASSE AUSCHWITZ* grundsätzlich von einigen der bereits beschriebenen aktuellen Geschichtsdokumentationen, in denen Informationen aus dramaturgischen Gründen zurückgehalten werden, um eine Erwartungshaltung aufzubauen, um

Spekulationen zu forcieren oder um die Zuschauer mit nachträglich gelieferten Fakten über die Interviewpartner zu überraschen.

- 147►** Zwar geht Benjamin von Filmdarstellern aus, deren Darstellungsvermögen begutachtet wird, die dispositive Anordnung der Filmapparatur hat jedoch auch im Dokumentarfilm ihre Gültigkeit und führt im Fall von *LAGERSTRASSE AUSCHWITZ* zu einer Begutachtung der psychologischen Wahrhaftigkeit (vgl. Löffler 2004, 213f.).
- 148►** Beide Überlebende sind als Zeugen der Anklage im Auschwitz-Prozess aufgetreten, was die Sendung beispielsweise nicht erwähnt.
- 149►** Sie hat zuvor in knappen Antworten berichtet, wann sie zum ersten Mal von Auschwitz gehört hat. Als der Interviewer sie nach ihren Vorstellungen von Auschwitz fragt, zoomt die Kamera bis zur Großaufnahme auf ihr Gesicht. Die Frau weist darauf hin, dass sie über das Konzentrationslager bereits ausführlich informiert war, beginnt dann bei den Worten »aber es ist kein Vergleich zu dem, wenn man es wirklich hier vor sich hat« zu weinen und wendet sich schließlich ab.
- 150►** In Fernsehdocumentationen über den Nationalsozialismus kommen Personen, die die historischen Ereignisse nicht als Zeitzeugen miterlebt haben, in der Regel nicht zu Wort. Dass in *LAGERSTRASSE AUSCHWITZ* die Nachgeborenen der Tätergesellschaft befragt werden, dürfte auf die Thematisierung der bundesdeutschen Auseinandersetzung mit der nationalsozialistischen Vergangenheit zurückzuführen sein.
- 151►** Hartman nennt die Kinder von Holocaust-Überlebenden »Zeugen zweiter Generation« (2000, 36). Zum psychischen Druck, der auf den Kindern lastet, vgl. Hass 1996, Berger 1997; zum Dokumentarfilm von bzw. über Angehörige der zweiten Generation vgl. Berger 1997 Kapitel 5 und 6.
- 152►** Auf die Differenzen der unterschiedlichen Konzeptionen kann hier nicht ausführlicher eingegangen werden, es sei jedoch darauf verwiesen, dass es in der Psychoanalyse darum geht, eine vergessene Erinnerung zur Sprache zu bringen, während es in der philosophischen Auseinandersetzung mit dem Holocaust (Hartman 1999, Langer 2000, Lyotard 1987) um die Anerkennung des Schweigens oder die (un)hörbare Stille geht.
- 153►** Dominick LaCapra (2001) relativiert jedoch das Konzept eines sekundären Traumas, indem er auf die unterschiedlichen Erfahrungsdimensionen von KZ-Häftlingen bzw. Holocaust-Überlebenden auf der einen und Zuhörern bzw. Betrachtern von Videointerviews auf der anderen Seite hinweist.
- 154►** In den Statements der Besucher stellt sich Auschwitz nicht als auratischer Ort dar, »an dem die unnahbare Ferne und Entzogenheit der Vergangenheit sinnlich wahrgenommen werden kann« (Assmann 2003, 338), sondern vielmehr als »romantischer« Gedenkort, der die historische Imagination anregt. Zum Begriff »romantisch« und zur »imaginäre[n] Vergegenwärtigung« der Vergangenheit, die »noch einmal mit »infusorischem Leben« erfüllt« wird, vgl. a.a.O., 322.
- 155►** Damit soll nicht die Authentizität der Reaktionen bezweifelt werden, vielmehr geht es

um die Produktion von Emotionen durch fernsehtypische Fragen nach Empfindungen und spontanen Gefühlen.

- 156►** Diese durch eine gezielte Befragung hervorgebrachten Antworten präsentieren dabei ein konsensuelles Meinungsspektrum zur Beschäftigung mit dem Nationalsozialismus. Vgl. hierzu Newcomb/Hirsch 1986.
- 157►** Das gesellschaftliche Interesse für die Opfer nahm in der BRD mit der Ausstrahlung von HOLOCAUST deutlich zu. Der US-amerikanische Mehrteiler lief im Januar 1979, also noch vor LAGERSTRASSE AUSCHWITZ (Erstausstrahlung 22.04.1979), in den 3. Programmen der ARD. Für die Geschichtswissenschaft relativiert Ulrich Herbert (Herbert in Herbert/Groehler 2000, 78f.) jedoch den Einfluss der Sendung und verweist auf disziplininterne Entwicklungen, die zur Setzung neuer Schwerpunkte in der Beschäftigung mit dem Nationalsozialismus führten.
- 158►** In der Dokumentarfilmgeschichte wird die Einführung von Gesprächsformen häufig mit der Entwicklung eines kabellosen Synchrononverfahrens erklärt (Roth 1982, 141). Dabei werden jedoch die komplexen Entwicklungslinien von der Stumm- zur Tonfilmkamera und die verschiedenen Tonverfahren, die beispielsweise Brian Winston (1996) nachzeichnet, zu pauschal zusammengefasst. Ebenso werden frühe Filmbeispiele ignoriert, wie der vom Gas Council in Auftrag gegebene britische Dokumentarfilm HOUSING PROBLEMS (Edgar Anstey, Arthur Elton) aus dem Jahr 1935. John Hartley beschreibt diesen Film aufgrund der ernsthaften und respektvollen Beschäftigung mit den Slumbewohnern, die als »Stimme aus dem Volk« im Film von ihren Probleme berichten, als »proto-televisuellen Text« (2002, 255).
- 159►** Bei der Wiedereinführung des Fernsehens, das in der BRD 1950 mit Versuchssendungen begann und am 25.12.1952 offiziell startete, waren zwar bereits Filmgeber vorhanden, mit denen Filmmaterial eingespielt und ausgestrahlt werden konnte (Hickethier 1998, 70), Live-Sendungen senkten jedoch die hohen Material- und Produktionskosten. Darüber hinaus entsprachen sie durch ihre Unmittelbarkeit der damaligen Konzeption des Fernsehens als Live-Medium (vgl. hierzu Bartz 2002, 159ff. sowie Elsner/Müller 1988, 395f.), in deren Folge Aufzeichnungen auf Film oder auf Magnetband (ab Ende der 1950er Jahre technisch möglich) als »zweckentfremdet« angesehen wurden.
- 160►** Als »Zeitzeugin« berichtete beispielsweise Gertrud Koch, dass in den 1980er Jahren Artur »Atze« Brauner in einer Talkshow sinngemäß folgendermaßen vorgestellt wurde: »via Auschwitz und andere Lager kam er als erfolgreicher Filmproduzent in der BRD an«.
- 161►** Zwar kamen mit Sicherheit keine Vertreter aus der Unterschicht oder – wie sich aus der Forderung der Bürgerrechtsbewegung nach medialer Repräsentation schließen lässt – diskriminierte Bevölkerungsgruppen zu Wort, doch scheint das US-amerikanische Fernsehen für Menschen, die nicht der Elite zuzurechnen sind, offener gewesen zu sein, als das bundesdeutsche Fernsehen.
- 162►** THIS IS YOUR LIFE wurde vom bundesdeutschen Fernsehen adaptiert und unter dem Titel DAS IST IHR LEBEN(1976-1979) im ZDF ausgestrahlt. Als Gäste wurden hier allerdings

ausschließlich prominente Persönlichkeiten eingeladen, so dass Foltin die Sendung als »Starkult und Kitsch« (1994, 86) etikettiert.

- 163►** Dieses narrative Muster findet sich vereinzelt auch in jüngeren US-amerikanischen Fernsehdokumentationen wie *YOU ARE FREE* (Dea Brokman & Ilene Landis, 1983) oder *GIS REMEMBER* (Elliot Klayman, 1995), in denen durch die Kopplung der Topoi ›Rettung‹ und ›Liebe‹ eine amerikanisch-jüdische Gemeinschaft konstituiert wird.
- 164►** Vgl. hierzu Novick 2001 und Shandler 1999.
- 165►** Rosenbauer wurde in diesem Zusammenhang vorgeworfen, in seiner Sendung gegen Leni Riefenstahl einen Schauprozess geführt zu haben (Foltin 1994, 79f.).
- 166►** Aufgrund des beschränkten Zugangs zu den Fernseharchiven sind solche Selbsthistorisierungen des Fernsehens für die fernsehhistorische Forschung eine wichtige Quelle, weil sie Ausschnitte als alten Sendungen präsentieren. Sie haben zwar nicht erst aus Anlass des 50-jährigen Bestehens des deutschen Fernsehens eingesetzt (wobei bei dieser Jubiläumsfeier bezeichnenderweise das seit Mitte der 1930er Jahre sendende NS-Fernsehen unterschlagen wurde), waren aber im ›Jubiläumsjahr‹ verstärkt zu beobachten.
- 167►** Erleichtert wurde die ›Besprechung‹ des Nationalsozialismus im Genre der Talkshow auch dadurch, dass Sendungen inzwischen nicht mehr live ausgestrahlt, sondern vorab aufgezeichnet werden. Dadurch ist eine vollständige Kontrolle über die Äußerungen der Gäste gesichert, so dass (ungeplante) Skandale, die in der bundesdeutschen Gesellschaft auch heute noch häufig durch Aussagen über den Nationalsozialismus hervorgerufen werden, von den Sendern verhindert werden können.
- 168►** DAS DRITTE REICH muss hier aufgrund der fehlenden Konventionen als Ausnahme gelten, die die Regel bestätigt.
- 169►** Obwohl professionelle Videosysteme zur Speicherung und Verarbeitung von audiovisuellem Material beim bundesdeutschen Fernsehen schon 1958 eingeführt wurde (vgl. Zielinski 1986), konnte sich Video als handliche Aufzeichnungstechnik erst in den 1980er Jahren durchsetzen. Über viele Jahre wurde die Technologie nur im künstlerischen Bereich (Nam June Paik) oder im politischen Kontext (Video Guerilla) als Möglichkeit einer Gegenöffentlichkeit zur Anwendung gebracht (vgl. Caldwell 1995, 262ff.).
- 170►** Einen Überblick über andere Interviewsammlungen mit weniger ehrgeizigen Zielvorgaben gibt Rahe 1995.
- 171►** Seit 2006 ist ein an der Universität Mainz angesiedeltes und von der Gerda-Henkel-Stiftung unterstütztes Forschungsprojekt mit der Auswertung der bisher gesammelten Interviews beschäftigt.
- 172►** Empathie bedeutet hier keineswegs, dass die präsentierten Gefühle der Zeitzeugen vom Zuschauer mitempfunden werden, vielmehr ist auch eine eigene Gefühlsentwicklung (Mitleid, Zweifel, Verärgerung) bis hin zur Identifikation mit den selbst empfundenen Gefühlen möglich.
- 173►** Netenjakob spricht von einer »Schicht von Aufsteigern, die schon in den 30er Jahren ihre

Kinder zum Gymnasium schickt« (1989, 106). Er beschreibt die von Fechner in *KLASSENPHOTO* porträtierte Generation als in einer »Weise in die Ereignisse [der Hitler-Diktatur, JK] verstrickt, daß sie nach dem Krieg nicht in der Lage und nicht Willens waren, die Vergangenheit und ihre persönliche Rolle darin zu sehen und, etwa ihren Kindern, mitzuteilen. Sie verdrängten, verfälschten und verschwiegen« (a.a.O., 109).

- 174►** Während die individuellen Erlebnisse der Einzelpersonen im Film dadurch in den Hintergrund treten, sind die Interviews, aus denen sich *KLASSENPHOTO* zusammensetzt, hingegen von einem großen Interesse an den Personen gekennzeichnet. Mit allen Zeitzeugen hat Eberhard Fechner mehrstündige Gespräche geführt. Die Dauer ebenso wie die gewohnte Umgebung, in der die Interviews aufgenommen wurden und die das Zustandekommen eines lebendigen Gesprächs unterstützt, vermindern vorüberlegte oder taktische Statements und führen zu spontanen Äußerungen. Zu Fechners Interviewmethode vgl. Netenjakob 1989, 152ff.
- 175►** Jeder der ehemaligen Schüler wird über die Ausschnittvergrößerung eines Klassenfotos eingeführt, über das Name und Geburtsjahr der Person schriftlich eingeblendet werden. Nach einem Schnitt auf ein Standbild aus den jeweiligen Interviewaufnahmen ist der aktuelle Beruf zu lesen.
- 176►** Zu diesen Mythen zählen beispielsweise: der Polenfeldzugs als ›Spaziergang‹, die zuerst im Schlamm und dann im russischen Winter stecken gebliebene Offensive gegen Moskau, die Schlacht um Stalingrad als Wendepunkt des deutschen Kriegsgeschicks, die ›saubere‹ aber von Hitler instrumentalisierte Wehrmacht usw.
- 177►** Die Bombardierung von deutschen Städten durch die westlichen Alliierten wird in der Sendereihe zwar auch geschildert. Da die Zeitzeugen diese jedoch gefasst beschreiben und in keinem Moment die Kontrolle über ihre Emotionen verlieren, erscheinen sie in der Dokumentation nicht als ›Opfer‹ dieser Ereignisse.
- 178►** Die Veränderungen in der Darstellung des Zweiten Weltkriegs, die deutlich an Komplexität gewonnen hat, wurden oben bereits angedeutet. So lassen sich Krieg und Holocaust beispielsweise nicht mehr als voneinander völlig unabhängige Ereignisse konzipieren. Dementsprechend fragen Serien wie *SOLDATEN FÜR HITLER* (ARD 1998) – zumindest in einzelnen Sendungen – nach der Beteiligung der Wehrmacht am Völkermord an den Juden. Auch eine Fokussierung auf das *deutsche* Erleben ist gegenwärtig undenkbar, wobei vor allem durch die zunehmende Vermarktung der Sendungen auf dem internationalen Fernsehmarkt sowie die Globalisierung der Erinnerung eine ausgewogenere Darstellung des Zweiten Weltkriegs notwendig zu werden scheint. Die Dokumentationsreihe *DIE DEUTSCHEN IM ZWEITEN WELTKRIEG* ist insofern selbst ein historisches Dokument, das über die Wahrnehmung des Krieges Mitte der 1980er Jahre Auskunft gibt.
- 179►** Diese stereotype Rollenzuschreibung wurde seit Laura Mulveys grundlegendem Aufsatz über die Geschlechterrollen im Hollywoodfilm (Mulvey 1994[1975]) auch anhand zahlreicher Fernsehsendungen nachgewiesen. Ein Überblick bietet Brunsdon/D’Acci/Spigel (1997).

- 180**► Da der Name undeutlich ausgesprochen wird, kann er falsch geschrieben sein.
- 181**► Murray Smith (1995) und im Anlehnung an ihn auch Christine N. Brinckmann (2005) unterscheiden für den Film beispielsweise zwischen Sympathie und Empathie, wobei letztere sowohl somatische als auch affektive Formen der Gefühlsübernahme beinhaltet. Für einen Überblick über weitere Konzepte zur Einfühlung im Kino vgl. Brütsch et al. (2005).
- 182**► Als Grund der »Verleugnungsarbeit« und des »globalen Rückzuges aus der eigenen Vergangenheit« (Mitscherlich 1967, 36) führen beispielsweise Alexander und Margarete Mitscherlich die narzisstische Kränkung durch den Verlust des »mit libidinöser Energie besetzten Objektes« (a.a.O., 37) des »Führers« an.
- 183**► Aus diesem Grund verzichtet beispielsweise Erwin Leiser vollständig auf Interviews, denn insbesondere die Täter »müssen sich verteidigen, sie wollen ihre Verbrechen vergessen und geben sie nur zu, wenn ihnen eindeutige Beweise vorgelegt werden« (Leiser 1992, 45).
- 184**► Der Majdanek-Prozess wurde von 1975 bis 1981 vor dem Landgericht Düsseldorf verhandelt. Erstaunlicherweise liegt zu diesem Prozess, der als größtes Verfahren gegen nationalsozialistische Gewaltverbrechen in der BRD gilt, bisher kaum Forschungsliteratur vor. Vgl. hierzu Horn 2002, 20f.
- 185**► Zur Unterscheidung von *Histoire*, die sich selbst zu schreiben scheint, und *Diskurs*, in dem die Aussageinstanz markiert ist, vgl. Barthes 1968.
- 186**► Die Funktion der ehemaligen Häftlinge nähert sich dabei nie derjenigen einer eigenständigen Aussageinstanz an. So werden Ereignisse beispielsweise immer von mehreren Opferzeugen geschildert, deren Glaubwürdigkeit damit erst durch die Masse gewährleistet zu sein scheint.
- 187**► In DER PROZESS werden alle Gesprächspartner lediglich in ihrer Funktion bezüglich des Prozesses (Richter, Zeuge, Schöffe, usw.), nicht jedoch namentlich vorgestellt. Neben diesem generellen Verzicht auf eine namentliche Vorstellung wird der im Prozess als Zeuge auftretende SS-Mann zusätzlich anonymisiert, indem er während seiner Aussage im Dunkeln vor einer weißen Wand sitzt und daher nur als Schatten sichtbar ist.
- 188**► Es geht darum, dass er die Filmaufnahmen eigentlich für Archivzwecke hergestellt habe und die Initiative, das Bildmaterial zu einem »richtigen Dokumentarfilm« zu montieren, auf Goebbels zurückgehe.
- 189**► Obwohl Hippler seine Beteiligung an der Fertigstellung des Films zuvor zurückweist, hält die Sendung daran fest, dass die eingespielte Formulierung in DER EWIGE JUDE von ihm stammt. Auch seine schriftliche »Vorstellung« als Regisseur, die eingeblendet wird, während er gleichzeitig die Verantwortung für den Film ablehnt, untergräbt seine Glaubwürdigkeit.
- 190**► Außer in fachwissenschaftlichen Kreisen ist Odilo Globocnik im bundesdeutschen Kontext kaum bekannt. Da in der Sendung weitere Erläuterungen ausbleiben, fungiert er lediglich als transpositorisches Element, und dient seine Nennung ausschließlich der

Verortung seiner ehemaligen Sekretärin. Demgegenüber wird die beschriebene Szene bei vielen österreichischen Fernsehzuschauern vorhandenes Geschichtswissen aktivieren. In Österreich ist Globocnik einem breiteren Publikum bekannt, weil er als Mitglied der »Kärntner Gruppe« maßgeblich am Anschluss Österreichs an das »Deutsche Reich« beteiligt war. Als SS- und Polizeiführer von Lublin kam ihm eine führende Rolle bei der systematischen Ermordung polnischer Juden zu.

- 191►** Auch die drei apologetischen Äußerungen, die im zweiten Teil der Serie (ENTSCHEIDUNG) enthalten sind, überlässt die Sendung ausschließlich Frauen.
- 192►** Dass sie im Film bereitwillig Auskunft über sich und ihre Zeit als Aufseher im Konzentrationslager Majdanek geben, erklärt Fechner (in Netenjakob 1989, 162f.) unter anderem mit der Situation der Angeklagten: Diese hätten während der fünfeinhalb Jahre des Prozesses gegenüber dem Gericht geschwiegen, wohingegen er, nachdem er ihnen klargemacht habe, dass er sie nicht überführen wolle, zu ihrem »Beichtvater« geworden sei. Er sieht vor allem in der Gesprächsdauer den Grund dafür, dass die Gesprächspartner über das, was sie sagen, die Kontrolle verlieren: »Jeder Mensch, selbst wenn er lügt – und das tun natürlich Angeklagte –, je länger er redet, umso größer ist die Gefahr, daß er sich verplappert [...]« (Fechner, zitiert in Netenjakob 1989, 163). Über Fechners Interviewmethoden hinaus dürfte sicherlich auch der Prozessverlauf, der jeweilige Zeitpunkt des Gesprächs in Bezug auf diesen sowie die Erwartung hinsichtlich des Urteils eine Rolle gespielt haben.
- 193►** DREI DEUTSCHE MÖRDER setzt sich aus den Täterinterviews zusammen, die in Auszügen bereits in LAGERSTRASSE AUSCHWITZ enthalten sind.
- 194►** Welzers Begründung dieses Phänomens greift allerdings in mehrfacher Hinsicht zu kurz; beispielsweise geht er nicht auf die Rolle der Medien ein, die sowohl die Erinnerungen der Zeitzeugen beeinflussen und verändern, als auch auf die Wahrnehmung der Zuhörer einwirken.
- 195►** Mit der elfteiligen, für die ARD produzierten Serie HEIMAT hat Edgar Reitz dann gemeinsam mit Peter Steinbach eine deutsche Version der Alltagsgeschichte zwischen 1919 und 1982 verfilmt. Sie wurde Ende 1984 ausgestrahlt, dem Jahr, in dem in der BRD das kommerzielle Fernsehen eingeführt wurde. Im Kontext dieser Veränderung gilt HEIMAT daher als Qualitätsprodukt der öffentlich-rechtlichen Sender: Mit HEIMAT »demonstrierte das öffentlich-rechtliche Fernsehen, was die kommerziellen Anbieter an filmischer Kultur nicht bieten konnten: ausführliche, erfahrungsgesättigte Zuwendung zur Alltagsgeschichte, Darstellung des Unspektakulären und Verzicht auf Genreausrichtung und überzogene Emotionalisierung« (Hickethier 1998, 451f.).
- 196►** Bereits zu Beginn der 1970er Jahre wurde angesichts der technischen Entwicklungen und gesellschaftlichen Veränderungen die Formulierung eines neuen Programmauftrags eingefordert (Hickethier 1998, 334). Die in den Rundfunkgesetzen festgehaltenen Begriffe »Information«, »Unterhaltung« und »Bildung« waren für die Programmverantwortlichen nur noch Leerformeln (a.a.O.). Gleichzeitig wurde die integrative Aufgabe des Fernsehens umge-

deutet: »Das Konzept der Integration durch das öffentliche Diskutieren von Konfliktthemen war nicht mehr konsensfähig. Ab 1978 propagierten Programmverantwortliche das Konzept der Integration durch Unterhaltung« (a.a.O., 337).

- 197►** Als eine Art Markennamen mit spezifischem Corporate Design verstanden ist diese Zuschreibung durchaus sinnvoll, auch wenn die Person Guido Knopp nicht der Autor der von der ZDF-Redaktion Zeitgeschichte kooperativ hergestellten »Guido Knopp«-Sendungen ist.
- 198►** Die Formierung dieser neuen Gemeinschaft konnte bereits im »Gedenkjahr 1995« beobachtet werden. So wurde beispielsweise in der Fernsehberichterstattung zum 50. Jahrestag der Befreiung von Auschwitz zum einen durch die Distanzierung von der polnischen Regierung, die für ihren »falschen« Umgang mit der Vergangenheit kritisiert wurde, und zum anderen mit Hilfe der formalen Inszenierung von Roman Herzog (Bundespräsident der BRD) und Ignatz Bubis (Vorsitzender des Zentralrats der Juden in Deutschland) eine deutsch-jüdische Schicksalsgemeinschaft geschaffen (vgl. Keilbach 1998).
- 199►** Die Ausblendung der Gegenwartsbezüge wird insbesondere im Vergleich mit anderen Filmen oder Fernsehsendungen deutlich, in denen – wie in *KLASSENPHOTO* – die soziale Herkunft und die Kontinuität der gesellschaftlichen Zugehörigkeit auch nach dem Krieg akzentuiert oder – wie in *MEIN KRIEG* (1989) von Harriet Eder und Thomas Kufus – Einblicke in das häusliche Umfeld gewährt werden.
- 200►** Es handelt sich hierbei um die Melodie aus *LA BATTAGLIA DIE ALGERI (DIE SCHLACHT UM ALGIER)*, vgl. Fußnote 83.
- 201►** Als stellvertretender Kreishauptmann von Zloczow war Gerhard von Jordan maßgeblich an der antisemitischen Politik sowie den Vorbereitungen für die Deportation der jüdischen Bevölkerung beteiligt (vgl. Musial 1999).
- 202►** Schon in den 1970er Jahren wurde das Fernsehen im Zuge seiner betriebswirtschaftlichen Ausrichtung (vgl. Hickethier 1998, 323 ff) sowie im Kontext der Diskussion um den Programmauftrag (a.a.O., 334f. und 340ff.), die hier in Zusammenhang mit dem Mehrteiler *HOLOCAUST* bereits erwähnt wurde, umdefiniert. Diese Verschiebungen waren jedoch lange nicht so gravierend wie die Einführung des dualen Systems.
- 203►** Casetti und Odin legen Wert darauf, die Modellhaftigkeit der beiden Typen des Fernsehens zu betonen und weisen darauf hin, dass in der Praxis immer eine Mischung von paläo- und neo-televisuellen Strukturen anzutreffen ist (Casetti/Odin 2002, 330f.).
- 204►** Diese Einschätzung widerspricht damit dem Befund von Christiane Fritsche, die eine deutliche Fixierung auf Hitler konstatiert (2003, 114). Bereits der Beginn von *DER SS-STAAT* macht m. E. mit der Verknüpfung von Krieg und Vernichtungspolitik das Interesse an Strukturzusammenhängen deutlich.
- 205►** Zur Kritik des Geschichtsbildes in Folge 1 (*DIE MÄCHTERGREIFUNG*) und Folge 12 (*TOTALER KRIEG UND WIDERSTAND*) siehe Classen 1999, 115-127 und 136-146. Eine Zusammenfassung der Thesen und Schwerpunkte von Folge 1, 7 (*DIE BLITZKRIEGE*) und 12 findet sich in Fritsche

2003, 198ff.

- 206►** Im Anschluss an Barthes (1968) ließe sich hier zwischen *Histoire* und *Diskurs* unterscheiden, wobei sich die *Histoire* selbst zu erzählen scheint während der *Diskurs* aufgrund grammatikalischer Formen (bestimmte Pronominal- und Adverbial-Indikatoren) auf die Aussageinstanz verweist. Zum Problem der Unterscheidbarkeit dieser beiden Kategorien sowie ihrer Übertragbarkeit auf den Film vgl. Metz 1997, 152ff.
- 207►** Gleichzeitig verweist die Formulierung auf die impliziten Zuschauer, die sich deutlich von der angegebenen Zielgruppe (Jugendliche) unterscheidet (vgl. Fritsche 2003, 124). Die textuelle Konstruktion macht deutlich, dass die Sendung von Zuschauern ausgeht, die nichts von der systematischen Ermordung der europäischen Juden in den Ghettos und Konzentrationslagern wussten, jedoch als Zeitzeugen ›Zuschauer‹ von Deportationen waren.
- 208►** Illustriert mit Fotografien aus dem Stroop-Bericht beschreibt beispielsweise DAS DRITTE REICH in einer 10-minütigen Sequenz die Niederschlagung des Aufstands im Warschauer Ghetto, wohingegen dieses Ereignis in Sendungen wie HITLER – EINE BILANZ: DER VERBRECHER, die keine Fotografien sondern ausschließlich Filmmaterial (und Zeitzeugen) verwenden, nicht thematisiert wird.
- 209►** Diese Ansätze entsprachen jeweils den damals in der Geschichtswissenschaft diskutierten Erklärungsmodellen für den Nationalsozialismus. Vg. hierzu: Herbert 1998.
- 210►** Diese Vervielfältigung findet auch in der Anzahl der Fachvertreter ihren Ausdruck, die an den Sendungen beteiligt sind. Wurde für DAS DRITTE REICH lediglich der junge und unbekannte Historiker Waldemar Besson zu Rate gezogen (zur Auswahl vgl. Fritsche 2003), der zur Wiederausstrahlung der Sendereihe im Jahre 1963 sogar selbst vor die Kamera trat und darauf hinwies, dass sich in der Geschichtswissenschaft seit der Erstausstrahlung 1960/61 neue Perspektiven und Interpretationen ergeben haben sowie neue Quellen zum Thema vorliegen, wurde für HOLOKAUST ein international besetzter Fachbeirat eingesetzt, dem Yehuda Bauer, Christopher Browning, Eberhard Jäckel, Ian Kershaw und Peter Longerich angehören – also ausgewiesene und durchaus prominente Experten, die jedoch unterschiedliche Ansätze verfolgen. Die Nennung dieses Beirats im Abspann der Sendereihe fungiert als Bestätigung der präsentierten Fakten als abgesichertes Wissen und trägt gleichzeitig erheblich zur ihrer fachlichen Nobilitierung bei.
- 211►** Als kulturelles Forum fungieren nicht nur einzelne Sendungen, sondern auch das Gesamtprogramm, in dem Talkshows mit Überlebenden des Holocaust, Geschichtsdokumentationen mit variierenden Themenschwerpunkten, Nachrichtenbeiträge über Gedenkveranstaltungen oder Entschädigungszahlungen und Spielfilme, die im Nationalsozialismus spielen, nebeneinanderstehen.
- 212►** Die Sendungen präsentieren in diesen Passagen insofern nicht nur ihre eigene wissenschaftliche Kompetenz, sondern konstituieren für das fachwissenschaftlich gebildete Publikum eine Zuschauerposition, die es ermöglicht, sich als Kenner über die ›normalen Fernsehzuschauer‹ zu erheben.

BIBLIOGRAFIE

- Adelmann, Ralf / Keilbach, Judith** (2000) »Halten Sie!« Ungeordnete Beobachtungen zu nationalsozialistischen Kriegsschauplätzen in digitalen Medien. In: *Frauen und Film*, 61. S. 179-195.
- Adorno, Theodor W.** (1963) Prolog zum Fernsehen. In: Ders. (1963) *Eingriffe. Neue kritische Modelle*. Frankfurt/M.: Suhrkamp. S. 69-80.
- Agamben, Giorgio** (2003) *Was von Auschwitz bleibt. Das Archiv und der Zeuge*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Altman, Rick** (2002) Fernsehton. In: *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft. Theorie - Geschichte - Analyse*. Hrsg. v. Ralf Adelmann et al. Konstanz: UVK. S. 388-421.
- Anderson, Steve** (2002) *History TV and Popular Memory*. In: *Television Histories. Shaping Collective Memory in the Media Age*. Ed. by Gary R. Edgerton and Peter C. Rollins. Lexington: Univ. Press of Kentucky. S. 19-36.
- Ang, Ien** (1991) *Desperately Seeking the Audience*. London/New York: Routledge.
- Arendt, Hannah** (1986) *Eichmann in Jerusalem. Ein Bericht von der Banalität des Bösen*. München, Zürich: Piper.
- Assmann, Aleida / Frevert, Ute** (1999) *Geschichtsvergessenheit – Geschichtsversessenheit. Vom Umgang mit der deutschen Vergangenheit nach 1945*. Stuttgart: DVA.
- Assmann, Aleida** (2003) *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: Beck.
- Assmann, Jan** (1999) *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München: Beck.
- Avisar, Ilan** (1988) *Screening the Holocaust. Cinema's Images of the Unimaginable*. Bloomington/Indianapolis: Indiana Univ. Press.
- Baer, Ulrich** (2000) Zum Zeugen werden. Landschaftstradition und Shoah oder Die Grenzen der Geschichtsschreibung im Bild. In: »Niemand zeugt für den Zeugen«. *Erinnerungskultur nach der Shoah*. Hrsg. v. Ulrich Baer. Frankfurt/M.: Suhrkamp. S. 236-254.
- Balázs, Béla** (1979) Der sichtbare Mensch. In: *Texte zur Theorie des Films*. Hrsg. v. Franz-Josef Albersmeier. Stuttgart: Reclam. S. 227-236.
- Balázs, Béla** (2001[1930]) *Der Geist des Films*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Bald, Detlef / Klotz, Johannes / Wette, Wolfram** (2001) *Mythos Wehrmacht. Nachkriegsdebatten und Traditionspflege*. Berlin: Aufbau Taschenbuch Verlag.

- Barkhausen, Hans** (1982) Filmpropaganda für Deutschland im Ersten und Zweiten Weltkrieg. Hildesheim usw.: Olms Presse.
- Barthes, Roland** (1964) Mythen des Alltags. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Barthes, Roland** (1968) Historie und ihr Diskurs. In: *Alternative*, 62/63. S. 171-180.
- Barthes, Roland** (1989[1980]) Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Barthes, Roland** (1990a[1961]) Die Fotografie als Botschaft. In: Ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*. Frankfurt/M.: Suhrkamp. S. 11-27.
- Barthes, Roland** (1990b[1964]) Rhetorik des Bildes. In: Ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*. Frankfurt/M.: Suhrkamp. S. 28-46.
- Barthes, Roland** (1998) *S/Z*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Bartz, Christina** (2002) Spiegel und Zauberspiegel. Zur Beobachtung und Konstruktion des Fernsehens in der frühen Bundesrepublik. In: *Medienkultur der 50er Jahre. Diskursgeschichte der Medien nach 1945*. Band 1. Hg. v. Irmela Schneider und Peter M. Spangenberg. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag. S. 155-175.
- Baudrillard, Jean** (1978) Geschichte: Ein Retro-Scenario. In: Ders.: *Kool Killer oder Der Aufstand der Zeichen*. Berlin: Merve. S. 49-56.
- Baudry, Jean Louis** (2003[1974/1975]) Ideologische Effekte erzeugt vom Basisapparat. In: *Der kinematographische Apparat. Geschichte und Gegenwart einer interdisziplinären Debatte*. Hg. v. Robert F. Riesinger. Münster, S. 27-40.
- Bausch, Hans** (1980) Rundfunkpolitik nach 1945. (2 Bände). München: dtv. (Rundfunk in Deutschland, Bd. 3 & 4).
- Bazin, André** (1975) Ontologie des fotografischen Bildes. In: Ders.: *Was ist Kino? Bausteine zur Theorie des Films*. Köln: DuMont. S. 21-27.
- Bazin, André** (2004[1945]) Ontologie des photographischen Bildes. In: Ders.: *Was ist Film?* Berlin: Alexander Verlag. S. 33-42.
- Becker, Wolfgang** (1973) Film und Herrschaft. Organisationsprinzipien und Organisationsstrukturen der nationalsozialistischen Filmpropaganda. Berlin: Spiess.
- Benjamin, Walter** (1973[1936]) Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. I.2. Frankfurt/M.: Suhrkamp. S. 471-508.
- Benjamin, Walter** (1977) Über den Begriff der Geschichte. In: Ders.: *Illuminationen. Ausgewählte Schriften*. Frankfurt/M.: Suhrkamp. S. 251-261.
- Benjamin, Walter** (1983) *Das Passagen-Werk*. Erster Band. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Benz, Wolfgang** (1984) Von der Besatzungsherrschaft zur Bundesrepublik. Stationen einer Staatsgründung 1946-1949. Frankfurt/M.: Fischer.
- Benz, Wolfgang** (1995) Zum Umgang mit nationalsozialistischer Vergangenheit in der Bundesrepublik. In: *Die geteilte Vergangenheit. Zum Umgang mit Nationalsozialismus und Widerstand in beiden deutschen Staaten*. Hrsg. v. Jürgen Danyel. Berlin: Akademie Verl. S. 47-60.

Berger, Alan L. (1997) *Children of Job. American Second-Generation Witnesses to the Holocaust*. Albany: State University of New York Press.

Berg-Ganschow, Uta / Zimmermann, Peter (1991) Perspektivwechsel im Dokumentarfilm der Bundesrepublik. Wandlungsprozesse und Entwicklungsphasen. In: *Fernsehen in der Bundesrepublik Deutschland. Perioden – Zäsuren – Epochen*. Hg. v. Helmut Kreuzer und Helmut Schanze. 1991. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag. S. 234-253.

Bleicher, Joan Kristin (1993) *Institutionsgeschichte des bundesdeutschen Fernsehens*. In: *Institution, Technik und Programm. Rahmenaspekte der Programmgeschichte des Fernsehens*. Hrsg. v. Knut Hickethier. München: Fink. S. 67-134.

Blümlinger, Christa (2003) *Sichtbares und Sagbares. Modalitäten historischer Diskursivität im Archivkunstfilm*. In: *Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte*. Hrsg. v. Eva Hohenberger und Judith Keilbach. Berlin: Vorwerk 8. S. 82-97.

Boll, Bernd / Safrjan, Hans (1997) *Auf dem Weg nach Stalingrad. Die 6. Armee 1941/42*. In: *Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941 bis 1944*. Hrsg. v. Hannes Heer und Klaus Naumann. Frankfurt/M.: Zweitausendeins. S. 260-296.

Bolter, Jay David / Grusin, Richard (2000) *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge/London: MIT Press.

Bösch, Frank (1999) *Das ›Dritte Reich‹ ferngesehen. Geschichtsvermittlung in der historischen Dokumentation*. In: *Geschichte in Wissenschaft und Unterricht*, 4/1999. S. 204-220.

Brinckmann, Christine N. (2005) *Die Rolle der Empathie im Dokumentarfilm*. In: *Kinogefühle. Emotionalität und Film*. Hrsg. v. Matthias Brütsch et al. Marburg: Schüren. S. 333-360.

Brink, Cornelia (1998) *Ikonen der Vernichtung. Öffentlicher Gebrauch von Fotografien aus nationalsozialistischen Konzentrationslagern nach 1945*. Berlin: Akademie-Verlag.

Browning, Christopher R. (1992) *German Memory, Judicial Interrogation, and Historical Reconstruction. Writing Perpetrator History from Postwar Testimony*. In: *Probing the Limits of Representation. Nazism and the »Final Solution«*. Ed. by Saul Friedlander. Cambridge/London: Harvard Univ. Press. S. 22-36.

Brunsdon, Charlotte / D'Acci, Julie / Spigel, Lynn (Hg.) (1997) *Feminist Television Criticism. A Reader*. Oxford: Clarendon Press.

Bryant, Steve (1989) *The Television Heritage. Television Archiving Now and in an Uncertain Future*. London: BFI.

Caldwell, John Thornton (1995) *Televisuality. Style, Crisis, and Authority in American Television*. New Brunswick: Rutgers Univ. Press.

Caldwell, John Thornton (2002) *Televisualität*. In: *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft. Theorie – Geschichte – Analyse*. Hrsg. v. Ralf Adelman et al. Konstanz: UVK. S. 165-202.

Casetti, Francesco / Odin, Roger (2002) *Vom Paläo- zum Neo-Fernsehen. Ein semi-otisch-pragmatischer Ansatz*. In: *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft. Theorie – Geschichte – Analyse*. Hrsg. v. Ralf Adelman et al. Konstanz: UVK. S. 311-333.

- Cavell, Stanley** (2002) Die Tatsache des Fernsehens. In: Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft. Theorie – Geschichte – Analyse. Hrsg. v. Ralf Adelman et al. Konstanz: UVK. S. 125-164.
- Certeau, Michel de** (1988) Kunst des Handelns. Berlin: Merve.
- Chion, Michel** (1994) Audiovision. Sound on Screen. New York.
- Classen, Christoph** (1999) Bilder der Vergangenheit. Die Zeit des Nationalsozialismus im Fernsehen der Bundesrepublik Deutschland 1955-1965. Köln usw.: Böhlau.
- Corner, John** (1996) THE LIFE AND TIMES OF ROSIE THE RIVETER (1980). In: Ders.: The Art of Record. A Critical Introduction to Documentary. Manchester/New York: Manchester Univ. Press. S. 125-138.
- Daniel, Ute** (2001) Kompendium Kulturgeschichte. Theorien, Praxis, Schlüsselwörter. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Davis, Natalie Zemon** (1991) »Jede Ähnlichkeit mit lebenden oder toten Personen...«. Der Film und die Herausforderung der Authentizität. In: Bilder schreien Geschichte. Der Historiker im Kino. Hrsg. v. Rainer Rother. Berlin: Wagenbach. S. 37-63.
- Demant, Ebbo** (Hg.) (1979) Auschwitz – »Direkt von der Rampe weg...« Kaduk, Erber, Klehr: Drei Täter geben zu Protokoll. Reinbek: Rowohlt.
- Derrida, Jacques** (1997) Dem Archiv verschrieben. Eine Freudsche Impression. Berlin: Brinkmann & Bose
- Desjardins, Mary** (1997) THIS IS YOUR LIFE. In: Encyclopedia of Television. Ed. by Horace Newcomb. (Vol. 3). Chicago/London: Fitzroy Dearborn Publ. S. 1663-1664.
- Dolezel, Stephan / Loiperdinger, Martin** (1995) Adolf Hitler in Parteitagfilmen und Wochenschau. In: Führerbilder. Hitler, Mussolini, Roosevelt, Stalin in Fotografie und Film. Hrsg. v. Martin Loiperdinger, Rudolf Herz und Ulrich Pohlmann. München: Piper. S. 77-100.
- Douglas, Lawrence** (2000) Der Film als Zeuge. NAZI CONCENTRATION CAMPS vor dem Nürnberger Gerichtshof. In: »Niemand zeugt für den Zeugen«. Erinnerungskultur nach der Shoah. Hrsg. v. Ulrich Baer. Frankfurt/M.: Suhrkamp. S. 197-218.
- Dubiel, Helmut** (1999) Niemand ist frei von der Geschichte. Die nationalsozialistische Herrschaft in den Debatten des Deutschen Bundestages. München/Wien: Hanser.
- Eco, Umberto** (1997[1984]) A Guide to the Neo-Television of the 1980s. In: Postmodern after-images. A Reader in Film, Television and Video. Ed. by Peter Brooker and Will Brooker. London usw.: Arnold. S. 154-161.
- Eggebrecht, Axel** (1979) Zur Einführung. In: Auschwitz – »Direkt von der Rampe weg...«. Kaduk, Erber, Klehr: Drei Täter geben zu Protokoll. Hrsg. v. Ebbo Demant. Reinbek: Rowohlt. S. 7-12.
- Eisenstein, Sergej** (1988[1928]) Die Zukunft des Tonfilms. Ein Manifest. In: Ders.: Das dynamische Quadrat. Schriften zum Film. Köln: Röderberg. S. 154-156.

- Eisenstein, Sergej M.** (1979[1929]) Dramaturgie der Film-Form. Der dialektische Zugang zur Film-Form. In: Texte zur Theorie des Films. Hrsg. v. Franz-Josef Albersmeier. Stuttgart: Reclam. S. 278-307.
- Ellis, John** (1992) Visible Fictions. Cinema Television Video. (Revised Edition). London/New York: Routledge.
- Ellis, John** (2002) Fernsehen als kulturelle Form. In: In: Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft. Theorie – Geschichte – Analyse. Hrsg. v. Ralf Adelman et al. Konstanz: UVK. S. 44-73.
- Elsaesser, Thomas** (2001) Postmodernism as Mourning Work. In: Screen 42, 2. S. 193-201.
- Elsaesser, Thomas** (2002) »Un train peut en cacher un autre«. Geschichte, Gedächtnis und Medienöffentlichkeit. In: montage/av 11, 1. S. 1-25.
- Elsner, Monika / Müller, Thomas** (1988) Der angewachsene Fernseher. In: Materialität der Kommunikation. Hrsg. v. Hans-Ulrich Gumbrecht und K. Ludwig Pfeiffer. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S.392-415.
- Elsner, Monika / Müller, Thomas / Spangenberg, Peter M.** (1991) Der lange Weg eines schnellen Mediums: Zur Frühgeschichte des deutschen Fernsehens. In: Die Anfänge des Deutschen Fernsehens. Kritische Annäherungen an die Entwicklung bis 1945. Hrsg. v. William Uricchio. Tübingen: Niemeyer. S. 153-207.
- Elsner, Monika / Müller, Thomas / Spangenberg, Peter M.** (1993) Zur Entstehungsgeschichte des Dispositivs Fernsehen in der Bundesrepublik Deutschland in den fünfziger Jahren. In: Institution, Technik und Programm. Rahmenaspekte der Programmgeschichte des Fernsehens. Hrsg. v. Knut Hickethier. München: Fink. S. 31-66.
- Engell, Lorenz** (1996) Das Amedium. Grundbegriffe des Fernsehens in Auflösung: Ereignis und Erwartung. In: montage/av 5, 1. S. 129-153.
- Engell, Lorenz** (2000a) Schwierigkeiten der Fernsehgeschichte. In: Ders.: Ausfahrt nach Babylon. Essays und Vorträge zur Kritik der Medienkultur. Weimar: Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften. S. 89-107.
- Engell, Lorenz** (2000b) Über den Abfall. In: Trash-TV. The TV-Show I Love zo Hate. Hrsg. v. Ulrike Bergermann und Hartmut Winkler. Marburg: Schüren. S. 11-22.
- Engell, Lorenz** (2001) Die genetische Funktion des Historischen in der Geschichte der Bildmedien. In: Archiv für Mediengeschichte, 1. Hrsg. v. Lorenz Engell und Joseph Vogl. S. 33-56.
- Engell, Lorenz** (2003) Historizität als Medien-Struktur. In: Hamburger Hefte zur Medienkultur, 2. S. 23-35.
- Ernst, Wolfgang / Heidenreich, Stefan / Holl, Ute** (Hg.) (2003) Suchbilder. Visuelle Kultur zwischen Algorithmen und Archiven. Berlin: Kadmos.
- Feil, Georg** (1974) Zeitgeschichte im deutschen Fernsehen. Analyse von Fernsehsendungen mit historischen Themen (1957-1967). Osnabrück: Fromm.
- Felman, Shoshana** (2000) Im Zeitalter der Zeugenschaft: Claude Lanzmanns SHOAH . In: »Niemand zeugt für den Zeugen«. Erinnerungskultur nach der Shoah. Hrsg. v. Ulrich Baer. Frankfurt/M.: Suhrkamp. S. 173-193.

- Felman, Shoshana / Laub, Dori** (1992) *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. New York/London: Routledge.
- Ferro, Marc** (1991) Gibt es eine filmische Sicht der Geschichte? In: *Bilder schreien Geschichte. Der Historiker im Kino*. Hrsg. v. Rainer Rother. Berlin: Wagenbach. S. 17-36.
- Feuer, Jane** (1983) The Concept of Live Television: Ontology as Ideology. In: *Regarding Television. Critical Approaches – An Anthology*. Ed. by Ann Kaplan. Los Angeles: Univ. Publ. Of America. S. 12-22.
- Fiske, John** (1987) *Television Culture*. London / New York: Routledge.
- Foltin, Hans-Friedrich** (1994) Die Talkshow. Geschichte eines schillernden Genres. In: *Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik Deutschland*. Bd. 4: Unterhaltung, Werbung und Zielgruppenprogramme. Hrsg. v. Hans-Dieter Erlinger und Hans-Friedrich Foltin. München: Fink. S. 69-112.
- Foucault, Michel** (1994) *Archäologie des Wissens*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Foucault, Michel** (2000) Was ist ein Autor? In: *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Hrsg. v. Fotis Jannidis et al. Stuttgart: Reclam. S. 198-232.
- Foucault, Michel** (2001) Über die Archäologie der Wissenschaften. Antworten auf den Cercle d'epistémologie. In: *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits*. Band I 1954-1969. Frankfurt/M.: Suhrkamp. S. 887-931.
- Frahm, Ole** (2002) Von Holocaust zu Holocaust. Guido Knopps Aneignung der Vernichtung der europäischen Juden. In: 1999. *Zeitschrift für Sozialgeschichte des 20. und 21. Jahrhunderts* 17, 2. S. 128-138.
- Frei, Norbert** (1996a) *Vergangenheitspolitik. Die Anfänge der Bundesrepublik und die NS-Vergangenheit*. München: Beck.
- Frei, Norbert** (1996b) Das Problem der NS-Vergangenheit in der Ära Adenauer. In: *Freundliche Feinde?* Hrsg. v. Heinrich Oberreuther und Jürgen Weber. München. S. 181-193.
- Friedländer, Saul** (1999[1982]) *Kitsch und Tod. Der Widerschein des Nazismus*. Frankfurt/M.: Fischer.
- Friedlander, Saul** (Hg.) (1992) *Probing the Limits of Representation. Nazism and the »Final Solution«*. Cambridge/London: Harvard Univ. Press.
- Friedman, Régine Mihal** (1989) Juden-Ratten. Von der rassisitschen Metonymie zur tierischen Metapher in Fritz Hipplers Film DER EWIGE JUDE. In: *Frauen und Film*, 47. S. 24-35.
- Frieß, Jörg** (2003) Filme aus Filmen, Filme über Filme. Zur Rhetorik historischen Bildmaterials in Filmen über die Shoah. In: *Die Shoah im Bild*. Hrsg. v. Sven Kramer. München: edition text + kritik. S. 199-223.
- Fritsche, Christiane** (2003) *Vergangenheitsbewältigung im Fernsehen. Westdeutsche Filme über den Nationalsozialismus in den 1950er und 60er Jahren*. München: Martin Meidenbauer.
- Geisler, Michael E.** (1994) Die Entsorgung des Gedächtnisses. Faschismus und Holocaust im westdeutschen Fernsehen. In: *Augen-Blick*, 17. S. 10-50.

- Gerstner-Link, Claudia** (1990) Leichenberge in der symbolischen Numerik. In: *kultuRRe-olution*, 23. S. 17-23.
- Gombrich, Ernst** (1984) Das Bild und seine Rolle in der Kommunikation. In: Ders.: *Auge und Bild. Neue Studien zur Psychologie der bildlichen Darstellung*. Stuttgart: Klett-Cotta. S. 135-159.
- Grivel, Charles** (1994) Kurze Abhandlung über die Verbildlichung. In: *Der Entzug der Bilder. Visuelle Realitäten*. Hrsg. v. Michael Wetzel und Herta Wolf. München: Fink. S. 283-296.
- Groys, Boris** (1999) Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie. Frankfurt/M.: Fischer.
- Gunning, Tom** (1996) Das Kino der Attraktionen. Der frühe Film, sein Zuschauer und die Avantgarde. In *Meteor*, 6. S. 25-34.
- Hachmeister, Lutz / Lingemann, Jan** (2003) Die Ökonomie des Dokumentarfilms. In: *Dokumentarisches Fernsehen. Eine aktuelle Bestandsaufnahme*. Hg. v. Georg Feil. Konstanz: UVK. S. 18-41.
- Halbwachs, Maurice** (1967) Das kollektive Gedächtnis. Stuttgart: Enke.
- Halbwachs, Maurice** (1985) Das Gedächtnis und seine soziale Funktion. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Hall, Stuart** (2002) Die strukturierte Vermittlung von Ereignissen. In: *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft. Theorie – Geschichte – Analyse*. Hrsg. v. Ralf Adelman et al. Konstanz: UVK. S. 344-375.
- Hansen, Miriam Bratu** (1997) SCHINDLER'S LIST is Not SHOAH . Second Commandment, Popular Modernism, and Public Memory. In: *Spielberg's Holocaust. Critical Perspectives on SCHINDLER'S LIST*. Ed. by Yosefa Loshitzky. Bloomington/Indianapolis: Indian Univ. Press. S. 77-103.
- Hartley, John** (1992) Home Help for Populist Politics: Relational Aspects of TV News. In: Ders.: *Tele-ology. Studies in Television*. London/New York: Routledge. S. 75-90.
- Hartley, John** (1993[1982]) *Understanding News*. London/New York: Routledge.
- Hartley, John** (2002) Die Behausung des Fernsehens. Ein Film, ein Kühlschrank und Sozialdemokratie. In: *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft*. Hrsg. v. Ralf Adelman et al. Konstanz: UVK. S. 253-280.
- Hartman, Geoffrey** (Ed.) (1994) *Holocaust Remembrance. The Shapes of Memory*. Oxford/Cambridge: Basil Blackwell.
- Hartman, Geoffrey** (1999) *Der längste Schatten. Erinnern und Vergessen nach dem Holocaust*. Berlin: Aufbau-Verlag.
- Hartman, Geoffrey** (2000) Intellektuelle Zeugenschaft und die Shoah. In: ›Niemand zeugt für den Zeugen‹. Erinnerungskultur nach der Shoah. Hrsg. v. Ulrich Baer. Frankfurt/M.: Suhrkamp. S. 35-52.
- Hartman, Geoffrey** (2001) Tele-Suffering and Testimony in the Dot Com Era. In: *Visual Culture and the Holocaust*. Ed. by Barbie Zelizer. New Brunswick: Rutgers Univ. Press. S. 111-124.

- Hass, Aaron** (1996) *In the Shadow of the Holocaust. The Second Generation*. Cambridge: Cambridge Univ. Press.
- Hattendorf, Manfred** (1994) *Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung*. Konstanz: Ölschläger.
- Herbert, Ulrich / Groehler, Olaf** (1992) *Zweierlei Bewältigung. Vier Beiträge über den Umgang mit der NS-Vergangenheit in den beiden deutschen Staaten*. Hamburg.
- Herbert, Ulrich** (1998) *Vernichtungspolitik. Neue Antworten und Fragen zur Geschichte des »Holocaust«*. In: *Nationalsozialistische Vernichtungspolitik 1939-1945. Neue Forschungen und Kontroversen*. Hrsg. v. Ulrich Herbert. Frankfurt/M.: Fischer. S. 9-66.
- Herz, Rudolf** (1994) *Hoffmann & Hitler. Fotografie als Medium des Führer-Mythos*. München: Klinkhardt & Biermann.
- Hickethier, Knut** (1980) *Das Fernsehspiel der Bundesrepublik. Themen, Form, Struktur, Theorie und Geschichte 1951-1977*. Stuttgart: Metzler.
- Hickethier, Knut** (1988) *Magazine im Programm – das Programm ein Magazin*. In: *Magazine audiovisuell. Politische und Kulturmagazine im Fernsehen der Bundesrepublik Deutschland*. Hrsg. v. Helmut Kreuzer & Heidemarie Schumacher. Berlin: Spiess. S. 91-110.
- Hickethier, Knut** (1991) *Die Fernsehserie und das Serielle des Fernsehens*. Lüneburg.
- Hickethier, Knut** (1995) *Dispositiv Fernsehen. Skizzen eines Modells*. In: *montage/av* 4, 1. S. 63-83.
- Hickethier, Knut** (1998) *Geschichte des deutschen Fernsehens. Unter Mitarbeit von Peter Hoff*. Stuttgart/Weimar: Metzler.
- Hickethier, Knut** (1999) *Die Ordnung der Speicher*. In: *Strukturwandel medialer Programme. Vom Fernsehen zu Multimedia*. Hrsg. v. Joachim Paech, Andreas Streitmüller und Albrecht Ziemer. Konstanz: UVK. S. 67-83.
- Hickethier, Knut** (2003) *Die Darstellung des Massenmordes an den Juden im Fernsehen der Bundesrepublik von 1960-1980*. In: *Die Shoah im Bild*. Hrsg. v. Sven Kramer. München: edition text + kritik. S. 117-131.
- Hoberg, Almuth** (1999) *Film und Computer. Wie digitale Bilder den Spielfilm verändern*. Frankfurt/M. / New York: Campus.
- Hoffmann, Hilmar** (1988) *»Und die Fahne führt uns in die Ewigkeit«. Propaganda im NS-Film*. Frankfurt/M.: Fischer.
- Hoffmann, Kay** (1997) *Das dokumentarische Bild im Zeitalter der digitalen Manipulierbarkeit*. In: *Trau-Schau-Wem. Digitalisierung und dokumentarische Form*. Hrsg. v. Kay Hoffmann. Konstanz: UVK. S. 13-28.
- Horn, Sabine** (2002) *»Jetzt aber zu einem Thema, das uns in dieser Woche alle beschäftigt.« Die westdeutsche Fernsehberichterstattung über den Frankfurter Auschwitz-Prozeß (1963-1965) und den Düsseldorfer Majdanek-Prozeß (1975-1981) – ein Vergleich*. In: *1999. Zeitschrift für Sozialgeschichte des 20. und 21. Jahrhunderts* 17, 2. S. 13-43.

- Horton, Donald / Wohl, R. Richard** (2002) Massenkommunikation und parasoziale Interaktion. Beobachtungen zur Intimität über Distanz. In: Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft. Theorie – Geschichte – Analyse. Hrsg. v. Ralf Adelman et al. Konstanz: UVK. S. 74-104.
- Huber, Heinz / Müller, Artur** (1964) Das Dritte Reich. Seine Geschichte in Texten, Bildern und Dokumenten. Unter Mitwirkung von Prof. Dr. Waldemar Besson. Mit einem Vorwort von Dr. Hans Bausch. 2 Bände. München: Desch.
- Jameson, Fredric** (1988) Das politische Unbewußte. Literatur als Symbol sozialen Handelns. Reinbek: Rowohlt.
- Jameson, Fredric** (1989) Postmoderne – zur Logik der Kultur im Spätkapitalismus. In: Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels. Hrsg. v. Andreas Huyssen und Klaus R. Scherpe. Reinbek: Rowohlt. S. 45-102.
- Jureit, Ulrike** (1998) Konstruktion und Sinn. Methodische Überlegungen zu biographischen Sinnkonstruktionen. Oldenburg.
- Jureit, Ulrike** (1999) Erinnerungsmuster. Zur Methodik lebensgeschichtlicher Interviews mit Überlebenden der Konzentrations- und Vernichtungslager. Hamburg: Ergebnisse Verlag.
- Kansteiner, Wulf** (2003) Die Radikalisierung des deutschen Gedächtnisses im Zeitalter seiner kommerziellen Reproduktion. Hitler und das Dritte Reich in den Fernsehdokumentationen von Guido Knopp. In: Zeitschrift für Geschichtswissenschaft, 51. S. 626-648.
- Keilbach, Judith** (1998) Politik mit der Vergangenheit. Der 50. Jahrestag der Befreiung der Konzentrationslager im amerikanischen und deutschen Fernsehen. In: kultuRRvolution, 37. S. 29-40.
- Keilbach, Judith** (2000) Opfer, Weltkrieg, LIBERATORS: Holocaust und 2. Weltkrieg im deutschen und amerikanischen Fernsehen. In: Frauen und Film, 61. S. 145-155.
- Keller, Christoph** (2003) »Archives as Objects as Monuments«. In: Suchbilder. Visuelle Kultur zwischen Algorithmen und Archiven. Hrsg. v. Wolfgang Ernst, Stefan Heidenreich und Ute Holl. Berlin: Kadmos. S. 46-51.
- Kershaw, Ian** (1999) Der NS-Staat. Geschichtsinterpretationen und Kontroversen im Überblick. (Erweiterte und bearbeitete Neuauflage). Reinbek: Rowohlt.
- Kinsky-Weinfurter, Gottfried** (1993) Filmmusik als Instrument staatlicher Propaganda. Der Kultur- und Industriefilm im Dritten Reich und nach 1945. München: Ölschläger.
- Kleinschmidt, Simon** (2001) »Ver-Gegenwärtigung« – Eyal Sivans Film EIN SPEZIALIST. (Unveröffentlichte Hausarbeit am Seminar für Filmwissenschaft der Freien Universität Berlin).
- Kleßmann, Christoph** (1991) Die doppelte Staatsgründung. Deutsche Geschichte 1945-1955. (5., überarbeitete und erweiterte Auflage). Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Klotz, Johannes** (2001) Die Ausstellung »Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941 bis 1944«. Zwischen Geschichtswissenschaft und Geschichtspolitik. In: Bald, Detlef / Klotz, Johannes / Wette, Wolfram: Mythos Wehrmacht. Nachkriegsdebatte und Traditionspflege. Berlin: Aufbau Taschenbuch Verlag. S. 116-209.

- Kluge, Alexander** (1975) Die realistische Methode oder das sog. »Filmische«. In: Ders.: Gelegenheitsarbeit einer Sklavin. Zur realistischen Methode. Frankfurt/M.: Suhrkamp. S. 201-209.
- Knilli, Friedrich / Zielinski, Siegfried** (Hg.) (1982) Holocaust zur Unterhaltung. Anatomie eines internationalen Bestsellers. Berlin Verlag für Ausbildung und Studium in der Elefantente Presse.
- Knoch, Habbo** (2001) Die Tat als Bild. Fotografien des Holocaust in der deutschen Erinnerungskultur. Hamburger Edition: Hamburg.
- Knopp, Guido** (2000) Holocaust. München: Bertelsmann.
- Koch, Gertrud** (1992) Die Einstellung ist die Einstellung. Visuelle Konstruktionen des Judentums. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Koch, Gertrud** (1995) Nähe und Distanz. Face-to-face-Kommunikation in der Moderne. In: Auge und Affekt. Wahrnehmung und Interaktion. Hrsg. v. Gertrud Koch. Frankfurt/M.: Fischer. S. 272-291.
- Koebner, Thomas** (1975) Das Fernsehspiel – Themen und Motive. In: Das Fernsehspiel. Möglichkeiten und Grenzen. Hrsg. v. Peter von Rügen. München: Fink. S. 20-64.
- Koebner, Thomas** (1995) Rekonstruktionen eines Schreckensortes. Egon Monks Film EIN TAG. In: Augen-Blick, 21. S. 52-64.
- Koebner, Thomas** (2001) Gesichter, ganz nah. In: Blick, Macht, Gesicht. Hrsg. v. Helga Gläser, Bernhard Groß und Hermann Kappelhoff. Berlin: Vorwerk 8. S. 175-205.
- Köppen, Manuel** (1997) Von Effekten des Authentischen – SCHINDLERS LISTE: Film und Holocaust. In: Bilder des Holocaust. Literatur – Film – Bildende Kunst. Hrsg. v. Manuel Köppen und Klaus R. Scherpe. Köln/Weimar/Wein: Böhlau. S. 145-170.
- Kracauer, Siegfried** (1993a) Propaganda und der Nazikriegsfilm. In: Ders.: Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films. Frankfurt/M.: Suhrkamp. S. 321-395 (Anhang 1).
- Kracauer, Siegfried** (1993b[1960]) Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Kramer, Sven** (1999) Auschwitz im Widerstreit. Zur Darstellung der Shoah in Film, Philosophie und Literatur. Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag.
- Kuball, Michael** (1980) Familienkino. Geschichte des Amateurfilms in Deutschland. Band 2: 1931-1960. Reinbek: Rowohlt.
- LaCapra, Dominick** (2001) Writing History, Writing Trauma. Baltimore/London: John Hopkins Univ. Press.
- LaCapra, Dominick** (1994) Representing the Holocaust. History, Theory, Trauma. Ithaca/London: Cornell Univ. Press.
- Lagny, Michèle** (2003) Historischer Film und Geschichtsdarstellung im Fernsehen. In: Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte. Hrsg. v. Eva Hohenberger und Judith Keilbach. Berlin: Vorwerk 8. S. 115-128.

- Lampe, Gerhard** (2000) *Panorama, Report und Monitor. Geschichte der politischen Fernsehmagazine 1957-1990*. Konstanz: UKV (Close Up, Bd. 15).
- Lampe, Gerhard / Schumacher, Heidemarie** (1991) *Das PANORAMA der 60er Jahre. Zur Geschichte des ersten politischen Fernsehmagazins der BRD*. Berlin: Spiess.
- Landsberg, Alison** (2004) *Prosthetic Memory. The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*. New York: Columbia Univ. Press.
- Langbein, Hermann** (1995[1965]) *Der Auschwitz-Prozeß. Eine Dokumentation*. (2 Bände). Frankfurt/M.: Verlag Neue Kritik.
- Langer, Lawrence** (2000) *Die Zeit der Erinnerung. Zeitverlauf und Dauer in Zeugenaussagen von Überlebenden des Holocaust*. In: ›Niemand zeugt für den Zeugen‹. Erinnerungskultur nach der Shoah. Hrsg. v. Ulrich Baer. Frankfurt/M.: Suhrkamp. S. 53-67.
- Langer, Lawrence L.** (1994) *Remembering Survival*. In: *Holocaust Remembrance. The Shapes of Memory*. Ed. by. Geoffrey Hartman. Cambridge/Oxford: Blackwell. S. 70-80.
- Langer, Lawrence L.** (1995) *Admitting the Holocaust. Collected Essays*. New York/Oxford: John Hopkins Univ. Press.
- Lanzmann, Claude** (1986) *Shoah*. Düsseldorf: Claassen.
- Lanzmann, Claude** (2000[1985]) *Der Ort und das Wort. Über SHOAH*. In: ›Niemand zeugt für den Zeugen‹. Erinnerungskultur nach der Shoah. Hrsg. v. Ulrich Baer. Frankfurt/M.: Suhrkamp. S. 101-118.
- Laub, Dori** (2000) *Zeugnis ablegen oder Die Schwierigkeit des Zuhörens*. In: ›Niemand zeugt für den Zeugen‹. Erinnerungskultur nach der Shoah. Hrsg. v. Ulrich Baer. Frankfurt/M.: Suhrkamp. S. 68-83.
- LeGoff, Jacques** (1990) *Wie schreibt man eine Biographie?* In: Fernand Braudel et al.: *Der Historiker als Menschenfresser. Über den Beruf des Geschichtsschreibers*. Berlin: Wagenbach. S. 103-112.
- Leiser, Erwin** (1978) *»Deutschland, erwache!« Propaganda im Film des Dritten Reiches*. (Erweiterte Neuausgabe). Reinbek: Rowohlt.
- Leiser, Erwin** (1992) *Dokumentarfilm und Geschichte*. In: *Fernseh-Dokumentarismus. Bilanz und Perspektiven*. Hrsg. v. Peter Zimmerman. München: Ölschläger. S. 37-47.
- Lersch, Edgar** (1990) *Rundfunk in Stuttgart 1934-1949*. Stuttgart.
- Levy, Daniel / Sznajder, Natan (2001) *Erinnerung im globalen Zeitalter: Der Holocaust*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Leyda, Jay** (1964) *Films Beget Films. A Study of the Compilation Film*. New York: Hill and Wang.
- Lindeperg, Sylvie** (2007) *NUIT ET BROUILLARD. Un film dans l'histoire*. Paris: Ed. Odile Jacob.
- Linne, Karsten** (2002) *Hitler als Quotenbringer – Guido Knopps mediale Erfolge*. In: 1999. *Zeitschrift für Sozialgeschichte des 20. und 21. Jahrhunderts* 17, 2. S. 90-101.

- Loewy, Hanno** (2002) Bei Vollmond: Holocaust. Genretheoretische Bemerkungen zu einer Dokumentation des ZDF. In: 1999. Zeitschrift für Sozialgeschichte des 20. und 21. Jahrhunderts 17, 2. S. 114-127.
- Löffler, Petra** (2004) Affektbilder. Eine Mediengeschichte der Mimik. Bielfeld: Transkript.
- Loiperdinger, Martin** (1993) Filmzensur und Selbstkontrolle. Politische Reifeprüfung. In: Geschichte des deutschen Films. Hrsg. v. Wolfgang Jacobson, Anton Kaes und Hans Helmut Prinzler. Stuttgart/Weimar: Metzler. S. 479-498.
- Luhmann, Niklas** (1996) Die Realität der Massenmedien. 2., erw. Aufl. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Liotard, Jean-François** (1987) Der Widerstreit. München: Fink.
- Liotard, Jean-François** (1990) Randbemerkungen zu den Erzählungen. In: Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart. Hrsg. v. Peter Engelmann. Stuttgart: Reclam. S. 49-53.
- MacCabe, Colin** (1985) Theorie und Film: Prinzipien von Realismus und Vergnügen (Auszüge) In: Screen Theory. Zehn Jahre Filmtheorie in England von 1971-1981. Hrsg. v. Joachim Paech u.a. Osnabrück: Selbstverlag. S. 211-227.
- Märthesheimer, Peter / Frenzel, Ivo** (Hg.) (1979) Im Kreuzfeuer: Das Fernsehfilm HOLOCAUST. Eine Nation ist betroffen. Frankfurt/M.: Fischer.
- Matuszewski, Boleslas** (1998[1898]) Eine neue Quelle für die Geschichte. Die Einrichtung einer Aufbewahrungsstätte für die historische Kinematographie. In: montage/av 7, 2. S. 6-12.
- Metz, Christian** (1972) Semiologie des Films. München: Fink.
- Metz, Christian** (1997) Die unpersönliche Enunziation oder der Ort des Films. Münster: Nodus.
- Metz, Christian** (2000[1977]) Der imaginäre Signifikant. Psychoanalyse und Kino. Münster: Nodus.
- Milton, Sybil** (1984) The Camera as Weapon: Documentary Photography and the Holocaust. In: Simon Wiesenthal Center Annual, 1. S. 45-68
- Mitscherlich, Alexander und Margarete** (1967) Die Unfähigkeit zu trauern. Grundlagen kollektiven Verhaltens. München: Piper.
- Modleski, Tania** (2002) Die Rhythmen der Rezeption: Daytime-Fernsehen und Hausarbeit. In: Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft. Theorie – Geschichte – Analyse. Hrsg. v. Ralf Adelmann et al. Konstanz: UVK. S. 376-387.
- Morse, Margaret** (1983) Sport on Television: Replay and Display. In: Regarding Television: Critical Approaches – An Anthology. Hrsg. v. E. Ann Kaplan. Los Angeles: American Film Institute. S. 44-66.
- Mühlen, Bengt von zur** (2003) Das Chronos Filmarchiv. <http://dhm.de/lemo/chronos/vorbem.htm> (13.10.2003)
- Mühlen, Irmgard und Bengt von zur** (1995) Geheimarchive – Sperrgebiete. Mit der Kamera auf den Spuren der Geschichte. Berlin: Chronos.

- Müller, Almut / Pottmeier, Gregor** (1996) Faschismus und Avantgarde. Leni Riefenstahls TRIUMPH DES WILLENS. In: Augen-Blick, 22. S. 39-58.
- Mulvey, Laura** (1994) Visuelle Lust und narratives Kino. In: Weiblichkeit als Maskerade. Hrsg. v. Liliane Weissberg. Frankfurt/M.: Fischer. S. 48-65.
- Musial, Bogdan** (1999) Deutsche Zivilverwaltung und Judenverfolgung in Generalgouvernement. Eine Fallstudie zum Distrikt Lublin 1939-1944. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag.
- Neale, Steve** (1979) TRIUMPH OF THE WILL. Notes on Documentary and Spectacle. In: Screen 20, 1. S. 63-86.
- Neitzel, Sönke** (2006) »Wer Wind sät, wird Sturm ernten.« Der Luftkrieg in westdeutschen Fernsehdokumentationen, in: historicum.net, URL: http://www.historicum.net/no_cache/persistent/artikel/1790/ (letzter Zugriff: 25.09.2006).
- Netenjakob, Egon** (1989) Eberhard Fechner. Lebensläufe dieses Jahrhunderts im Film. Weinheim/Berlin: Quadriga.
- Newcomb, Horace / Hirsch, Paul** (1986) Fernsehen als kulturelles Forum. Neue Perspektiven für die Medienforschung. In: Rundfunk und Fernsehen 34, 2. S. 177-190.
- Nichols, Bill** (1991) Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary. Bloomington/Indianapolis: Indiana Univ. Press.
- Nichols, Bill** (1995) Performativer Dokumentarfilm. In: Perspektiven des Dokumentarfilms. Hrsg. v. Manfred Hattendorf. München: Diskurs-Film-Verlag. S. 149-166.
- Nichols, Bill** (1998[1976]) Dokumentarfilm – Theorie und Praxis. In: Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms. Hrsg. v. Eva Hohenberger. Berlin: Vorwerk 8. S. 164-181.
- Niedermaier, Claus** (1988) Das Dokumentieren historischen Materials. In: Geschichte im Fernsehen. Ein Handbuch. Hrsg. v. Guido Knopp und Siegfried Quandt. Darmstadt: S. 35-40.
- Niethammer, Lutz** (Hg.) (1980) Lebenserfahrung und kollektives Gedächtnis. Die Praxis der »Oral History«. Frankfurt/M.: Syndikat.
- Novick, Peter** (2001) Nach dem Holocaust. Der Umgang mit dem Massenmord. Stuttgart/München: DVA.
- Odin, Roger** (1990) Dokumentarischer Film – dokumentarisierende Lektüre. In: Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit. Hrsg. v. Christa Blümlinger. Wien: Sonderzahl. S. 125-146.
- Öhner, Vrääh** (2001) Wiedersehen macht Freude. Über Archivierung und Rekonstruktion von Fernsehprogrammen. In: Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften 12, 4. S. 30-41.
- Paech, Joachim** (2002) Erinnerungs-Landschaften. Der Holocaust im Film: Resnais, Duras, Lanzmann. In: Ders.: Der Bewegung einer Linie folgend... Schriften zum Film. Berlin: Vorwerk 8. S. 67-81.

- Peirce, Charles Sanders** (1988[1904]) Neue Elemente. In: Ders.: Naturordnung und Zeichenprozeß. Schriften über Semiotik und Naturphilosophie. Aachen: Alano Verlag, Radar Publikationen. S. 339-377.
- Pfestroff, Christina** (2002) Anamnese und Amnesie. Jena-François Lyotard und der Topos der Undarstellbarkeit in der geschichtswissenschaftlichen Diskussion. In: Narrative der Shoah. Repräsentationen der Vergangenheit in Historiographie, Kunst und Politik. Hrsg. v. Susanne Düwell und Matthias Schmidt. Paderborn usw.: Schöningh. S. 229-244.
- Plato, Alice von** (2001) Vom Zeugen zum Zeitzeugen. Die Zeugen der Anklage im ersten Frankfurter Auschwitz-Prozess (1963-1965). In: »Gerichtstag halten über uns selbst...« Geschichte und Wirkung des ersten Frankfurter Auschwitz-Prozesses. Hrsg. v. Fritz-Bauer-Institut und Irmtrud Wojak. Frankfurt/M. / New York: Campus. S. 193-215.
- Pöllak, Michael** (1988) Die Grenzen des Sagbaren. Lebensgeschichten von KZ-Überlebenden als Augenzeugenberichte und als Identitätsarbeit. Frankfurt/New York: Campus.
- Pollert, Susanne** (1996) Film- und Fernseharchive. Bewahrung und Erschließung audiovisueller Quellen in der Bundesrepublik Deutschland. Potsdam: Verlag für Berlin-Brandenburg.
- Pompe, Hedwig / Scholz, Leander** (Hg.) (2002) Archivprozesse. Die Kommunikation der Aufbewahrung. Köln: DuMont.
- Prokop, Dieter** (1981) Medien-Wirkungen. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Prümm, Karl** (1995) Inszeniertes Dokument und historisches Erzählen. In: Augen-Blick, 21, S. 34-51.
- Rahe, Thomas** (1995) Die Bedeutung der Zeitzeugenberichte für die historische Forschung zur Geschichte der Konzentrations- und Vernichtungslager. In: Kriegsende und Befreiung. Beiträge zur Geschichte der nationalsozialistischen Verfolgung in Norddeutschland, 2. S. 84-98.
- Reifarth, Dieter / Schmidt-Linsenhoff, Viktoria** (1983) Die Kamera der Henker. Fotografische Selbsteugnisse des Naziterrors in Osteuropa. In: Fotogeschichte, 17. S. 57-71.
- Reitz, Edgar** (o.J.) Unabhängiger Film nach Holocaust [1979]? In: Liebe zum Kino. Utopien und Gedanken zum Autorenfilm 1962-1983. Köln. S. 98-105.
- Renz, Werner** (2002) Opfer und Täter. Der Tonbandmitschnitt des 1. Frankfurter Auschwitz-Prozesses als Geschichtsquelle. In: Tribüne. Zeitschrift zum Verständnis des Judentums, 162. S. 126-136.
- Rosenstone, Robert** (1991) Geschichte in Bildern/Geschichte in Worten. Über die Möglichkeit, Geschichte wirklich zu verfilmen. In: Bilder schreien Geschichte. Der Historiker im Kino. Hrsg. v. Rainer Rother. Berlin: Wagenbach. S. 65-83.
- Rosenstone, Robert** (2003) Die Zukunft der Vergangenheit. Film und die Anfänge postmoderner Geschichte. In: Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte. Hrsg. v. Eva Hohenberger und Judith Keilbach. Berlin: Vorwerk 8. S. 45-64.
- Roth, Wilhelm** (1982) Der Dokumentarfilm seit 1960. München, Luzern: Verlag C.J. Bucher.
- Rückerl, Adalbert** (1982) NS-Verbrechen vor Gericht. Versuche einer Vergangenheitsbewältigung. Heidelberg: Müller Juristischer Verlag.

- Rupnow, Dirk** (2000) Täter – Gedächtnis – Opfer. Das ›Jüdische Zentralmuseum‹ in Prag 1942–1945. Wien: Picus.
- Sandusky, Sharon** (1991) Archäologie der Erlösung. Eine Einführung in den Archivkunstfilm. In: *Blimp*, Nr. 16. S. 14-22.
- Schäfer, Hans Dieter** (1981) Das gespaltene Bewußtsein. Über deutsche Kultur und Lebenswirklichkeit 1933-45. München, Wien: 1981.
- Schneider, Alexandra** (2004) Die Stars sind wir. Heimkino als filmische Praxis. Marburg: Schüren.
- Schumacher, Heidemarie** (1994) Ästhetik, Funktion und Geschichte der Magazine im Fernsehprogramm der Bundesrepublik Deutschland. In: *Informations- und Dokumentarsendungen*. Hrsg. v. Peter Ludes, Heidemarie Schumacher und Peter Zimmermann. München: Fink. S. 101-174.
- Segev, Tom** (1995) Die siebte Million. Der Holocaust und die Israelische Politik der Erinnerung. Reinbek: Rowohlt.
- Seibert, Peter** (2001) Medienwechsel und Erinnerung in den späten 50er-Jahren. Der Beginn der Visualisierung des Holocaust im westdeutschen Fernsehen. In: *Der Deutschunterricht*, 5/01. S. 74-83.
- Sekula, Allan** (1989) Reading the Archive. In: *Blasted Allegories. An Anthology of Writings by Contemporary Artists*. Ed. by Brian Wallis. Cambridge/London: MIT Press. S. 114-127.
- Shandler, Jeffrey** (1996) THIS IS YOUR LIFE: HANNA BLOCH-KOHNER. Die Geschichte einer Auschwitz-Überlebenden im frühen amerikanischen Fernsehen. In: *Auschwitz: Geschichte, Rezeption und Wirkung*. Hrsg. v. Fritz-Bauer-Institut. Frankfurt/M.: Campus. S. 371-405.
- Shandler, Jeffrey** (1999) *While America Watches. Televising the Holocaust*. New York/Oxford: Oxford Univ. Press.
- Siebers, Winfried** (2002) Mit Historie will man was. Zeitgeschichte im Fernsehen der Autoren. In: *Kluges Fernsehen. Alexander Kluges Kulturmagazine*. Hrsg. v. Christian Schulte. Frankfurt/M.: Suhrkamp. S. 163-180.
- Sierek, Karl** (1993) *Aus der Bildhaft. Filmanalyse als Kinoästhetik*. Wien: Sonderzahl.
- Smith, Murray** (1995) *Engaging Characters. Fiction, Emotion, and the Cinema*. Oxford: Clarendon Press.
- Snyder, Joel** (2002) Das Bild des Sehens. In: *Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*. Hrsg. v. Herta Wolf. Frankfurt/M.: Suhrkamp. S. 23-59.
- Sobchack, Vivian** (1996) History Happens. In: *The Persistence of History. Cinema, Television, and the Modern Event*. Ed. by Vivian Sobchack. New York/London: Routledge. S. 1-14.
- Sobchack, Vivian** (2003) »Frohes neues Jahr« und »Nehmt Abschied, Brüder«. Televisuelle Montage und historisches Bewußtsein. In: *Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte*. Hrsg. v. Eva Hohenberger und Judith Keilbach. Berlin: Vorwerk 8. S. 129-154.

- Sofsky, Wolfgang** (1997) Die Ordnung des Terrors: Das Konzentrationslager. Frankfurt/M.: Fischer.
- Sontag, Susan** (1991) Über Fotografie. Frankfurt/Main: Fischer.
- Sontag, Susan** (2003) Das Leiden anderer betrachten. München, Wien: Hanser.
- Thompson, Kristin** (1995) Neoformalistische Filmanalyse. In: *montage/av* 4, 1. S. 23-62.
- Turim, Maureen** (1989) Flashbacks in Film. *Memory & History*. New York/London: Routledge.
- Vollnhals, Clemens** (1992) Zwischen Verdrängung und Aufklärung. Die Auseinandersetzung mit dem Holocaust in der frühen Bundesrepublik. In: *Die Deutschen und die Judenverfolgung im Dritten Reich*. Hrsg. v. Ursula Büttner. Hamburg: Christianas. S. 357-392.
- Weber, Samuel** (1994) Zur Sprache des Fernsehens: Versuche, einem Medium näher zu kommen. In: *Bildstörung. Gedanken zu einer Ethik der Wahrnehmung*. Hrsg. v. Jean-Pierre Dubost. Leipzig: Reclam. S. 72-88.
- Wedel, Hasso von** (1962) Die Propagandatruppen der Deutschen Wehrmacht. Neckargmünd: Kurt Vowinkel Verlag.
- Wees, William C.** (1992) Found Footage und Fragen der Repräsentation. In: *Found Footage Film*. Hrsg. v. Cecilia Hausheer und Christoph Settele. 1992. Luzern: Zyklus, S.36-53.
- Wees, William** (1993) Recycled Images. *The Art and Politics of Found Footage Films*. New York: Anthology Film Archives.
- Weigel, Sigrid** (2000) Zeugnis und Zeugenschaft, Klage und Anklage. Die Geste des Bezeugens in der Differenz von »identity politics«, juristischem und historiographischem Diskurs. In: *Zeugnis und Zeugenschaft*. Berlin: Akademie Verlag. S. 111-135.
- Welzer, Harald** (2001) Kumulative Heroisierung. Nationalsozialismus und Krieg im Gespräch zwischen den Generationen. In: *Mittelweg* 36, 2/2001. S. 57-73.
- Wenzel, Karl Egbert** (1999) Urheberrecht für die Praxis. 4. vollst. überarb. u. erw. Auflage. Stuttgart: Schäffer-Poeschel.
- White, Hayden** (1991) Metahistory. Die historische Einbildungskraft im 19. Jahrhundert in Europa. Frankfurt/M.: Fischer.
- Wieviorka, Annette** (2000) Die Entstehung der Zeugen. In: *Hannah Arendt Revisited: »Eichmann in Jerusalem« und die Folgen*. Hrsg. v. Gary Smith. Frankfurt/M.: Suhrkamp. 136-159.
- Wilke, Jürgen** (1999a) Massenmedien und Vergangenheitsbewältigung. In: *Mediengeschichte der Bundesrepublik Deutschland*. Hrsg. v. Jürgen Wilke. Köln usw.: Böhlau. S. 649-671.
- Wilke, Jürgen** (1999b) Fünfzig Jahre Kriegsende: Die Rethematisierung im deutschen Fernsehen 1995. In: *Massenmedien und Zeitgeschichte*. Hrsg. v. Jürgen Wilke. Konstanz: UVK Medien. S. 260-276.

- Williams, Linda** (2003) Spiegel ohne Gedächtnisse. Wahrheit, Geschichte und der neue Dokumentarfilm. In: Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte. Hrsg. v. Eva Hohenberger und Judith Keilbach. Berlin: Vorwerk 8. S. 24-44.
- Williams, Raymond** (2002) Programmstruktur als Sequenz oder flow. In: Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft. Theorie – Geschichte – Analyse. Hrsg. v. Ralf Adelman et al. Konstanz: UVK. S. 33-43.
- Winston, Brian** (1996) Technologies of Seeing. Photography, Cinematography and Television. London: BFI.
- Witte, Karsten** (1977) Weint sonst niemand? Hitler, Höß & Co. In: Medium 7, 8. S. 28-30.
- Wojak, Irmtrud** (2001) »Die Mauer des Schweigens ist durchbrochen«. Der erste Frankfurter Auschwitz-Prozess 1963-1965. In »Gerichtstag halten über uns selbst...« Geschichte und Wirkung des ersten Frankfurter Auschwitz-Prozesses. Hrsg. v. Fritz-Bauer-Institut und Irmtrud Wojak. Frankfurt/M. / New York: Campus. 2001. S. 21-42.
- Wood, Adrian** (2001) The Colour of War: A poacher among the gamekeepers? In: The Historian, Television and Television History. Ed. by Graham Roberts und Philip M. Taylor. Luton: University of Luton Press. S. 45-53.
- Wuermeling, Henric L.** (1988) DIE DEUTSCHEN IM ZWEITEN WELTKRIEG. In: Geschichte im Fernsehen. Ein Handbuch. Hrsg. v. Guido Knopp und Siegfried Quandt. Darmstadt. S. 139-144.
- Wulf, Joseph** (1964) Theater und Film im Dritten Reich. Eine Dokumentation. Gütersloh: Siegbert Mohn Verlag.
- Yablonka, Hanna** (2001) Nazi-Prozesse und Holocaust-Überlebende. Israel 1950-1967. In: »Gerichtstag halten über uns selbst...« Geschichte und Wirkung des ersten Frankfurter Auschwitz-Prozesses. Hrsg. v. Fritz-Bauer-Institut und Irmtrud Wojak. Frankfurt/M. / New York: Campus. S. 277-292.
- Young, James E.** (1997) Beschreiben des Holocaust. Frankfurt/M.: Suhrkamp
- Zelizer, Barbie** (1998) Remembering to Forget. Holocaust Memory through the Camera's Eye. Chicago, London: Univ. of Chicago Press.
- Zielinski, Siegfried** (1986) Zur Geschichte des Videorecorders. Berlin: Spiess.
- Zielinski, Siegfried** (1989) Audiovisionen. Kino und Fernsehen als Zwischenspiele in der Geschichte. Reinbek: Rowohlt.
- Zielinski, Siegfried** (2001) Geglücktes Finden. Eine Miniatur, zugleich Korrektur, zur Archäologie des technischen Hörens und Sehens. In: Archiv für Mediengeschichte, 1. Hrsg. v. Lorenz Engell und Joseph Vogl. Weimar: Universitätsverlag Weimar. S. 151-160.
- Zimmermann, Peter** (1992) Der Apparat löscht sein Gedächtnis. Über dokumentarisches Fernsehen und strukturelle Amnesie. In: Fernseh-Dokumentarismus. Bilanz und Perspektiven. Hrsg. v. Peter Zimmermann. München: Ölschläger. S. 23-36.

Zimmermann, Peter (1994) Geschichte von Dokumentarfilm und Reportage von der Adenauer-Ära bis zur Gegenwart. In: Informations- und Dokumentarsendungen. Hrsg. v. Peter Ludes, Heidemarie Schumacher und Peter Zimmermann. München: Fink. S. 213-324.

Zimmermann, Peter (2000) »Vergangenheitsbewältigung«. Das »Dritte Reich« in Dokumentarfilmen und Fernseh-Dokumentationen der BRD. In: Der geteilte Himmel. Arbeit-, Alltag und Geschichte im ost- und westdeutschen Film. Hrsg. v. Peter Zimmermann und Gebhard Moldenhauer. Konstanz: UVK. S. 57-75.

Zuckermann, Moshe (1998) Zweierlei Holocaust. Der Holocaust in den politischen Kulturen Israels und Deutschlands. Göttingen: Wallstein.

Quellen:

TV Today (20.03.1998)

Deutsches Rundfunkarchiv Frankfurt am Main - Berlin (1998) Bestandserschließung und Informationsvermittlung (B u I), Informationsmaterial, Stand: Juli 1998.

Der Tagesspiegel (28.12.2005)

Gong 33/2003

Bericht zur Wehrmachtausstellung (www.verbrechen-der-wehrmacht.de)

Cinematografie des Holocaust (www.cine-holocaust.de)

Asien in Mitteleuropa (auch: GHETTO oder DAS WARSCHAUER GHETTO) Filmfragment, Deutschland Mai/Juni 1942, sw, 63 min.

Die Deutschen im Zweiten Weltkrieg 6-teilige Dokumentarreihe, Buch und Regie: Joachim Hess, Henric Wuermeling, BRD/Ö (BR/SWF/ORF) 1985

Deutschlandbilder Buch und Regie: Hartmut Bitomsky und Heiner Mühlenbrock, BRD 1983, sw, 60 min.

Drei deutsche Mörder Buch und Regie: Ebbo Demant, BRD (SWR) 1998 (Erstaussstrahlung: SW3 28.01.1999), Farbe, 45 min.

Das Dritte Reich 14-teilige Dokumentarreihe, Buch und Regie: Heinz Huber und Artur Müller, BRD (SDR, WDR) 1960 (Erstaussstrahlung: 1960-1961), sw., Länge der einzelnen Folgen zwischen 45 und 90 min.

Der Ewige Jude Regie: Fritz Hippler, Deutschland 1940

Die Farbe des Krieges 4-teilige Dokumentarreihe, Buch und Regie: Michael Kloft, BRD (Spiegel TV) 2000, (Erstaussstrahlung: VOX Oktober 2000)

Feindbilder – Propagandafilme im Zweiten Weltkrieg zusammengestellt von Erwin Leiser, BRD/Ö (MDR/ORF) 1995, (Erstaussstrahlung: 20.07.1995), sw und Farbe, 60 min.

Der Führer schenkt den Juden eine Stadt Regie: Kurt Gerron, Deutschland 1944

Der gewöhnliche Faschismus (OBYKNOWENNYJ FASCHISM) Regie: Michail Romm, UdSSR 1965, sw

Die Grube Regie: Karl Fruchtmann, BRD (RB) 1995 (Erstaufführung: ARD 20.10.1995), 90 min.

Hitler – Eine Bilanz 6-teilige Dokumentarreihe, Gesamtleitung der Sendereihe: Guido Knopp, BRD (ZDF) 1995 (Erstaussstrahlung: ZDF November/Dezember 1995), je 45 min.

Hitler – Eine Karriere Regie: Joachim C. Fest und Christian Herrendoerfer BRD 1977, sw und Farbe, 150 min.

Hitlers Helfer 6-teilige Dokumentarreihe, Gesamtleitung der Sendereihe: Guido Knopp, BRD (ZDF) 1997 (Erstaussstrahlung: ZDF Januar/Februar 1997), je 45 min.

Hitlers Helfer II 6-teilige Dokumentarreihe, Gesamtleitung der Sendereihe: Guido Knopp, BRD (ZDF) 1998 (Erstaussstrahlung: ZDF April/Mai 1998), je 45 min.

Holocaust, 6-teilige Dokumentarreihe, Buch und Regie: Maurice Philip Remy, Gesamtleitung der Sendereihe: Guido Knopp, BRD (ZDF) 2000 (Erstaussstrahlung: ZDF Oktober/November 2000), je 45 min.

Im toten Winkel – Hitlers Sekretärin Buch und Regie: André Heller und Othmar Schmiederer, Ö 2002, Farbe, 95 min.

Klassenphoto 2-teiliger Dokumentarfilm, Buch und Regie: Eberhard Fechner. BRD (NDR) 1969/70 (Erstausstrahlung: NDR 17./19.01.1971), sw, 180 min.

Lagerstraße Auschwitz Regie: Ebbo Demant, BRD (SWF) 1979 (Erstausstrahlung: ARD 22.04.1979), Farbe, 60 min.

Die Macht der Bilder: Leni Riefenstahl 2-teilige Fernsehdokumentation, Buch und Regie: Ray Müller, BRD (ZDF/ARTE) 1993 (Erstausstrahlung: ZDF 07.10.1993), 182 min.

Mein Kampf (DEN BLODIGA TIDEN), Regie: Erwin Leiser, Schweden 1960, sw, 120 min.

Mein Krieg, Buch und Regie: Hariett Eder und Thomas Kufus, BRD 1989, sw und Farbe, 90 min.

Mendel Schainfelds zweite Reise nach Deutschland Regie: Hans-Dieter Grabe, BRD (ZDF) 1971-72 (Erstausstrahlung: ZDF 17.03.1972), Farbe, 43 min.

Mord in Frankfurt Buch und Regie: Rolf Hädrich, BRD (WDR) 1968 (Erstausstrahlung: ARD 30.01.1968), sw, 77 min.

Nacht und Nebel (NUIT ET BROUILLARD), Regie: Alain Resnais, Text: Jean Cayrol (dt. Nachdichtung: Paul Celan), Frankreich 1955, sw und Farbe, 30 min.

Nazi Concentration Camps Regie: George Stevens, USA 1945, sw, 59 Min.

Die Nazis 4-teilige Dokumentationsreihe, Buch: Laurence Rees, GB (BBC) 1996 (deutsche Erstausstrahlung: NDR, März 1998) je 45 min.

Der Prozeß 3-teilige Interviewmontage, Buch und Regie: Eberhard Fechner BRD (NDR) 1976-1984 (Erstausstrahlung: 3. Programme der ARD 21./23./25.11.1984), Farbe, 279 min.

Shoah Regie: Claude Lanzmann, Frankreich 1976-1985, Farbe, 570 min.

Ein Spezialist Regie: Eyal Sivan, Frankreich/Israel/BRD 1998, sw, 125 min.

Swinging the Lambeth Walk Regie: Len Lye, GB 1940, sw, 4 min.

Triumph des Willens Regie: Leni Riefenstahl, Deutschland 1935

Your Job in Germany Regie: Frank Capra, USA 1945, sw, 15 min.

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

- Abb. 1: Standbild aus TRIUMPH DES WILLENS, hier aus HITLER – EINE BILANZ
- Abb. 2: Standbild (vermutlich aus Wochenschau), hier aus HITLER – EINE BILANZ
- Abb. 3: Standbild aus Filmfragment ASIEN IN MITTELEUROPA
- Abb. 4: Standbild (vermutlich aus Wochenschau), hier aus HITLER – EINE KARRIERE
- Abb. 5: Standbild aus SHOAH
- Abb. 6, 39-42: Stanbilder aus HOLOKAUST: GHETTO
- Abb. 7-13: Stanbilder aus DER GEWÖHNLICHE FASCHISMUS
- Abb. 14-16, 21, 29, 30: Stanbilder aus HOLOKAUST: MENSCHENJAGD
- Abb. 17-19, : Stanbilder aus HITLERS HELFER: DER VOLLSTRECKER – HEINRICH HIMMLER
- Abb. 20: Standbild aus MEIN KAMPF
- Abb. 23-25: Stanbilder aus DIE NAZIS: DER FALSCHER KRIEG
- Abb. 26, 27: Stanbilder aus HITLER – EINE BILANZ: DER KRIEGSHERR
- Abb. 28: Standbild aus HITLERS HELFER: DER STELLVERTRETER – RUDOLF HESS
- Abb. 31-34: Stanbilder aus LAGERSTRASSE AUSCHWITZ
- Abb. 35: Standbild aus HANS MEISER
- Abb. 36, 37: Stanbilder aus MENDEL SCHAINFELDS ZWEITE REISE NACH DEUTSCHLAND
- Abb. 38: Standbild aus DIE DEUTSCHEN IM ZWEITEN WELTKRIEG

MEDIEN´WELTEN

BRAUNSCHWEIGER SCHRIFTEN ZUR MEDIENKULTUR

Bereits erschienen:



**Judith Keilbach / Alexandra Schneider (Hg.):
Fasten your Seatbelt!
Bewegtbilder vom Fliegen**

Als die ersten Flugzeuge aufbrachen, um am Himmel zu kreuzen, waren Kameras zugewandt, um die Erfüllung des alten Traums vom Fliegen festzuhalten. Galt die technische Innovation anfangs als Spektakel, so sind Flugzeuge heute ein alltägliches Fortbewegungsmittel, das seine ursprüngliche Faszinationskraft verloren zu haben scheint. Ungemindert wirkungsmächtig aber ist die Verknüpfung von visuellem Spektakel und Fliegen. Von der Ubiquität von Darstellungen des Fliegens in Film, Fernsehen und auf Internetplattformen wie YouTube bis zur audiovisuellen Nach- und Hochrüstung der Ausstattung von Passagierflugzeugen bleiben Bewegtbilder und die Bewegung des Fliegens aufs vielfältigste aufeinander bezogen. Der visuellen Attraktivität des in Bewegung gesetzten Blicks gehen die Beiträge dieses Buches nach. Die Autorinnen und Autoren beschäftigen sich mit unterschiedlichen Filmen und Genres über das Fliegen, befragen das ästhetische Potential und die epistemologischen Effekte von Flugbildern und Luftaufnahmen und gehen den Unterhaltungsprogrammen im Flugzeug nach.

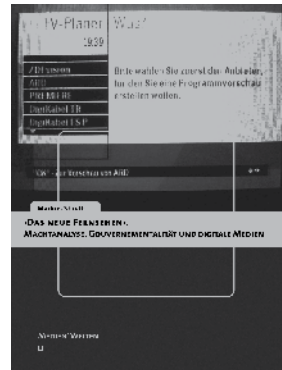
208 S., 24.90 EUR, br., ISBN 978-3-643-10053-5

Die Schriftenreihe Medien´Welten existiert seit 2004 im LIT-Verlag Münster und wird editorisch betreut von Dr. Rolf F. Nohr. Die Reihe versucht interessante und innovative Auseinandersetzungen mit der Medienkultur zu versammeln. In Fallstudien und ›Probebohrungen‹ untersucht die Schriftenreihe den genealogischen und archäologischen Kontext, innerhalb dessen sich die kulturellen Praktiken der Medien entfalten. Die einzelnen Beiträge der Reihe erforschen Medien als komplexe und sozial wirksame Formationen, in denen unterschiedlichste Formen von Wissen produktiv werden können. Somit vollzieht sich in dieser Fokussierung

Markus Stauff
›Das neue Fernsehen‹
Machtanalyse, Gouvernementalität und Digitale Medien

Die Studie zielt auf eine Untersuchung der Macht- und Subjekteffekte, die mit den gegenwärtigen Veränderungen des Fernsehens – vor allem dem Prozess der Digitalisierung – einhergehen. Die heterogenen Entwicklungen und Versprechungen werden dabei nicht als Übergangsphänomene, sondern als produktive Mechanismen verstanden, die Fernsehen zu einer Kulturtechnologie des Neoliberalismus machen: Die ZuschauerInnen werden dabei als Subjekte einer gleichermaßen rationalisierten wie intensivierten Mediennutzung modelliert. Theoretisch setzt die Arbeit dem repressiven Medienbegriff, der unter anderem bei Cultural Studies, Technik- und Apparatustheorien dominiert, Foucaults Modell der Gouvernementalität entgegen, um zu zeigen, dass die Vervielfältigung der technischen und inhaltlichen ›Optionen‹ keine Befreiung, sondern eine Regierungstechnologie ist.

304 Seiten, ca. 24.90 EUR, br., ISBN 3-8258-7802-3



auch eine deutliche Wende weg von hierarchischen und institutionell geprägten Modellen der Medienfunktionalität hin zu einem Verständnis der Medien als in sozialen und subjektiven Bedeutungen, Politiken und Handlungsformen eingebetteten Systemen.

Weitere Informationen unter:
<http://www.nuetzliche-bilder.de/medienw.html>
<http://www.lit-verlag.de/reihe/mewe>

VORANKÜNDIGUNGEN

- Herbert Schwaab
Erfahrung des Gewöhnlichen –
Stanley Cavells Filmphilosophie als
Theorie der Populärkultur
- Sebastian Scholz / Fabian Lettow /
Alexander Pinto (Hg.):
BildKONtext.
Zur politischen Verfasstheit des Medialen
- Ralf Adelman:
Visuelle Kulturen der
Kontrollgesellschaft.
Zur Popularisierung digitaler und video-
grafischer Visualisierungen im Fernsehen
- Matthias Bopp:
Computerspiele. Eine medienpädagogische
Analyse (A.T)
- Gunnar Sandkühler:
Das historisierte Computerspiel als
fixiertes, reaktives Stegreiftheater
- Britta Neitzel:
Gespielte Geschichten? Narration und
visueller Diskurs in Computerspielen
- Hilde Hoffmann:
Fernsehen und politisches Ereignis.
Die Medialisierung von ›Wende‹ und
›Wiedervereinigung‹ (A.T.)
- M. Bopp / R. F. Nohr / S. Wiemer (Hg.):
Shooter. Eine Multidisziplinäre Einführung
2009, 416 S., 39.90 EUR, br., ISBN 978-3-643-10189-1
- Rolf F. Nohr / Serjoscha Wiemer (Hg.):
Strategie Spielen.
Medialität, Geschichte und Politik des Strategie-
spiels
2008, 272 S., 24.90 EUR, br., ISBN 978-3-8258-1451-9
- Rolf F. Nohr
Die Natürlichkeit des Spielens. Vom Verschwinden
des Gemachten im Spiel
2008, 304 S., 24.90 EUR, br., ISBN 978-3-8258-1679-7
- Heike Klippel (Hg.)
»The Art of Programming«. Film, Programm und Kon-
text
2008, 296 S., 24.90 EUR, br., ISBN 978-3-8258-1323-9
- Andrea Seier
Remediatisierung. Die performative Konstitution
von Gender und Medien
2007, 176 S., 19.90 EUR, br., ISBN 978-3-8258-0234-7
- Michael Glasmeier / Heike Klippel (Hg.)
»»Playtime« – Film interdisziplinär. Ein Film und sie-
ben Perspektiven:
2006, 144 S., 19.90 EUR, br., ISBN 3-8258-8375-2,
Farbinnenteil
- Rolf F. Nohr (Hg.):
Evidenz - »...das sieht man doch!«
2005, 288 S., 19.90 EUR, br., ISBN 3-8258-7801-5

Die nationalsozialistische Vergangenheit ist ein prominenter Gegenstandsbereich des Geschichtsfernsehens. In dokumentarischen Sendungen werden dabei vor allem historisches Bildmaterial und Zeitzeugen eingesetzt, um den Fernsehzuschauern die Vergangenheit vor Augen zu führen und ihnen historische Erfahrungen näher zu bringen. Die vorliegende Studie beschäftigt sich anhand exemplarischer Sendungen aus der bundesdeutschen Fernsehgeschichte mit den Schwierigkeiten, die diese beiden Elemente für die Darstellung der nationalsozialistischen Vergangenheit beinhalten, sowie mit den unterschiedlichen Verfahren und den historischen Veränderungen im Umgang mit Geschichtsbildern und Zeitzeugen.



9 783825 811419

ISBN 978-3-8258-1141-9