

Anmerkungen des Verfassers (Nov. 2015):

Der Seitenumbruch wurde wie in der gedruckten und vergriffenen Fassung aus der Zeitschrift übernommen, diese Fassung ist also entsprechend zitierbar;

und in eigener Sache: Der Aufsatz stammt aus dem Jahr 2003, die Kritik bezieht sich folgerichtig auf vorherrschende Sendeformate der späten 1990er bzw. frühen 2000er Jahre; seitdem haben sich die Formate weiter entwickelt, auch die der Redaktion Zeitgeschichte des ZDF; es bleibt den LeserInnen also überlassen, durch eigene kritische Reflexion aktueller Formate zu prüfen, ob die hier vorgebrachte Kritik noch auf gegenwärtige Sendungen zutrifft.

Historisches Lernen durch ‚Dokumentation‘? – Ein geschichtsdidaktischer Aufriss

Chancen und Grenzen einer neuen Ästhetik populärer Geschichtsdokumentationen analysiert am Beispiel der Sendereihen Guido Knopps

Von Oliver Näpel, Münster

1. Die historische Dokumentation heute

1.1 Der kommerzielle Siegeszug der knoppschen Ästhetik – die populäre Geschichtsdokumentation

Die Produktionen der ZDF-Redaktion „Zeitgeschichte“ sind kommerziell sehr erfolgreich: Sie konnten auf Grund der für historische Dokumentationen überdurchschnittlich hohen Einschaltquoten ihre Ausstrahlung zur besten Sendezeit – der sogenannten Prime Time – rechtfertigen¹, verkauften sich auf dem internationalen Dokumentarfilmmarkt ausgesprochen gut, trafen zuletzt auch auf positive Resonanz von Experten, Historikern und Personen des öffentlichen Lebens² und setzen somit die ‚Erfolgswelle‘ von Geschichtsdokumentationen – vor allem über den Nationalsozialismus – fort.³ Die Produzenten fühlen sich hohen Zielen verpflichtet: historische Aufklärung; Interesse an Geschichte bei bisher wenig interessierten Menschen wecken; öffentliches Bewahren von Zeitzeugenberichten und somit ein Gedenken der Opfer des Holocaust; dem sich ausbreitenden Neonazismus und der rechten Gewalt entgegenwirken; aber auch Kampf gegen das – zuletzt nach einer Umfrage des Emnid-Meinungsforschungsinstituts so häufig zitierte⁴ – Unwissen junger Menschen bzgl. des Begriffes „Holocaust“. Dies sind die wiederholt postulierten Ziele und gleichzeitig Legitimation der medialen Darstellung der Nazivergangenheit durch das ZDF.⁵ Die nach eigenem Bekunden umfassendste⁶ Darstellung des Nationalsozialismus im Fernsehen, deren Sequenz *Holocaust* von dem Historiker Norbert Frei als „zweifellos zum Besten [zählend], was je über die Ermordung der europäischen Juden im deutschen Fernsehen zu sehen war“⁷, beurteilt wurde, fand 2000 ihren Abschluss. Die Sendereihen *Hitler – eine Bilanz* (1995), *Hitlers Helfer* (zwei Staffeln, 1997 und 1998), *Hitlers Krieger* (1999), *Hitlers Kinder* (2000), *Hitlers Frauen* (später umbenannt in *Hitlers Frauen und Marlene*, 2001) oder jüngst ohne

Hitler als Quotenbringer im Titel: *Die Große Flucht* (ebenfalls 2001), *Stalingrad* (2002), *Die SS. Eine Warnung der Geschichte* (ebenfalls 2002) und *Der Jahrhundertkrieg* (2003, von den geplanten 39 Episoden wurden bislang 9 gesendet (Stand: April 2003) wurden jeweils in Mehrteilern ausgestrahlt⁸ und etablierten einen eigenen Stil, eine eigene Ästhetik der historischen Fernsehdokumentation, die mit dem konsequenten Einsatz filmsprachlicher Stilmittel weiter ging als bisherige Geschichtsdokumentationen. Nicht zuletzt wegen des kommerziellen Erfolges der Reihen ist auf dem Dokumentationsmarkt eine verstärkte Übernahme vieler Elemente dieser Sendungen auch in anderen Dokumentationen zu beobachten,⁹ so dass sich eine eigene Gattung gebildet hat, die als Modernisierung populärwissenschaftlicher Geschichtsdokumentationen aufgefasst werden muss.

Obwohl die Reihen mit unterschiedlichen Regisseuren produziert wurden, zeigen sie ein homogenes Erscheinungsbild, das sich an den Vorstellungen des Redaktionsleiters, Prof. Dr. Guido Knopp¹⁰, orientiert und nicht zuletzt aus marktstrategischen Gründen als sein Markenzeichen etabliert wurde.¹¹ Diese Ästhetik provozierte ungeachtet der hohen Ansprüche der Reihen zu Beginn negative Reaktionen¹², auf die bis heute in Zeitungsartikeln oder Rezensionen immer wieder – wenn auch nebulös – mit Floskeln wie ‚in Fachkreisen umstritten‘ rekuriert wird, die allerdings bislang nicht zusammenfassend dargestellt wurden und in der Fachliteratur kaum Widerhall gefunden haben.¹³ Die als sensationsgierig, als reißerisch empfundene Aufmachung der Episoden sorgte für Unbehagen bei einigen Historikern, und es schien, als flammten alte Grabenkämpfe zwischen Medienexperten und Geschichtswissenschaftlern wieder auf.¹⁴ Nachdem Knopp aber auf das am heftigsten kritisierte gestalterische Mittel der „szenischen Rekonstruktion“¹⁵ in späteren Reihen weitgehend verzichtet hatte, wurde die Kritik gemäßiger und vereinzelter. Nach der „kurze[n], aber sehr scharfe[n] Debatte“¹⁶ angesichts der Verletzung von Genregeln¹⁷ bezogen sich kritische Anmerkungen hauptsächlich auf Einzelaspekte, wie z.B. Kritik am (mangelhaften) inhaltlichen Gehalt von *Hitlers Frauen und Marlene*.¹⁸ Die ‚neue Ästhetik des ZDF‘ wird dagegen kaum noch besprochen, vielleicht weil ‚Ermüdungserscheinungen‘ angesichts der medialen Präsenz der Reihen – möglicherweise gerade durch ihre Homogenität hervorgerufen – zu beobachten sind.

Die bisherige Auseinandersetzung mit den Dokumentationen fand nahezu ausschließlich auf den Medienseiten und Feuilletons regionaler und überregionaler Zeitungen statt, und es verwundert, dass sich weder die Medien- noch die Politik-, geschweige denn die Geschichtswissenschaft und ihre Teildisziplin Geschichtsdidaktik diesem neuen Typ von Geschichtsdokumentation bislang ausführlicher gewidmet haben. Alle an Fragen der Entstehung und Beeinflussung öffentlichen Geschichts- und Politikverständnisses Interessierten sollten diese Reihen einer kritischen Überprüfung unterziehen, angesichts der Geschichtsmächtigkeit der Medien und v.a. des sich im Rahmen des geschichtskulturellen Diskurses artikulierenden (und formierenden) Geschichtsbewusstseins, werden hier doch zentrale Elemente unserer historisch-politischen Kultur verhandelt. Vielleicht stellte sich einigen die Frage, mit welcher Berechtigung ein solch prinzipiell positives Vorhaben kritisiert werden darf, wurden Einwände doch beispielsweise mit der rhetorischen Güterabwägung „kleingeistige Kritik angesichts des Themas“¹⁹ abgelehnt. Wenn darüber hinaus mittlerweile auch Unterhaltungsfilmen das Recht und die Fähigkeit zugestanden werden,²⁰ Menschen für die Zeit des Nationalsozialismus zu sensibilisieren, zu einem Wissen hierüber beizutragen: mit welcher Berechtigung könne dann ein ernsthafter, aufklärerischer, den geschichtswissenschaftlichen Erkenntnissen verpflichteter Versuch der dokumentarischen Darstellung der nationalsozialistischen Verbrechen kritisiert werden? Aber auch ideale Zielsetzungen entzie-

hen eine Fernsehdokumentation selbstverständlich nicht der Kritik. Gerade ein solches Vorhaben muss sich sogar in mehrfacher Hinsicht der Überprüfung stellen. Wie auch Siegfried Quandt mit seiner Forderung nach sach-, adressaten- und mediengerechter Umsetzung bezeugt, kann Geschichtsdarstellung im Fernsehen nur dann funktionieren, wenn „Sachfragen, Publikumsbedürfnisse und mediale Möglichkeiten in gleicher Weise beachtet und in eine Balance gebracht werden.“²¹

1.2 Verantwortung des Dokumentaristen in der Medienlandschaft

Das Desiderat der Auseinandersetzung mit der popularisierenden Geschichtsdokumentation leitet sich auch aus der Tatsache ab, dass dem dokumentarischen Genre auf Grund der hohen Glaubwürdigkeit, die ihm vom Publikum zugeschrieben wird, eine exponierte Stellung im Bereich der filmischen Geschichtsvermittlung zukommt. Die Faszination von Fotos und dokumentarischen Aufnahmen liegt gerade in der scheinbar unmittelbaren Spiegelung der Realität, was zu einem Effekt der Gleichsetzung von Präsenz und Repräsentation beim Betrachter führt, wie Richard Hamann für die bildenden Künste feststellt, denn ein Bild könne je mehr für „wirklich gehalten werden [...], je illusionistischer es wirkt.“²² So fällt es nicht schwer, den Trugschluss einer direkten Abbildung von Realität im Dokumentarfilm, der mit ‚authentischem‘ Film- bzw. Fotomaterial arbeitet, nachzuvollziehen,²³ vor allem wenn das trügerische Flair des ‚Fotorealismus‘ die scheinbare Gewissheit vermittelt, die Dokumentation sei objektiv und wahrhaftig.²⁴ Der Filmbetrachter kann angesichts des augenfälligen Beweisdrucks der Bilder kaum noch eine kritische Frage wagen, mehr noch, sie muss ihm geradezu überflüssig erscheinen, wird er doch in jeder Filmsekunde selbst zum Augenzeugen. Diese Überzeugungskraft gewinnt noch dadurch an Stärke, dass sich in der Dokumentation die fotorealistische Abbildung des historischen und modernen Filmmaterials mit suggeriertem oder tatsächlichem Kenntnisstand der Geschichtswissenschaft vereint und durch filmsprachliche Authentizitätsstrategien gesteigert wird.²⁵ Berücksichtigt man zusätzlich die im Vergleich zu institutionalisiertem historischem Lernen, Lehren und Forschen in Schule²⁶ und Universität größere Bedeutung der Medien für die Bildung des kollektiven und individuellen Geschichtsbewusstseins, in denen die popularisierende Geschichtsdokumentation mehr als nur eine marginale Position einnimmt, bedarf es längst nicht mehr eines Gewöhnungsprozesses der geschichtswissenschaftlichen Forschung ob des Wegfalls ihres Deutungsmonopols, wie Knopp in einem Interview ausführt.²⁷ Nimmt man alles zusammen, kommt man nicht umhin, von einer besonderen Verantwortung der Dokumentationsproduzierenden auszugehen, gerade weil durch sie Geschichts- und damit Gesellschaftsvorstellungen maßgeblich beeinflusst werden können, eine Verantwortung, die es notwendig macht, sich mit der neueren Generation der Geschichtsdokumentation konkreter und weniger pauschalisierend als bislang geschehen auseinanderzusetzen.

1.3 Grundzüge und Zielsetzung knoppscher Dokumentationen

Von den eingangs erwähnten Zielen der Dokumentationsreihen kommt der historischen Aufklärung die wohl größte Bedeutung zu. Die aber sei nach Knopp ohne weite Verbreitung nicht erreichbar, programmatisch verdichtet in seinem rekurrerendem Schlagwort: „Aufklärung braucht Reichweite“.²⁸ Aus dieser Prämisse legitimieren sich für ihn alle inhaltlichen und filmästhetischen Gestaltungsbedingungen seiner Reihen: Die Sendungen müssten ‚Prime Time-fähig‘, sollten „attraktiv gemachtes, spannendes, bewegendes historisches

Ereignisfernsehen“ sein, sie müssten sich dem Konkurrenzkampf des Unterhaltungsprogramms stellen und wollten schließlich ‚das große Publikum‘ erreichen. Die große Stärke des Fernsehens liege darin, Geschichte sinnlich erfahrbar machen zu können, wobei gleichzeitig die „Wirklichkeit historischen Geschehens mit den Möglichkeiten zeitgemäßer Bildgestaltung“ dargestellt werden solle. In bewusster Abgrenzung zu wissenschaftlich orientierten Vermittlungsformen wie „Hochschulseminare[n] oder Feuilleton-Artikel[n]“ formulierten Knopp und Quandt bereits 1989 in ihrem Handbuch *Geschichte im Fernsehen*²⁹ die Grundzüge der den Sendungen zu Grunde liegenden Pragmatik. Wissenschaftsadäquate Darstellungen qualifiziert Knopp als langweilig und damit zwangsläufig erfolglos ab.³⁰ Folgerichtig seien die Sendungen kein Ort für eine vertiefende Auseinandersetzung mit Geschichte, vielmehr müsse diese Leistung von anderen Medien gebracht werden, z.B. dem vielfältigen Begleitmaterial.³¹ Trotzdem werde „Wert auf die Verbindung mit der Wissenschaft gelegt – also auf den jeweils neuesten Forschungsstand, [...den] raschen Zugang insbesondere zu neuen Fakten.“³²

Knopps Geschichtsdokumentationen sind als Kompilationsfilm³³ zu klassifizieren, in dem zu einem geringen Anteil Fotos und Archivalien, in der Hauptsache aber Filmdokumente, Zeitzeugenberichte und „assoziative neugedrehte Bilder“³⁴ filmsprachlich miteinander verwoben und durch Kommentierung in einen kausal-narrativen Zusammenhang gebracht werden. Dieses wesentliche Bauprinzip seiner Sendungen soll im Folgenden an konkreten Beispielen auf Gestaltung und Wirkung untersucht werden. Der Verfasser konzentriert sich hierbei auf die Sendereihe *Holokaust*, zu der Passagen aus anderen Reihen ergänzend oder kontrastiv hinzugezogen werden, nicht nur weil dieser Teil der deutschen Vergangenheit eine ungebrochene Aktualität besitzt und bis heute von außergewöhnlicher gesellschaftlicher Relevanz ist, sondern auch weil dieser Reihe von den Autoren selber eine besondere Bedeutung zugemessen wird. Dies kommt schon äußerlich in der abweichenden Titulierung – der quotenträchtige Name Hitler wird nicht erwähnt – zum Ausdruck.³⁵ Da die Reihe sich strukturell nicht von den anderen Reihen unterscheidet, kann sie exemplarisch für den Typus des neuen Dokumentarfilms stehen; in ihr finden sich – abgesehen von den ‚szenischen Zitaten‘ – alle Stilmittel der früheren Reihen. Diese werden allerdings umsichtiger eingesetzt, was nicht zuletzt als Reaktion auf die vorausgegangene Kritik zu verstehen ist: Knopp wollte angesichts der Sensibilität dieses Themas so wenig Reibungsfläche wie möglich bieten. Das macht die Reihe zum bisher wohl ernsthaftesten Versuch, mit Mitteln dieser neuen Ästhetik Geschichte zu vermitteln.

2. Geschichtsfernsehen nach Knopp: ‚Dokumentarfilm‘ und seine Bausteine

2.1 Das narrative Prinzip: der biographische Ansatz

Sämtliche Dokumentationen Knopps folgen dem biographischen Narrationsaufbau. Dies wird nicht nur in den Sendungen deutlich, welche die Biographie eines herausragenden Exponenten des Nationalsozialismus in den Vordergrund stellen, sondern eben auch, wenn primär Ereignisgeschichte dargestellt werden soll, wie z.B. der II. Weltkrieg oder die Vernichtung der europäischen Juden. Auch hier handelt sich die Erzählung an Versatzstücken einzelner, wenn auch unterschiedlicher Biographien entlang, bis eine chronologische Erzählung entsteht; im Zentrum stehen immer die episodenhaften, schicksalhaften Erlebnis-

se der Menschen. So liegt z.B. der biographische Schwerpunkt in der Folge *Der Jahrhundertkrieg: Atlantikschlacht – Tödliche Falle* auf Dönitz, in *Atlantikschlacht – Das eiserne Grab* wird das Schicksal des U-Bootkommandeurs Werner Henke und die Besatzung des U 515 in den Vordergrund gerückt. Dieser Zugriff ist nicht per se abzulehnen, besteht Geschichte doch bekanntermaßen vorrangig aus dem Handeln und Leiden von Menschen, und dieses Erzählprinzip kann durchaus geeignet sein, auch abstrakte, strukturelle Entwicklungen eben in ihren Auswirkungen auf den Menschen zu verdeutlichen. Wenn eine solche Narration aber zur bloß emphatisch-emotionalen Nacherzählen menschlicher Schicksale gerinnt, wie es sich exemplarisch in der Titulierung der beiden o.a. Folgen zur ‚Atlantikschlacht‘ ausdrückt, ist der mögliche historische Lernprozess gering.³⁶

Darüber hinaus ist der in Knopps Dokumentationen forcierte biographische Ansatz mit weiteren Problemen behaftet: Strukturen verschwinden, Ursachen, Gründe und Zusammenhänge der Ereignisse werden durch Episoden menschlichen Leids verdeckt, wenn z.B. die schweren Schicksale ‚einfacher Soldaten‘ in Stalingrad oder im U-Bootkrieg dramatisiert werden, die Hintergründe und Entwicklungen, die zu ihrer Situation geführt haben, aber weitgehend unerwähnt bleiben.³⁷ Überhaupt folgen seine Sendungen einer Mischung der narrativen Prinzipien von Abenteuererzählung und Melodram: deutsche U-Boote führen einen verzweiferten Kampf gegen die drückende Übermacht des Gegners; heroische Gesten wie der Versuch des U-Boot Kommandeurs Werner Hartenstein, die Besatzung eines – von ‚ihm‘ versenkten – Truppentransporters zu retten, scheitern am ‚Alltag des Krieges‘³⁸ oder ‚blutjunge Matrosen‘ werden auf ihrer ‚ersten und letzten Feindfahrt‘ auf der Bismarck ‚verheizt‘ (*Der Jahrhundertkrieg: Atlantikschlacht – „Versenkt die Bismarck“*). Hierbei ist nicht entscheidend, ob Knopp sich an die historischen Fakten hält, sondern vielmehr, welche narrativen Inszenierungsstrategien hier zum Tragen kommen und in welchem Verhältnis die Darstellung allgemein menschlicher Empfindungen zur historischen Rekonstruktion (inklusive der nötigen kritischen Distanz, Urteilsbildung und Reflexion) steht. Die Unterschiede zum Genre des Spielfilm, besonders augenfällig in den Parallelen zum Film *Das Boot* (1981), verschwimmen jedenfalls zusehends.

Noch schwerer wiegt, dass dieser Ansatz konsequent für die Propagierung von Knopps Deutung des Nationalsozialismus eingesetzt wird, die er seit den späten 1980er Jahren wiederholt in seinen Sendungen verbreitet: die nahezu alleinige Verantwortung Hitlers bzw. einiger weniger treibender Kräfte. Dies führt zu einer prinzipiell revisionistischen Geschichtsbetrachtung, wenn sich, wie in vielen Episoden mehr oder weniger offen artikuliert, die Verantwortung von Hitler auf die jeweils nächste Ebene der ‚Befehlsempfänger‘ – ‚Helfer, Generäle, Krieger‘ – verwässert, bis sie sich schließlich auf der Ebene der Opfer – Soldat, verführtes Volk und Kinder – nahezu vollständig verflüchtigt hat.³⁹ In seinen jüngsten Produktionen tritt die Opferrolle des deutschen Volkes bzw. des einfachen Soldaten noch zunehmend in den Vordergrund (*Die große Flucht, Stalingrad, Der Jahrhundertkrieg*). An dieser Stelle gerät der Quotenerfolg Knopps zum Bumerang, da kritische Stimmen aus dem Ausland – zu Recht? – von Knopps popularisierten Geschichtsdeutungen auf eine revisionistische Vergangenheitsdeutung aller Deutschen schließen.⁴⁰

Knopp geht sogar soweit, dass der erreichte Forschungsstand missachtet wird, wenn beispielsweise einzelnen Personen eine Bedeutung zugesprochen wird, die sie nachweislich nicht hatten, um den biographischen Ansatz durchhalten zu können: Z.B. wird in der Reihe *SS. Eine Warnung der Geschichte* in der ersten Folge zu Reinhard Heydrich dessen Person und Einfluss völlig überhöht dargestellt. Knopp ging es in dieser Folge ganz offensichtlich weitaus mehr darum, die Ambivalenz des Nationalsozialismus, in dem ‚ganz normale Menschen‘ zu

bestialischen Mördern wurden, in der Person Heydrichs exemplarisch zu verdichten: Auf der einen Seite wird er zum einflussreichsten Mann neben Hitler stilisiert, der nahezu einzig verantwortlich für die Vernichtung der europäischen Juden gewesen sei, auf der anderen Seite wird diese Bestialität durch extrem redundante Rekurse auf Heydrichs – von ihm selbst wohl inszeniertes – Privatleben kontrastiert, in dem er als liebender Familienvater und sanftmütiger Geigenvirtuose posiert, und soll so stellvertretend für eine These der Dokumentation stehen. Diese Inszenierung wird aber weder auf der Seite der Dämonisierung Heydrichs dem Forschungsstand gerecht, noch bricht sie kritisch die Selbstinszenierung Heydrichs in seinen Privataufnahmen und kommt so gleich mehrfach zu unhaltbaren, bei unkritischer Rezeption sogar gefährlichen Feststellungen.⁴¹

2.2 Filmdokumente

Als Filmdokumente gelten alle zeitgenössischen Filmaufnahmen. Es handelt sich hierbei sowohl um offizielle, für Wochenschauen oder zu (anderen) Propagandazwecken hergestellte Aufnahmen als auch um privat gedrehte Filme. Der Originalton wird in aller Regel ausgeblendet und durch Nachvertonungen (Geräusche, Musik, Originaltöne, die nicht unbedingt zur Filmspur ‚gehören‘), Kommentar oder die Erzählung von Zeitzeugen ersetzt. Eine Untersuchung des Filmmaterials ist schwierig, da sich sein Entstehungszusammenhang aus der Dokumentation nicht eindeutig erschließen lässt, es ist ja nicht ohne weiteres erkennbar, welche Eingriffe der Produzent vorgenommen hat, und ob sich der kommentierte Sachverhalt wirklich aus dem Bildmaterial ergibt. Dies kann auch nicht Aufgabe dieser Untersuchung sein; aber der Sachverhalt wirft ein grundlegendes Problem der Verwendung von Filmdokumenten auf, nämlich die Frage, was an ihnen wirklich dokumentarisch sei,⁴² mit der von Borries auf die allen Aufnahmen inhärente Inszeniertheit verweist, die es bei ihrer Verwendung zu berücksichtigen gilt und die nach erfolgter Verwendung analytisch zu klären ist. Es handelt sich grundsätzlich, auch bei privaten Aufnahmen, eher um – quellenkritisch gewendet – „Traditionsfilme“ denn um „Filmüberreste“.⁴³ Die notwendigen Konsequenzen werden in den Fernsehdokumentationen aus dieser Unterscheidung meist nicht gezogen, vielmehr finden sich Filmausschnitte häufig im Sinne der naiven Annahme (oder intendierten Suggestion) authentischer Vergangenheitsabbildung eingesetzt, belegen die Bilder doch augenscheinlich die Aussagen von Zeitzeugen oder des Kommentars, weil die Bilder eine hohe Affinität zu den Aussagen zu haben scheinen.

Einsatz von Propagandamaterial – Transport der Naziideologie?

Gemeinsam mit dem eher medienwissenschaftlich ausgerichteten Beitrag Keilbachs stellt auch Böschs⁴⁴ Aufsatz die Problematik des inhärenten Transports nationalsozialistischer Propaganda durch unreflektierten oder zumindest nicht problematisierten Einsatz von Wochenschau- oder anderem Propagandamaterial fest, der zu einer Spiegelung und Verbreitung des nationalsozialistischen Welt- und Selbstbildes beitragen könne. Die Inkonsequenz Knopps (und anderer) in der Verweisung auf Ursprung und Entstehungszusammenhang dieser Quellen verhindere, dass der Betrachter sich in eine kritische Distanz zu den Filmsequenzen setzen könne. Diese überlagerten auf Grund ihrer visuellen Einprägsamkeit dauerhaft selbst den relativierenden Kommentar und propagierten so unterschwellig das ideologische Hitlerbild des Nationalsozialismus.

Entscheidend ist die ‚strukturelle Ideologisierung‘ der Bilder, also der Transport von Ideologie durch formale Gestaltungsmittel wie Symmetrie des Aufnahmeortes, Anordnung

der ‚Masse‘, aber auch diese Strukturen verstärkenden Kameraperspektiven und Einstellungswinkel, wie beispielsweise die Analyse von Leni Riefenstahls *Triumph des Willens* oder *Führers Geburtstag* deutlich belegen kann. Selbstverständlich waren auch die Wochenschauaufnahmen im Sinne der zu vermittelnden Ideologie gefilmt und zusammengeschnitten worden, was anhand der Aufnahmen der berühmtesten Sportpalastrede Goebbels‘ oder der Masseninszenierungen von HJ-Verdichtung, Sommersonnenwendfeiern, nächtlichen Fackelzügen, Reichsparteitagen, aber auch den ‚Privatbildern des Führers‘ leicht erkennbar ist. Dennoch sind diese Bilder in „ihrer Struktur und ihrer Funktion [...] heute noch größtenteils unbegriffen. Nicht nur Trauerarbeit ist unterblieben, mehr noch visuelle Aufklärung der Vergangenheit: die Dechiffrierung der Bilder des Nationalsozialismus und seiner Bildstrategien.“⁴⁵ In Schullehrplänen wird die Schwierigkeit mit den durch die Bilder unterschwellig vermittelten Botschaften längst reflektiert und versucht, anhand des ideologiekritischen Umgangs mit Bildern und Filmen zu einer mündigen Bilder- und Medienkompetenz anzuleiten. Auch wenn Dokumentationen Geschichtsunterricht weder ersetzen sollen noch können, muss in ihnen die mögliche Suggestivwirkung propagandistischer Filmdokumente explizit thematisiert werden, weil sie Institution öffentlichen historischen Lernens und Bewahrens sind. Andernfalls erhalten sie auch unbeabsichtigt durch eine der fotografischen Scheinobjektivität hörige Abbildung den Nationalsozialismus visuell am Leben.

„Nie gezeigte Bilder..., unter Lebensgefahr aufgenommen...“

Eine weitere bedeutsame Klasse von Filmdokumenten stellt das vorgeblich neue, ‚bisher nie gezeigte‘⁴⁶ Filmmaterial dar; es handelt sich hierbei meistens nicht um offiziell hergestellte, sondern um private Aufnahmen. Keilbach interpretiert die herausragende Bedeutung als eine notwendige Folge der Neuinterpretation von Geschichte durch Knopp, die am besten auf der Basis der vom Zuschauer bislang nicht kontextualisierten Aufnahmen gelingen könne. Wichtigste Stütze sei hierbei die Neukontextualisierung und gleichzeitig auch die gegenseitige Verweiskraft des wiederholt – auch in unterschiedlichen Kontexten – eingesetzten Filmmaterials.⁴⁷ Mögen diese Schlussfolgerungen über die Möglichkeiten durch Kontextualisierung und Verweiskraft von Filmmaterial prinzipiell auch richtig sein, wäre ein einfacher Schluss auf die Intentionen Knopps doch fahrlässig. Näher liegt es, die besondere Betonung der Neuheit des Filmmaterials mit der von Knopp selbst als wichtig bezeichneten Werbestrategie des ‚Neuen, Einmaligen, noch nie Dagewesenen‘⁴⁸ zu erklären. Es handelt sich um eine Doppelstrategie zur Gewinnung neuen Publikums und gleichzeitig zur Legitimation, solche Sendungen zu produzieren. Das ‚neue‘ Filmmaterial wird daher zumeist ungeachtet seines inhärenten Quellenwertes verwendet, seine Neuheit ist Legitimation genug. Die gezeigten Bilder können aber in aller Regel höchstens fachliche Details erhellen, es lassen sich aus ihnen keine derartig neuen Erkenntnisse über den Nationalsozialismus gewinnen, wie Ankündigung und Präsentation suggerieren. Gleichzeitig handelt es sich auch um eine Vergewisserungsstrategie Knopps, mit den ‚nie gezeigten‘ Bildern auf dem ‚allerneuesten‘ geschichtswissenschaftlichen Stand zu sein.

Eine sensationalisierende Steigerung erfährt die Dokumentation durch die typische Anmoderation solcher Aufnahmen, die mit flüsternder Stimme als „unter Lebensgefahr gefilmt“ kommentiert werden, als schwebte der Sprecher selbst in Gefahr – und der Zuschauer als Voyeur auch. Selbst wo die Behauptung des Filmens unter Lebensgefahr den Tatsachen entspricht, dient dieser Zusatz dennoch nicht etwa der quellenkritischen Heuristik des Gezeigten, sondern nur einer meist oberflächlichen Dramatisierung der Geschehnisse. In *Holocaust IV: Mordfabrik* sind zum Beispiel ‚heimlich gefilmte‘ Bilder eines augenscheinlich

friedlichen Auszugs einer Familie zu sehen, denen erst durch den Kommentar dramatische Bedeutung zugesprochen wird. Erst durch die Kommentierung werden diese Aufnahmen ‚besonders authentisch‘ und bedeutungsschwanger.

2.3 Die Autorität der Dabeigewesenen – die Zeitzeugen⁴⁹

Knopps Zeitzeugen – Massenware durch ‚Jahrhundertbus‘?

Seit den 1980er Jahren kommt Zeitzeugenberichten eine immer größere Bedeutung in historischen Dokumentationen zu. Waren sie in früheren Sendungen nicht eingesetzt worden, weil sie als unzuverlässig galten, werden sie heute mehr und mehr befragt und Ausschnitte ihrer Berichte in die Sendungen montiert. Wenngleich ihr Stellenwert bisher in keiner Dokumentation an den von Claude Lanzmanns *Shoah* heranreicht, sind sie doch wesentlicher Bestandteil der popularisierenden Geschichtsdokumentation geworden. Es handelt sich hierbei um eine nicht unproblematische Quellengattung, weil der Zeitzeuge immer mit der ‚Autorität des Dabeigewesenen‘ spricht und somit eine hohe Glaubwürdigkeit beansprucht, die Geschichtsdokumentationen zur Verstärkung ihrer eigenen Autorität nutzen.⁵⁰ Damit diese Autorität nicht untergraben oder in Frage gestellt wird, werden die Schwierigkeiten im Umgang mit dieser Quellengattung ignoriert oder konsequent ausgeblendet.⁵¹ Neben subjektive Problemquellen – bewusstes oder unbewusstes Falscherinnern; zeitliche Distanz zwischen Ereignis und Rekonstruktionsprozess; Einfluss heutiger Werte und Normen; persönliche Motive, die eigene Rolle herauf- oder herabzusetzen – treten noch objektive Unwägbarkeiten, z.B. der Einfluss des Interviewers, der maßgeblich zur Gestaltung der Quelle beiträgt. Waren in früheren Reihen – wie auch in manchen jüngeren noch (z.B. *Die Nazis*, BBC, 1997) – zumindest teilweise sowohl die gestellten Fragen als auch die Fragenden selbst Teil der Dokumentation, was wesentlich zur Transparenz der Rollen von Interviewer und Interviewtem beitrug, wird dies in neueren Produktionen völlig ausgeblendet. Nur anhand der Formulierungen der Zeitzeugen ist stellenweise zu erahnen, dass sie auf konkrete Fragen antworten, dass es sich nicht um frei-assoziative Erzählungen handelt. Um welche Art von Fragen es sich hierbei gehandelt hat, ist nicht erkennbar, dabei ist der mögliche Einfluss der Fragestellung auf die Antwort erheblich, können doch durch Suggestivfragen Antworten gezielt evoziert werden.

Knopp geht noch einen Schritt weiter, indem er seine Quellen nicht nur homogenisiert, sondern auch ‚ahistorisiert‘.⁵² In einem ehrgeizigen Projekt, das „den Vergleich mit Spielbergs Shoah-Foundation durchaus nicht scheut“,⁵³ wurden zwischen 1998 und 2000 ca. 6000 Zeitzeugen in einem quer durch Deutschland fahrenden Filmstudio interviewt – dem vom ZDF so genannten Jahrhundertbus. Erst in der Dokumentation dieses Projektes durch den SWR wurden die Entstehungsbedingungen der Aussagen auch für Außenstehende erkennbar. Wurden für frühere Dokumentationen Zeitzeugen häufig in ihrer aktuellen Wohnsituation gefilmt, wurden sie für Knopps Produktionen nun vor einen einheitlichen, dunklen Hintergrund gesetzt, der von einem hellen Lichtstrahl, dem Schweif, dramatisch durchbrochen wird. Die Gesichter sind hart ausgeleuchtet, um jede Gefühlsregung zu dokumentieren, aufgenommen werden sie (vermutlich)⁵⁴ im *close shot* (also ab Brusthöhe, *eye-level view*), in den Dokumentationen werden sie aber je nach Intention in variierenden Einstellungen gezeigt.

Die Informationen über die Wohnverhältnisse sind übrigens nicht banal, erlauben sie dem Betrachter doch zumindest einen ersten Zugang: Sie gewähren einen – wenn auch flüchtigen – Blick auf die soziale Stellung des Zeitzeugen und ermöglichen die zeitliche

Verortung der Aufzeichnung, wie jeder feststellen kann, der Zeitzeugenaufnahmen vom Ende der 1970er mit denen aus den 1990ern vergleicht. Damit wird zumindest eine grobe Einschätzung des Aufzeichnungszeitraumes möglich, was wiederum Rückschlüsse auf das ungefähre Alter des Zeitzeugen zum Zeitpunkt seiner Erzählung zulässt und eine Bestimmung der zeitlichen Distanz zum referierten Ereignis ermöglicht. Darüber hinaus kann auch der Aufnahmeort Einfluss auf die Aussagen der Zeugen nehmen, wie der Erinnerungsforscher Harald Welzer anführt.⁵⁵

Eine andere Methode ist es, die Zeitzeugen vor historischen Stätten frei-assoziativ von der Vergangenheit berichten zu lassen, was dem Zuschauer den Entstehungszusammenhang der Quelle und den Rekonstruktionsprozess der Erinnerung verdeutlicht. Knopp verzichtet, angesichts der Quantität des Vorhabens vermutlich auch aus organisatorischen Gründen, auf die Dokumentierung dieser Zusammenhänge und schafft sich so einen Quellenfundus, der einer willkürlichen Rekontextualisierung unüberprüfbar verfügbar ist.

Einen wesentlichen Eingriff bedeutet schließlich die Länge des gezeigten Zeitzeugenberichtes in der Dokumentation selbst. Anders als in Lanzmanns *Shoah* werden die Zeitzeugenerzählungen nicht in voller Länge gesendet, manchmal wird ihr Beitrag sogar auf ein einzelnes, plakatives Statement reduziert.⁵⁶ Abgesehen davon, dass diese Verkürzung kaum dem „Vermächtnis von Millionen“⁵⁷ gerecht wird, ist es dadurch möglich, den Beitrag – absichtlich oder unabsichtlich – in einen anderen Zusammenhang zu rücken, als es der Zeitzeuge beabsichtigte, also den Bericht zu manipulieren. In der angeführten SWR-Dokumentation wurde z.B. der Zeitzeuge Werner Hanitsch mit einer Sequenz aus *Hitlers Kinder*, in die Teile seiner Aussagen montiert worden waren, konfrontiert. Hatte der Zeitgenosse ursprünglich auf die Fragen zur Bedeutung der Hitlerjugenduniform sinngemäß geantwortet, dass ihr, abgesehen von ihrer Funktion als äußerem Zeichen, auch eine Schutzfunktion im Sinne einer Schonung der Alltagskleidung während der Dienste und Geländespiele zugekommen sei, fand sich dies in der Dokumentation so verkürzt dargestellt und in einen Zusammenhang montiert, dass die Aussage einen eher abstrakten Schutz, nämlich den des Verschwindens in der gleichförmigen Masse, auszudrücken schien. Michael Buddrus räumte, auf diesen Fall angesprochen, ein, dass die Mehrdeutigkeit der Aussagen und damit die Möglichkeit einer unterschiedlichen Einbindung in die Dokumentation ein Problem sei.⁵⁸ Doch das greift zu kurz. Zumindest in dem angeführten Fall handelt es sich um eine explizite Umdeutung der Quelle durch Wegschneiden des eigentlich gemeinten Zusammenhangs, also nicht um eine zulässige Zuspitzung der Aussage auf das eigentlich Gemeinte.⁵⁹

Die Stimme der Opfer – Emotion pur

In den frühen Dokumentationen (z.B. *Hitlers Helfer*) wurden die Zeitzeugen in variierenden Einstellungen – Wechsel zwischen *close shot* und *close-up* – gezeigt, die keiner erkennbaren Intention folgten, wenn man von visueller Auflockerung einmal absieht. Diese Variation kann aber auch in noch nicht vollzogener Homogenisierung der Aufnahmeeinstellungen begründet sein. Dies änderte sich mit der Reihe *Hitlers Kinder*. Statt häufigen Wechsels werden die Zeitzeugen immer häufiger im *medium close-up* gezeigt, was schließlich in der durchgängigen Einstellung des *extreme close-up* in *Holokaust* mündet. Die bereits durch die harte Ausleuchtung erzielte Konzentration auf die Mimik der Zeitzeugen als Spiegel ihrer Gefühle wird dadurch in *Holokaust* zur absoluten Reduktion auf die Emotion gesteigert. Besonders deutlich wird der emotionalisierende Verstärkungseffekt, wenn man eine beliebige Folge von *Holokaust* mit einer aus *Hitlers Frauen*, zum Beispiel *V: Marlene*, vergleicht:

Während in dieser Folge die Zeitzeugen durchgängig optisch distanziert erscheinen – Einstellung: *close shot* – und häufig sachlich analytisch über Marlene Dietrich referieren, füllen in *Holocaust* schmerzzerfüllte Gesichter den ganzen Bildschirm aus⁶⁰ und sollen so den Zuschauer in ihren Bann ziehen. Dieser kann sich wegen der voyeuristisch-überbetonten Gefühlspräsentationen nur schwer distanzieren. Gewiss sollen die Gefühle der Opfer durchaus keinem kalt-sezierenden Kalkül unterworfen, sollen nicht geleugnet werden. Aber die Erzählungen selbst, die Stimme, in der Gefühlsregungen nicht verborgen bleiben, und die in der Normaleinstellung sichtbare Mimik reichten auch ohne melodramatische Theatralik aus, um die Unmenschlichkeit des Naziregimes und seine Auswirkungen auf die Menschen zu verdeutlichen. Besonders an dieser Stelle müssen die potentiellen Effekte einer solchen Darstellung und ihre Absichten kritisch befragt werden. Die auch von Quandt geforderte Betroffenheit soll also mittels (Über-)Betonung des Emotionalen⁶¹ erzielt werden, muss sogar zur Überwältigung des Zuschauers durch das unermessliche, filmästhetisch noch gesteigerte Leid der Opfererzählungen führen. Dies ist aber ein zweischneidiges Schwert: Wie die Fachdidaktik längst weiß, sind Emotionen als Leitziel von Geschichtsvermittlung an sich untauglich. Karl-Ernst Jeismann warf die Frage nach der Qualität der Emotion auf, die beim Schüler – oder hier beim Betrachter – erreicht werden könne, und führt aus, dass durch Dramatisierung evozierte Gefühle ein auf sich selbst gewendetes Mitleid spiegelten, der „Lerneffekt zielt auf Selbst-, nicht auf Fremderfahrung.“⁶² Damit wird aber von einer Nachempfindung der ‚historischen‘ Gefühle der Opfer der nationalsozialistischen Verfolgung abgelenkt. Wenn „die jüngeren Generationen die Gefühlslagen ihrer Eltern oder Großeltern [kaum verstehen], wenn etwa die Zeit des Nationalsozialismus auf die gefühlsbezogene Begriffe ‚Verführung und Gewalt‘ gebracht wird“⁶³, wie sollen sie sich dann mit der Gefühlswelt der Überlebenden des Holocaust identifizieren? Wie schwierig diese Identifikation ist, wird in den Dokumentationen selbst deutlich, nämlich immer dann, wenn der Übersetzer versucht, die in den fremdsprachigen Zeitzeugenaussagen zum Ausdruck kommenden Gefühle abzubilden: Die Stimme gleitet fast zwangsläufig ins Melodramatisch-Pathetische ab. Wie sollte es dem Übersetzer auch gelingen, diesen Schmerz nachzubilden – letztlich sind es so wenig seine eigenen Gefühle, wie es die der Betrachter sind oder sein können. In der filmtechnischen Vereinnahmung wird aber versucht, den Zugang zur Geschichte auf der Ebene emotionaler Überwältigung zu erreichen. Die Befürchtung der Historikerin Margarete Dörr, die Zeitzeugen würden primär als Beleg für die Aussagen der Produzenten und als emotionales Anhängsel missbraucht, wird durch die Art der Zeugenpräsentation in Knopps Produktionen jedenfalls alles andere als zerstreut.⁶⁴

Die Stimme der Täter – Zeugen oder Angeklagte?

Dass Täter- und Opfererzählungen in den Dokumentationen identisch präsentiert werden, deutet auf die ihnen von den Produzenten gleichermaßen zugeschriebene Authentizität hin. Ihr Quellenwert ist aber nicht der suggeriert gleich hohe, sondern eher ein gleich geringer, sind doch beide Gruppen stark traumatisiert: die Opfer aus der leidvollen Erfahrung des Holocaust, viele Täter aus der schmerzhaften Erfahrung, einem unmenschlichen und verbrecherischen Regime gedient zu haben,⁶⁵ und aus ihrer Stigmatisierung mit dem Vorwurf der (Mit-)Täterschaft an millionenfachem Mord. Während die Opfer ihre Erzählungen auch kathartisch nutzen können und nicht selten mit missionarischem Sendungsbewusstsein ihr Trauma zu überwinden suchen,⁶⁶ steht dieser Weg den Tätern kaum offen, können sie doch nicht auf Verständnis oder Mitgefühl hoffen. Die Täter stehen auf Grund ihrer Verbrechen unter psychologischem Legitimationszwang; ihre Aussagen werden von

den retrospektiv gewonnenen heutigen Wertungen am stärksten durchdrungen. Der Spielraum für öffentliche Äußerungen ist hier eng: Sie müssen Reue zeigen, können allemal darauf bestehen, nichts gewusst zu haben, wollen sie sich gesellschaftlich nicht diskreditieren und isolieren. Sie treten in diesen Sendungen mithin nicht nur als Zeugen auf, sondern gleichzeitig als Angeklagte. Dieser psychologische Druck, der in stärkerem Maße als bei den Opfern zu subjektiven, vielleicht unbewussten Verfälschungen führen kann, wird in den Sendungen nicht thematisiert. Vielmehr wird auch den Täteraussagen die Qualität einer authentischen Bezeugung unterstellt.

Nicht weniger fragwürdig ist die Gleichsetzung des Leids der Opfer mit der Reue der Täter, unerschwerlich vermittelt durch die Entsprechung von Kameraeinstellungen, wenn sowohl die durch den peinigenden Erinnerungsprozess gezeichneten Gesichter der Opfer als auch gramgefüllte, von Reuegefühlen offensichtlich oder scheinbar übermannte Gesichter der Täter im *extreme close-up* gezeigt werden. In der dritten Folge der Reihe *Holocaust* wird an einer Stelle das Gesicht eines ausgezehrt jüdischen Opfers aus einem Filmdokument aus dem Warschauer Ghetto wiederholt mit der reuevollen Erzählung Gerhard von Jordans, der 1941 in der Verwaltung der Besatzungsgebiete tätig war,⁶⁷ gegengeschnitten, bis sich Täter und Opfer entsprechen. Die ganze Szene, also auch der Bericht des Täters, wird mit der den Opferbildern zugeordneten Klagemusik untermalt. Die häufig unerschwerlich wirkenden Einflussmöglichkeiten solcher filmästhetischen Stilmittel sind vielfältiger Natur, aber allein wegen der hier bewirkten filmtechnischen Gleichmacherei von Tätern und Opfern hätte Knopp auf diese Montage verzichten müssen.

Diese ‚Gleichbehandlung‘ erstreckt sich auch auf die Attributierung mittels der unter die Namen eingebundenen Angaben. Sie dienen offensichtlich lediglich der Zuordnung zu Tätern oder Opfern, denn aus ihnen wird das Maß der persönlichen Beteiligung nicht ersichtlich. Angaben zu Opfern wie „Deutsche Jüdin“, „Jude aus Litauen“ oder „Überlebende des Holocaust“ finden ihre Entsprechung in denen der Täter: „Hitlers Sekretärin“, „Kommandant des U-515“ oder „Leutnant Eisenbahnpionierregiment I“. Vor allem die Genauigkeit der Regiments- oder Bataillonszugehörigkeit verschleiern den geringen Erkenntniswert solcher Angaben. Sie scheinen eine exakte Zuordnung zu erlauben, der Laie kann hieraus jedoch keinesfalls erkennen, an welchem Frontabschnitt und zu welchem Zeitpunkt der Zeitzuge wie und worin involviert war, und damit auch nicht den Grad seiner ‚Verstrickung‘ eruieren.

Angesichts dieser Verfremdungseffekte ist die unkritische Abbildung der Aussagen sehr problematisch.⁶⁸ Zu Recht beurteilt Joachim Käppner das „filmtypische Vertrauen in die Authentizität der mündlichen Überlieferung“⁶⁹ als Schwäche. Er kritisiert die mangelhafte Prüfung der Einlassung eines ehemaligen Wehrmachtssoldaten, sie „hätten an der Front nichts gehört von den Morden der SS-Einsatzgruppen“. Anstelle von gründlicher Einzelfallprüfung und Anwendung quellenkritischer Regeln werde die Rolle der Wehrmacht zögerlich und nichtssagend bilanziert.

Die Schwierigkeiten in der Einschätzung der Zeitzugeberichte werden noch vermehrt, indem vereinzelt Aussagen der Täter als Lüge gekennzeichnet werden. Der Zuschauer muss zu dem Schluss kommen, dass alle anderen Berichte der Wahrheit entsprechen, wenn der Kommentar nicht explizit darauf verweist; er muss es sogar verlangen, angesichts der beständigen Authentizitätsbeteuerungen der Produzenten. Wenn also die Aussage von Globocniks⁷⁰ Sekretärin, Wilhelmine Trsek, die Vernichtung der Juden habe ihn mit Sicherheit schwer getroffen, zu Recht als „Lebenslüge einer Sekretärin“ (*Holocaust III: Ghetto*) bezeichnet wird, muss dann der Zuschauer nicht der unkommentierten Aussage der Konzentrationslageraufseherin Herta Bothe Glauben schenken, sie habe so handeln müssen,

sonst wäre sie selbst ins Konzentrationslager eingeliefert worden (*Holokaust VI: Befreiung*)? Hier aber wäre der Verweis auf die Unrichtigkeit dieser Aussage dringend geboten gewesen, nicht zuletzt weil es sich hierbei um einen bis heute weit verbreiteten Entschuldigungsmythos handelt, der in rechten Kreisen noch immer ‚gepflegt‘ wird.⁷¹ Anita Lasker-Wallfisch, deren Berichte als Überlebende des Holocaust ebenfalls in den Sendungen zu sehen sind, muss ähnlich empfunden haben, war es ihr doch ein starkes Bedürfnis, in der die Reihe abschließenden Fernsehdiskussion⁷² diese Falschaussage explizit als solche zu entlarven. Dass dieser grundlegende Mangel in der folgenden Diskussion nicht weiter thematisiert wurde, überrascht nicht, wohl aber, dass die Richtigstellung weder von dem Moderator – Guido Knopp – noch von den anwesenden Historikern – Eberhard Jäckel und Michael Stürmer – unterstützend kommentiert oder vertieft wurde. Knopp vertraut im Fall Bothes offensichtlich auf die entlarvende Kontrastwirkung der Montage, weil ihre Behauptung, sich keines Fehlers bewusst zu sein, mit Schreckensaufnahmen aus dem befreiten Konzentrationslager gegengeschnitten wird, in denen auch Bothe zu sehen ist, wie sie Leichen auf Lastwagen ‚verlädt‘. Dass sie hierdurch unglaubwürdig wird, enthebt jedoch die Redaktion nicht der Pflicht, auf den Entschuldigungsmythos hinzuweisen.⁷³

Knopp verlässt sich nicht immer allein auf die entlarvende Kontrastierung heutiger Aussagen mit damaligen Bildern: Wie im Beispiel des Regisseurs Fritz Hippler (*Der ewige Jude*) deutlich wird, versäumt es der Kommentar hier nicht, explizit auf den Unterschied zwischen heutiger und damaliger Gesinnung hinzuweisen, die durch das Einspielen der berüchtigten Gleichsetzungsszene von Juden mit Ratten nicht nur gezeigt, sondern auch verbal unterstrichen wird: Der Kommentar überspricht den diffamierenden Originalton der ‚Dokumentation‘ mit den Worten: „Damals klang er [gemeint ist Hippler, d.V.] noch ganz anders“ (*Holokaust III*). Auch hier geht der Kommentar nicht weit genug: wengleich die Diskreditierung des Zeitzeugen im Hinblick auf einen Sinneswandel gelungen sein mag, kann dieser doch, um die Verantwortung von sich zu weisen, einflechten, Hitler persönlich habe jeden der Produktionsschritte überwacht.⁷⁴

In den Sendungen wird suggeriert, es handele sich bei Opfern und Tätern um gleichrangige Zeugen, ihre Aussagen werden jedenfalls absolut gesetzt. Dass die ‚Zeitzeugen‘ auch als Ankläger und Angeklagte in Erscheinung treten, wird ausgeblendet, statt kritisch reflektiert. Angesichts der vielschichtigen Probleme im Umgang mit Zeitzeugen und der Einsicht Knopps, von ihnen sei keine „fotogetreue Auskunft über Vergangenheit“⁷⁵ zu erwarten, weil sich in ihnen selektive Wahrnehmung mit heutigen Wertungen mischten, bleibt es rätselhaft, warum ihnen dann eine derart starke und unaufgeklärte Bedeutung für die Konstruktion von ‚Wahrheit‘ in seinen Sendungen zugemessen wird. Abgesehen davon muss man dieser Einschätzung entgegenen, dass gerade wegen der Selektivität von Wahrnehmung, auch wegen der Inszeniertheit der Erinnerungen, die Rekonstruktion von Vergangenheit durch Zeitzeugen der Qualität ‚fotorealistischer‘ Rekonstruktionen im weiter oben ausgeführten Sinn durchaus entspricht. Ob deshalb zwei subjektive und konditionierte, in ihrer Präsentation manipulierte Rekonstruktionsvehikel wie Filmdokument und Zeitzeugenbericht zu einer oft nur scheinbar objektiven Spiegelung von Vergangenheit verbacken werden dürfen, muss fraglich bleiben.

2.4 Bildteppich und Filmästhetik

‚Historischer Bildteppich‘

Der narrative Zusammenhang wird nicht nur durch die Zeitzeugenberichte hergestellt, sondern die „pädagogische Aufklärung findet in der Regel auf der Sprachebene mittels eines

Voice-Over-Kommentars statt, während historisches Filmmaterial dem Gesagten als Illustration dient oder gar ohne erkennbaren inhaltlichen Zusammenhang vorbeiflimmert.⁷⁶ Den Bildern – und es muss sich hierbei nicht nur um historisches Material handeln – gelingt so eine zusätzliche Authentizitätsversicherung von Kommentar und Zeitzeugen, bilden sie doch das Gesagte scheinbar unmittelbar ab.⁷⁷ Diese Kausalverknüpfung wird oft noch dadurch verstärkt, dass die Filmpassagen den Zeitzeugenaussagen so zwischenmontiert sind, dass deren Erzählung weiterläuft und sich unmittelbar auf die gezeigten Szenen zu beziehen scheint. Dieses Abbildungsverhältnis ist allerdings trügerisch, denn die Bilder zeigen in den meisten Fällen nicht das gerade erzählte Ereignis. Vielmehr sollen sie an die Vorstellungen der Zuschauer anknüpfen, oder sie stehen für nicht existierende Aufnahmen und dienen somit als filmischer Lückenfüller. Streng genommen wäre es authentischer, wenn Knopp die gemeinten Szenen mit den verschmähten, viel kritisierten ‚szenischen Zitaten‘⁷⁸ rekonstruieren würde, anstatt andere Bilder hierfür einzusetzen: Berichtet der Kommentar beispielsweise von militärischen Entscheidungen Hitlers, sieht man Aufnahmen Hitlers im Kreise seiner Generäle über Karten gebeugt; spricht der Kommentar über Stalingrad oder andere Wendepunkte im Krieg, wird ein düster sinnierender Hitler gezeigt; ist eine Besprechung zwischen Himmler und Hitler von Interesse, werden Szenen von ihrer Zusammenkunft auf dem Obersalzberg eingespielt. Die von Knopp angekündigte exakte historische Verortung der Filmdokumente⁷⁹ bleibt für die Aufnahmen des Bildteppichs „sowohl auf der Ebene ihrer Produktion und somit hinsichtlich ihres nationalsozialistischen Ideologiegehaltes aus, als auch in Bezug auf die gefilmten Situationen selbst“⁸⁰, da sie „über das konkret Sichtbare hinaus nicht weiter erläutert [werden]; Personen, Orte, Anlässe bleiben ungenannt.“⁸¹ Hiermit schafft er sich einen Fundus beliebig einsetzbaren und rekontextualisierbaren Filmmaterials; und ironisch könnte man feststellen, dass angesichts der vielen filmischen Kontexte, in die das Treffen Himmlers und Hitlers auf dem Obersalzberg gerückt worden ist, diese Zusammenkunft sehr arbeitsreich gewesen sein muss: Augenscheinlich wurden hier alle wesentlichen Entscheidungen des III. Reiches getroffen.

Der Unterschied zwischen Filmdokumenten und ‚historischem‘ Bildteppich ist funktional aufzufassen: Während Filmdokumente eher als Quellen präsentiert werden, indem sie eingeordnet werden und ihr Entstehungszusammenhang erörtert, die Bildaussage benannt und interpretiert wird, ‚flimmert‘ der Bildteppich im Hintergrund. Diese scheinbar nachgeordnete Bedeutung macht es Knopp einfacher, die Bilder filmästhetisch zu verändern und so auf struktureller, nicht selten unterschwellig wirkender Ebene die Aussagen der Dokumentation zu transportieren. Hierbei spielen nicht nur historische Aufnahmen, sondern auch „assoziative neue Aufnahmen“ eine entscheidende Rolle.

Assoziative neue Bilder

Mit ‚assoziativen neuen Bildern‘ sind künstlerisch mehr oder weniger verfremdete, tagesaktuelle Aufnahmen, meistens Landschaften oder historische Stätten, gemeint. Der ästhetische Zugriff ist vielfältig und steht durchaus in der bisherigen Tradition der Dokumentation. Früher wurden Originalschauplätze zunächst in Form von „Straßenimpressionen als Meterware“⁸² gefilmt; ihre Hauptaufgabe erschöpfte sich darin, den Bildhintergrund der Erzählung zu liefern. Die Aufnahmen wurden daher meist so belassen, wie sie gefilmt wurden: in Farbe, mit Autos und/oder Menschen im Blickfeld. Der Zusatz ‚assoziativ‘ deutet bereits an, dass die Ziele bei dem neuen Typus des Bildteppichs eine weitere Dimension gewinnen. Auslöser hierfür mag die aus filmästhetischer Sicht als negativ empfundene Diskrepanz zwischen historischen und modernen Aufnahmen sein, die zu einem Bruch der optischen

Narration führen kann, unabhängig davon, ob ihr die wichtige Funktion der Rückbindung der Gegenwart an die Vergangenheit damit auch die des Herstellens existentieller Bezüge zukommt. Dennoch wurden die Aufnahmen neuerer Dokumentationen zunächst ‚historisiert‘, d.h. Verweise auf die Gegenwart – modern gekleidete Passanten, PKW u.ä. – wurden ausgeblendet bzw. erst gar nicht aufgenommen. Darüber hinaus wurde die Einbindung moderner Aufnahmen historischer Stätten in den Dokumentationskontext durch die *point of view* Aufnahme – die dynamische Aufnahme aus dem Blickwinkel des Zeitzeugen – visualisiert, was schließlich in der dem historischen Geschehen nachempfundenen Kamerafahrt durch Gebäude – z.B. Nachahmung einer Flucht in einen Bunker – kulminierte.

In Knopps Produktionen findet sich diese Historisierung noch gesteigert, indem er derartige Aufnahmen auch optisch den historischen Fotos oder Filmdokumenten angleicht: Verwendung von Schwarz-Weiß-Aufnahmen, gedämpfte Farbwerte, künstliche Verschlechterung der Bildqualität (grobkörnige Aufnahmen) und auch die kameratechnische Übernahme der Zeugenperspektive. Im heutigen Zeitalter digitaler Verfremdungsmöglichkeiten fällt an vielen Stellen erst bei genauem Hinsehen auf, dass es sich keineswegs um historisches, sondern nur um ‚auf alt getrimmtes‘ Filmmaterial handelt.⁸³ Gemeinsam mit dem weiter dramatisierten Mittel der dynamischen Kameraperspektive, die aus dem Blickwinkel der Beteiligten die Szenerie einfängt, gipfelt dieser Effekt in *Holocaust VI* in Aufnahmen des Wäldchens vor dem Krematorium IV in Auschwitz: Zunächst sieht der Betrachter eine moderne, aber durch Farbwertdämpfung historisch wirkende Aufnahme dieses Wäldchens, wobei der (Kamera-)Blick langsam durch die Bäume streift. Diese Einstellung dient der Vorbereitung auf die nächste Szene: Es folgt ein Gegenschnitt zu einem historischen Schwarz-Weiß-Foto, das unscharf und verwackelt vor dem Hintergrund dieses Wäldchens festhält, wie unbedeckte weibliche Häftlinge in die Gaskammer getrieben werden; die dann folgende Aufnahme ist diesem Foto noch stärker optisch angeglichen als die Eingangssequenz und versucht, die grenzenlose Angst der Frauen nachzubilden, indem die Kamera aus der Perspektive einer Dabeigewesenen hektisch verwackelt im Reißschwenk durch den Wald irrt, sogar rast, den Blicken panikerfüllter Opfer auf der Suche nach einer Fluchtmöglichkeit nachempfunden. Ob Knopp hierbei zu weit geht, ist nicht zuletzt eine Frage des ästhetischen Empfindens; kritisiert werden muss aber, dass die Montage nur der Spannungssteigerung und Sensationalisierung dient. Besonders schwer wiegt, dass zumindest jugendliche Zuschauer wegen der identischen Aufnahmetechnik unweigerlich an die erfolgreiche Produktion der Horrorfilmindustrie *The Blair Witch Project* erinnert werden dürften.⁸⁴

Das Mittel der Perspektivenübernahme kann aber auch gelingen, wie ein anderes Beispiel aus dieser Folge illustriert: Der Bericht Hans Frankenthals über seine Deportation in einem Viehwaggon nach Auschwitz wird mit Landschaftsbildern der Fahrt dorthin zwischengeschnitten (*Holocaust IV*). Gefilmt wird es aber mit dem eingeschränkten Blick durch die Verschlänge eines Viehwaggons, so dass sich dem Betrachter ein Blick bietet, wie er sich damals dem Zeitzeugen geboten haben mag; Knopp lässt die Erzählung enden mit der Ankunft in Auschwitz, mit der Nahaufnahme der stehen bleibenden, dampfumwölkten Räder.⁸⁵ Hier ist es stärker eine Frage des ästhetischen Empfindens, ob diese Montage ihre Berechtigung hat oder nicht, denn die Ablenkungswirkung von der Erzählung ist nicht übermäßig stark, auch wirken die Bilder nicht so dramatisierend, dass der Zuschauer sich nicht mehr davon lösen könnte. Zu monieren wären höchstens die familiäre Banalität dieser Einstellung und die daraus resultierende Glättung des Erzählflusses, was gemeinsam mit der Historisierung der Bilder zu einer unlösbaren Verankerung der Erzählung in der Vergangenheit führen kann.

Ein anderer Verfremdungseffekt liegt in der symbolischen Aufladung von Aufnahmen. Auch dies muss nicht zwangsläufig in die Irre führen. Zum Beispiel wurde ein durch Wolken sich im Sonnenuntergang verfinsternder Himmel über Auschwitz als durchaus passende Metapher eingesetzt für die ‚Weltuntergangsstimmung‘, welche die Deportierten angesichts der Grauenhaftigkeit und Trostlosigkeit ihrer Situation empfunden haben mögen, und kann auch symbolisch für die menschliche Finsternis dieser Zeit stehen: In einer frühen Sequenz der vierten Folge von *Holocaust* wurden Bilder von über den sich verdunkelnden Himmel in Zeiträffer rasenden Wolkenfetzen benutzt, um den berühmten Ausschnitt aus Himmlers Posener Rede zu hinterlegen, in der er die ‚Anständigkeit‘ der SS angesichts der (von ihnen aufgetürmten!) Leichenberge als „nie geschriebenes und niemals zu schreibendes Ruhmesblatt“ preist. Obwohl es sicherlich ergiebiger gewesen wäre, derartige ‚Reden‘ auf ihre intendierte psychologische Wirkung zu hinterfragen, bleibt die Metapher dennoch angesichts des sich hier artikulierenden unmenschlichen Zynismus passend.

Auf die hier etablierte Grundstimmung wird im Verlauf der Sendung wiederholt rekurriert, nicht immer mit ähnlich positivem Effekt: Am Ende der Episode berichtet der Zeitzeuge Morris Venezia von dem zufälligen und wundersamen Überleben eines Kleinkindes in der Gaskammer von Auschwitz. Dieser Erzählung werden die bekannten dunklen Abendwolken über dem Konzentrationslager zwischenmontiert, nur durchbricht jetzt ein Lichtstrahl der untergehenden Sonne die Wolken, dem Hoffnungsschimmer auf eine göttliche Offenbarung gleich, und visualisiert so die Ausführungen des Zeitzeugen, es könne sich hier nur um ein Wunder gehandelt haben. Die Erzählung endet mit der Ermordung des Kindes durch einen SS-Mann – symbolhaft untermalt von dem Verlöschen des Lichtstrahls, der theatralischen Gleichsetzung mit dem Verlöschen jeglicher Hoffnung. Die Dokumentation bewegt sich hier auf dem schmalen Grat zwischen Symbolik und Kitsch und droht ins Melodramatische abzugleiten. Auch ist die Ablehnung emotional aufgeladener Symbolismen nicht nur eine Frage persönlichen ästhetischen Empfindens, sondern Knopp offenbart durch ihren Einsatz seine fragwürdige Einschätzung, die Erzählungen der Opfer seien als solche nicht effektiv genug und müssten visuell ‚aufgepeppt‘ werden, um den Zuschauer zu fesseln.⁸⁶

Handelt es sich bei den bis hier beschriebenen Stilmitteln um sich gegenseitig ergänzende, bestärkende Mittel, die in ihrer Montage für eine Beschleunigung des Erzählflusses sorgen und die Geschichtsdarstellung eingängiger, emotionaler machen sollen, finden sich auch visuelle Brüche in den Dokumentationen, zumeist in Form kontrastierender Montage. Hierbei wird der Kontrast nicht nur auf der Bildebene geschaffen, sondern auch durch kontrastierende Aussagen von Bild- und Tonebene. Dies ist ein potentiell geeignetes Mittel, um Widersprüche zu zeigen, die Zuschauer aufmerksam zu halten und sie zum Nachdenken anzuregen, um Distanz zu schaffen, um Lüge und Wahrheit zu trennen.

Es lassen sich einige gelungene Beispiele finden, in denen solche intendierten Wirkungen zumindest ansatzweise zu erkennen sind: Wenn der tränenerstickten, reuevollen Erzählung eines Wehrmachtssoldaten über die von ihm (zumindest) beobachteten Gräueltaten (*Holocaust II: Entscheidung*) Filmdokumente fröhlich feiernder Soldaten gegengeschnitten werden – in ihrer Kontrastwirkung durch die Untermalung mit zeitgenössischer ‚Gute-Laune-Musik‘ verstärkt –, kann das auf die Diskrepanz zwischen damaligem Handeln und heutigem Erinnern hinweisen, zumindest wird der Zuschauer angesichts der augenscheinlichen Unbeschwertheit der Soldaten im Gegensatz zum Leid der Opfer in eine kritische Distanz zur Reue des Soldaten gerückt. In einer anderen Sequenz dieser Folge werden die mit Assoziationen wie „Freizeit“ und „Unbeschwertheit“ codierten⁸⁷ ‚Privataufnahmen‘

Reinhard Heydrichs beim Skilaufen und mit seinen Kindern im Schnee spielend durch die Einblendung der leitmotivischen ‚Tätermusik‘ kontrastiert. Der Kontrast entsteht durch die Diskrepanz zwischen Bildaussage und den durch die leitmotivische Musik konnotierten ‚Täterbildern‘. Der Zuschauer wird dadurch zum einen an die Verbrechen erinnert, für die der sich hier als fröhlicher Sportsmann präsentierende Chef des RSHA verantwortlich war, und zum anderen wird die schwer begreifliche Gleichzeitigkeit von Normalität und Unmenschlichkeit, die ‚Banalität des Bösen‘ angedeutet. Die Verdeutlichung dieses erschreckenden Nebeneinanders von banalem Alltag und industrieller Massenvernichtung wird in einer anderen Sequenz noch auf die Spitze getrieben (*Holocaust IV*): Die Filmdokumente einer Weihnachtsfeier Hitlers im ‚trauten Kreis der Familie‘ Goebbels, natürlich mit kerzenbehangenem Weihnachtsbaum und Mädchen mit Schleifchen im blonden Haar, werden mit den Berichten von jüdischen Opfern, die Weihnachten in Auschwitz erleben mussten, kontrastiert. Natürlich bestand der Gegensatz für die Zeitgenossen wegen der zwangsläufig nur ausschnitthaft möglichen Wahrnehmung der Ereignisse nicht in der Stärke, wie sie durch die Montage erreicht wird, aber gerade durch diesen augenscheinlich krassen Widerspruch können Fragen beim Betrachter entstehen, die zum tieferen Verstehen des Holocaust führen.⁸⁸ Leider fehlt es an einer fortlaufenden Unterstützung dieses möglichen Gedankenprozesses, so dass diese Chance nicht weiterverfolgt wird. Wohl zu häufig dienen derartige Kontrastierungen lediglich einer filmästhetischen Überhöhung des Leides der Opfer und damit einer Emotionalisierung der Bilder, wodurch auf der einen Seite das Schicksal der Juden mitleidvoller verfolgt wird, andererseits aber auch Wut, vielleicht sogar Hass auf die Täter geschürt wird.

Auf zwei weitere Verfremdungsstrategien soll an dieser Stelle nur kurz eingegangen werden, weil sie in den neueren Dokumentationen nur selten vorkommen und an anderer Stelle bereits angesprochen wurden.⁸⁹ Dennoch soll auf die Erwähnung nicht ganz verzichtet werden, weil sich hier exemplarisch verdichtet, wie filmsprachliche, ästhetisierende Mittel wie sie sonst aus Unterhaltungsgenres bekannt sind, sowohl sinnvoll als auch irreführend in Dokumentationen eingesetzt werden können: Knopp lässt in einer Folge ein Propagandafoto digital in Flammen aufgehen, um so die gleichzeitig vom Kommentar erläuterte unter der Oberfläche liegende Intention ‚freizubrennen‘. Muss im Einzelfall auch immer untersucht werden, ob derartige Ästhetisierungen zu einer kritischen Auseinandersetzung beitragen können oder ob es sich um bloße visuelle Spektakularisierung handelt,⁹⁰ so kann dieser Eingriff dadurch legitimiert sein, dass – zumindest indirekt – die Inszeniertheit der nationalsozialistischen Propaganda thematisiert wird, die es aufzubrechen gilt, wenn man den Kern der Bilder freilegen möchte. Dass es sich hierbei um eine ‚theatralische Gegeninszenierung‘ handelt, hält der Verfasser nicht prinzipiell für einen gravierenden Einwand, wird durch die filmästhetische Gestaltung doch deutlich, dass es sich um einen interpretatorischen Eingriff des Produzenten handelt, und somit wird auch Transparenz des Konstruktionsprozesses geschaffen.⁹¹ Es bleibt jedoch kritisch anzumerken, dass es sich hier nur um erste Ansätze von Transparenz handelt, wird dem Betrachter doch nicht deutlich, wie der Kommentar zu der dahinterliegenden Botschaft gelangt ist. Darüber hinaus wird diese Inszeniertheit, sowohl des Filmmaterials als auch der Dokumentation selbst, nur in den seltensten Fällen in das Bewusstsein des Betrachters gerückt.

An einer weiteren Stelle versucht Knopp, die tieferliegenden Intentionen einer Hitlerrede dadurch zu entlarven, dass er Film und Ton in Zeitlupe ablaufen lässt (*Hitler – eine Bilanz: Der Verführer*). Der Effekt ist bekannt: die Bewegungen werden ruckhaft, unnatürlich, die Stimme tief und bedrohlich verzerrt. Böschs Auffassung, die Verzerrung ‚enerviere‘ den

Betrachter lediglich, greift zu kurz. Vielmehr ist Keilbach zuzustimmen, die den dämonisierenden Effekt solcher Aufnahmen herausstellt, wie er durch „filmische Darstellungskonventionen des ‚Bösen‘“ etabliert ist.⁹² Diese Technik zeigt nicht die (hier insinuierte) dämonische Kraft Hitlers, sondern sie konstruiert sie erst. Knopp entlarvt somit auch nicht die tieferen Absichten, sondern er wiederholt letztlich nur seine These der dämonischen Kraft Hitlers, eine These, auf die der Zuschauer auch schon durch den Anfangstrailer vorbereitet wird: Hitler, aus der Froschperspektive, erscheint übernatürlich, überlebensgroß; durch die Ineinanderblendung verschiedener Bilder wird sein – für die Produzenten – alles durchdringender Einfluss symbolisch visualisiert. Hätten die Produzenten statt dessen die bekannten Inszenierungsstrategien – Hitlers Einstudieren von Posen, die Filmästhetik der Nazis etc. – entlarvt, hätten sie leicht verdeutlichen können, dass es hier nicht um den Einfluss dämonischer Kräfte,⁹³ sondern ausschließlich um den geschickten Einsatz von Propaganda geht, der erst durch die Gleichschaltung der Medien von derart tragender Bedeutung werden konnte. Daher greift auch die Einschätzung Knopps – hätte es das Fernsehen schon gegeben, wäre Hitler nicht möglich gewesen⁹⁴ – ins Leere. Entscheidend war das Monopol von Gestaltung und Verbreitung der Informationen, was vermittels moderner Fernsehetechnik noch effektiver hätte wirken können. Es ist sicher richtig, dass unter heutigen Bedingungen (pluralistische, multiperspektivische und relativ freie Medienlandschaft⁹⁵) Hitlers Inszenierungen hätten transparent gemacht und konterkariert werden können – nur geschieht dies selbst heutzutage noch viel zu selten, wie die dämonisierende Aufnahme Hitlers deutlich belegt.

2.5 Der Kommentar

Bereits die Besetzung der Kommentarstimme ist problematisch, scheiden sich doch schon am Casting die Geister. Dass in vielen Knopp-Dokumentationen Christian Brückner als Sprecher ausgewählt wurde, dessen Stimme durch die Synchronisation Robert De Niros einen großen Bekanntheitsgrad erreicht hat, fiel einigen Kritikern negativ auf. Natürlich werden durch die Stimme die bekanntesten Rollen des Schauspielers miterinnert, z.B. seine Rolle als Mafiosi in *Der Pate II* oder *Es war einmal in Amerika*. Dieser Effekt stellt sich zwar nur bei denjenigen ein, die De Niros Filme kennen, und angesichts des Alters dieser Filme (1974 bzw. 1984) werden jüngere Zuschauer diese Konnotation wohl nicht haben. Nicht nur dem Filmkenner wird die Stimme aber als ironisch, wenn nicht zynisch, erscheinen, was durch verschiedene jüngere Rollen des Schauspielers⁹⁶ konditioniert worden ist, da er in diesen Filmen häufig zynische Charaktere mimt. Da wohl alle ausgebildeten Sprecher, die für den Kommentar in Frage kommen, auch Schauspieler synchronisieren, wird sich diese kognitive Dissonanz wohl nie ganz umgehen lassen. Dennoch sollte man sich immer vergegenwärtigen, dass die Produzenten auch durch die beiläufig erscheinende Stimme und Intonation des Sprechers gezielt auf Wirkungen setzen, die sie beim Betrachter der Sendungen evozieren wollen.

Als weitaus gravierender muss die deutliche Diskrepanz der Kommentierung in Knopps Sendereihen zu anderen Dokumentationen ins Gewicht fallen, die sich meistens um einen nüchtern-sachlichen Ton bemühen. Erschien in früheren Reihen des ZDF ungeachtet des auch dort schon reißerischen, schlagwortartig reduzierten Duktus die Stimme noch ansatzweise professionell-distanziert, wird in *Holokaust* auch auf der Tonspur konsequent eine Strategie der Emotionalisierung verfolgt durch theatralische, nicht selten pathetische Intonation von Sprechern und Übersetzern. Wenn die markig-markante Stimme des Übersetzers

die tränenerstickte Stimme von Zeitzeugen emotional nachzubilden versucht, ist die Grenze zur Melodramatik ebenso überschritten wie bei der durchgängig theatralischen Intonation der Nennung von Verbrechen: der rhetorischen Frage einer jüdischen Zeitzeugin, was wohl als nächstes mit ihnen geschähe, haucht der Kommentar beispielsweise die dramatisierende ‚Antwort‘: „Ein Reich, in dem kein Platz mehr ist für Juden [theatralische Pause] – Massenmord“. In dieser Untersuchung soll aber nicht der Eindruck erweckt werden, der Kommentar erfülle lediglich emotionalisierende Funktionen, denn dies wird seinem variationsreichen Einsatz nicht gerecht, wie die folgenden Beispiele kurz umreißen sollen.

„Die Bilder zeugen von Gewalt und Willkür“ – Kommentar als Interpretationshilfe?

Mehrfach ist zu beobachten, dass sich Bildaussage und Kommentar nicht decken, dass vielmehr Bilder ihre Bedeutung erst durch den Kommentar erhalten, der die passende Interpretation liefert. In *Holokaust I: Menschenjagd* werden „nie gezeigte Bilder aus den besetzten Gebieten“ von der Vertreibung der Bewohner eines ukrainischen Dorfes präsentiert, Bilder, die, so der Kommentar, „von Willkür und menschlicher Verachtung zeugen“. Das mag durchaus den Tatsachen entsprechen – unmittelbar erkennbar ist es nicht: Der Abmarsch scheint friedlich zu erfolgen, die Gewalteinwirkung der Soldaten ist nicht sofort erkennbar; die Menschen marschieren wohlgeordnet und ohne offensichtlichen Widerstand aus dem verfallenen Dorf. Die Brutalität der Soldaten fiel dem Verfasser erst bei mehrmaliger Betrachtung auf, eine Möglichkeit, die der Zuschauer unter normalen Umständen nicht hat; wären diese Bilder nicht mit der bekannten Klagemusik untermalt, wüsste der Zuschauer nicht, dass es sich hier um Opfer der Nazis handelt; genau so gut könnte eine Hilfsaktion in einem Katastrophengebiet ablaufen, so ähnlich sind diese Bilder mit den heutzutage bekannten von humanitären Hilfsaktionen. Hier ist der Dokumentation derselbe Vorwurf zu machen, wie ihn Voit 1998 für die ‚Wehrmachtsausstellung‘ formulierte, dass nämlich die „Erklärungsreichweite [... der Bilder] überdehnt, ihre narrative Kompetenz überstrapaziert“⁹⁷ wird. Manfred Tremml charakterisierte solche Bilder als „stumme Bilder“,⁹⁸ die wegen ihrer zu geringen eigenen Aussagekraft einer ausführlichen Kontextualisierung bedürften. Die knappen, auf den ersten Blick nicht nachvollziehbaren Ausführungen des Kommentars leisten eine solche Hilfe aber nur unzureichend und tragen nicht zu einem Verständnis bei. Vielmehr wird den Bildern die Interpretation des Kommentars ‚übergestülpt‘ und eine eigene gedankliche Leistung des Zuschauers unnötig gemacht.

An anderer Stelle greift die Interpretationshilfe dagegen viel zu kurz, indem die suggestive Indoktrinierungsmacht der Nazipropaganda nur ungenügend reflektiert wird: Die Inszeniertheit von Goebbels‘ berüchtigter Sportpalastrede wird sehr lakonisch, nahezu beiläufig erwähnt. Angesichts der demonstrierten überwältigenden Zustimmung und augenscheinlichen Begeisterung der ‚Masse‘ bleibt die Kommentierung blass und kann deshalb die visuelle Wirkung nicht wirklich abschwächen. Natürlich kann in einem Dokumentarfilm nicht jede Szene haarklein analysiert werden, gerade aber Schlüsseldokumente dürfen nicht so unkritisch und unreflektiert dem Betrachter überlassen bleiben.

„Nicht alle haben es gewusst, - aber viele“ – Kommentar und Forschungsstand

Ein Vorwurf, dem sich vor allem populäre Dokumentationen schnell ausgesetzt sehen, ist die unzulässige Vereinfachung geschichtswissenschaftlicher Erkenntnisse. Eine Geschichtsdokumentation könne nicht die Verlängerung der Geschichtswissenschaft sein, wird diesen Kritikern immer wieder entgegnet; explizit wendet sich Knopp gegen wissenschaftsadäquate

Darstellungen, weil sie langweilig seien.⁹⁹ Gleichzeitig betont er, und die jeweils beteiligten Experten sollen das verbürgen, dass seine Sendungen den neuesten geschichtswissenschaftlichen Forschungsstand berücksichtigten.¹⁰⁰ Selbst wenn man der Prämisse Glauben schenkt, dass wissenschaftliche Darstellungen zu komplex seien, als dass sie auch das Laienpublikum erreichen könnten, und auch der hieraus abgeleiteten Forderung nach exemplarischer Vereinfachung zustimmt, sucht man selbst publikumswirksam aufbereitete geschichtswissenschaftliche Erkenntnisse in Knopps Produktionen vergeblich. Im Gegenteil scheinen besonders die Grundthesen Knopps, die in seinen Produktionen seit dem Ende der 1980er Jahre gebetsmühlenartig und kaum aktualisiert wiederholt werden, eher antiquiert als von aktueller Prägung.

Götz Aly hat beispielsweise in der Besprechung der zweiten Folge der Reihe *Holokaust* die Hitlerzentrierung als überzogen, als ‚Pflegen des persönlichen Hitlerfimmels‘¹⁰¹ bezeichnet. Auch Käppner kommt in seiner insgesamt positiven Rezension des Begleitbuches zu *Holokaust* zu der Schlussfolgerung, dass Aussagen wie „Nicht wenige Fälle belegen auch, dass Soldaten selber mordeten“ auf Grund ihrer Vagheit hinter dem Forschungsstand zurückblieben.¹⁰² Tatsächlich scheinen für Knopp aktuelle Kontroversen wie die Diskussion über die Ausstellung *Verbrechen der Wehrmacht* oder die so genannte Goldhagen-Debatte nicht stattgefunden zu haben, verbreitete doch auch das Beiratsmitglied Jäckel in der bereits erwähnten Diskussionsrunde im ZDF die These, dass letztlich alles auf die (dämonisch-) verbrecherische Energie Hitlers zurückzuführen sei. Knopps Überleitung, „Wir wollen nicht **alles** auf Hitler abwälzen“, zu einem anderen Thema innerhalb dieser Diskussionsrunde, schwächt die These nicht wirklich ab, lässt sie doch die Behauptung Jäckels unreflektiert im Raum stehen. Genau so ausweichend funktioniert auch die Kommentierung der Passagen, die sich nur scheinbar solchen Fragen stellt: Eine Aussage wie „Nicht alle haben es gewusst, aber viele – und zu viele haben weggeschaut“ (*Holokaust II*) hat weder semantische noch heuristische Substanz.

Besonders bezüglich der auch in der Öffentlichkeit heftig geführten Debatte über das Ausmaß der Beteiligung der Wehrmacht an den nationalsozialistischen Verbrechen lässt Knopp eine klare Position vermissen. Der Kommentator leitet beispielsweise die Aussage Reinhold Emmers, eines ehemaligen Soldaten der 295. Division, über die Rolle der Soldaten im Russlandfeldzug mit folgenden Worten ein: „Und die Soldaten an der Front? Längst nicht alle, aber all zu viele sind schon jetzt verstrickt. Manche in die Morde – auf Befehl oder freiwillig – oder werden Zeugen, ohne Mut zum Eingreifen.“¹⁰³ (*Holokaust I*) Während Emmer im folgenden unkommentiert die Ohnmächtigkeit des ‚einfachen Landsers‘ verbreitet,¹⁰⁴ unterstützt der Kommentar diese vordergründige Sichtweise und lastet die Verantwortung den ‚Paladinen Hitlers‘ an. Auch Ulrich de Maizières Aussage in dieser Folge, die Wehrmacht sei auf Grund ihrer Teilnahme an einem Vernichtungskrieg schuldig und „in Teilen in völkerrechtswidrige Taten verwickelt“ worden, ist letztlich – nicht nur wegen der Verwendung der Passivkonstruktion, sondern auch durch die Präsentation der Aussage – in ihrer Wirkung eine Verschleierung des wahren Ausmaßes der Verbrechen der Wehrmacht. Ob dies de Maizières explizite Intention gewesen ist, kann auf Grund der Kürze des Zusammchnittes nicht mit letzter Sicherheit behauptet werden, die Schlussfolgerung liegt jedoch nahe. Genauso bedenklich erscheint dem Verfasser die wiederholte Betonung, Hitler habe gegen den Willen der führenden Militärs auf Erfüllung seines obersten Kriegsziels, der Vernichtung der Juden, bestanden – „mit fatalen Folgen“ (*Holokaust II*). Soll hier suggeriert werden, Hitler trage allein Schuld am Holocaust und an der deutschen Niederlage? Vielleicht geht diese Schlussfolgerung etwas weit, auffallend ist aber die Häufung

dieser Schuldzuweisung in den Sendungen Knopps. Auch Aly, der dieser Reihe zunächst bescheinigte, „beachtenswert“¹⁰⁵ zu sein, prangert die Verkürzung der „Wahrheit bis zur Unkenntlichkeit um einer knackigen Geschichte willen“ an. Nicht nur die vielfältigen Aussagen ehemaliger Wehrmachts- und RSHA-Angehöriger, deren Schuldabwälzung auf Hitler mit entsprechend aufbereitetem Filmmaterial und „priesterlich aufgeblähte[m] Kommentar“ unterlegt wird, sondern auch die Verwendung von Aussagen Eichmanns aus dem Jerusalemer Prozess, die ihn „nicht als Massenmörder [...], der nach Ausflüchten sucht und sich als willenlosen Befehlsempfänger stilisiert, sondern als Kronzeuge[n] für die falsche These des Films“ instrumentalisiert, berechtigen Aly zu seinem harschen Verdikt.

Natürlich unterliegen Geschichtsdokumentationen bestimmten Zwängen. Vor allem die Tiefe der Darstellung ist – genau wie Ausstellung oder Schulunterricht – einer didaktischen Reduktion von Komplexität verpflichtet. Aber „simplifizierende und pauschalisierende Aussagen, die den Rahmen des Zulässigen überschreiten“, wie Voit sie am Beispiel der Aussage „Die Wehrmacht von 1943 war endgültig zu seiner [Hitlers] Wehrmacht geworden“ feststellt,¹⁰⁶ spiegeln in ihrer Plakativität den Duktus des Kommentars in Knopps Produktionen und vertauschen Forschungsstände ohne Not mit sensationalisierenden, aber hohlen Phrasen.

Zeitzeuge: „...denn was war schon höher als deutsche Kultur?“ – Kommentar: „Der Wille zur Vernichtung“¹⁰⁷ – Kommentar als Anreiz zur vertiefenden Auseinandersetzung?

Zielsetzung der Dokumentationen ist die Hoffnung, Zuschauer zu einer über die Dauer der Sendung hinausgehenden Beschäftigung mit dem Thema zu bewegen. Die Sendungen scheinen auch durchaus Fragebedürfnisse zu wecken und offene Probleme aufzugreifen. Ein Beispiel findet sich in der entlarvenden Antwort Emmers auf die Frage nach der Legitimation oder sogar moralischen Notwendigkeit der Befehlsverweigerung oder des Protestes bei verbrecherischen Befehlen: „Das ging nicht. Das geht nicht. Das ging nicht.“ (*Holokaust I*) Hier hätte z.B. die Möglichkeit bestanden, die auffällige Tempuswahl des Zeitzeugen zu thematisieren; denn zum einen offenbart er eine diffuse Schuldzuweisung auf ‚höhere Kräfte‘ oder ‚besondere Umstände‘, weshalb er sich so entlastet sieht, und zum anderen verdeutlicht seine Tempuswahl, dass er sich sogar heute nicht in der Lage sähe, anders zu handeln: „Das geht nicht.“ Hier wäre der Kommentar unerlässlich gewesen. Damit vergibt die Dokumentation an dieser Stelle die Chance, nach individueller Schuld und Handlungsspielräumen der Täter zu fragen, sie ebnet das Problem ein, indem sie schnellen Schnittes zur nächsten Szene wechselt und die ‚wahren Schuldigen‘ identifiziert: die führenden Militärs. Der Kommentar unterstreicht die Intention des Wechsels noch: „Hitlers Generäle. **Sie** hätten protestieren können.“

Wenn der Kommentar Fragen aufwirft, die in der Geschichtswissenschaft kontrovers diskutiert werden, beantworten die schnell folgenden Bilder, Ausführungen von Zeitzeugen oder der Kommentar solche Fragen unmittelbar, aber höchstens scheinbar. Knopp umgeht damit eine klare Position: Der Frage nach einer kollektiven Schuld der Deutschen (*Holokaust VI*) folgen die Ausführungen Martin Grays, die sich auf seine persönliche Überwindung des Hasses auf die Deutschen beziehen, ohne also die Frage zu beantworten. Da es sich bei dieser Szene um eine Spiegelung der Abschluss-Szene der ersten Folge handelt, ist sie aufschlussreich für die Konzeption der Reihe. Am Ende der ersten Folge schildert Simon Wiesenthal, wie er einem sterbenden Nazi an dessen Todeslager vergeben sollte, damit dieser seinen Seelenfrieden fände. Wiesenthal entzieht dem Sterbenden während dessen Beichte immer weiter die

Hand, er vergibt ihm nicht. Ist die zum Symbol konstruierte Hassüberwindung Grays damit der beschwichtigende Abschluss dieser Reihe?

Auch die Struktur der Sendungen belegt, dass sie eben keinen Raum für weiterführende Fragen schaffen und keinen Anreiz zu vertiefter Auseinandersetzung liefern wollen: Zumeist wird eingangs das Problem, manchmal in Form einer Leitfrage von Zeitzeugen oder vom Kommentar formuliert, als Einleitungsph(r)ase durch den zwischenmontierten Trailer von der übrigen Sendung deutlich abgesetzt. Dieses Problem wird dann augenscheinlich im Verlauf der Sendungen, ohne dass es erneut thematisiert würde, durch die Dokumentation ‚beantwortet‘. Abschließend kommt ein Zeitzeuge mit einer besonders markanten Äußerung zu Wort, die aber nur in den seltensten Fällen als Grundlage einer weiterführenden Beschäftigung dienen kann. An der in der Kapitelüberschrift zitierten Passage kann diese Kritik exemplarisch verdeutlicht werden: Diese rhetorische Frage, aufgeworfen von Zvi Katz, zielt auf eine der grundlegenden Fragen, die eine Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus fruchtbar machen könnten, zielt vielleicht sogar auf den Kernpunkt seiner Unfassbarkeit: Wie war es möglich, dass ein unstrittiges Kulturvolk schuldig der vielfältigen nationalsozialistischen Verbrechen werden konnte? Die theatralisch intonierte ‚Antwort‘ des Kommentars: „Der Wille zur Vernichtung“ vor dem Hintergrund zum Angriff abkippender Stukas stellt mitnichten eine solche dar, im Gegenteil wird der Anreiz, sich selbst diese Frage zu stellen, verschüttet. Dies ist der wohl gravierendste Vorwurf, der den Dokumentationen zu machen ist: Sie verhindern geradezu, was sie selbst als wichtig postulieren, und führen sich damit ad absurdum.

3. Historisch-politisches Lernen durch oder trotz neuer Ästhetik? – Kritisches Geschichtsbewusstsein oder emotionale Überwältigung?

Wenn deutlich ist, dass die Dokumentationsreihen des ZDF ihre hochgesteckten Ziele nicht erfüllen können, muss grundsätzlich in Frage gestellt werden, ob diese Ziele überhaupt erreicht werden sollten. Grundlegendes Problem ist die immens wirksame Emotionalisierung, die dadurch noch zementiert wird, dass sich alle benutzten Mittel – optische Präsentation der Zeitzeugen, Einsatz von Musik, Intonation des Kommentars, Montage, filmästhetische Aufbereitung des Bildteppichs – mehrkanalig gegenseitig verstärken. Derart ‚versteinerte Gefühle‘ können aber nur „mit großem Geschick und unter erheblichem Zeitaufwand [...] thematisiert und für historisch-politische Bildung fruchtbar gemacht werden“.¹⁰⁸ Neben inhaltlichen Fragwürdigkeiten, wie der Verschleierung des Konstruktionsprozesses von Geschichte und des Standorts der Produzenten, fällt besonders ins Gewicht, dass kein Raum zur Reflexion oder kritisch-distanzierten Auseinandersetzung mit Inhalt und Aufmachung der Sendungen bleibt. Die filmsprachlichen Mittel glätten den Erzählfluss, ziehen den Betrachter in den Bann sensationeller und emotionalisierter Darstellung. Fragen zur Inszenierung von Quellen und Darstellung bleiben nicht nur aus, sondern werden geschickt verschleiert, Kontroversen werden zwar benannt, aber gleichzeitig für den Betrachter ‚gelöst‘, Anreize für eine vertiefende Auseinandersetzung mit der Geschichte werden verschüttet, Geschichte wird durch optische und dramaturgische Mittel in der Vergangenheit belassen und somit ihrer Gegenwartsbezüge beraubt. Auf geschichtswissenschaftliche Kenntnisstände wird kaum zurückgegriffen; vielmehr werden sogar fragwürdig gewordene Erklärungsmuster tradiert, wie z.B. die an revisionistische Geschichtsdeutungen

grenzende Hitlerzentrierung oder der ‚Befehlsnotstand‘.¹⁰⁹ Unter diesen Umständen hat der Betrachter nicht teil an historisch-politischer Aufklärung, sondern wird durch filmästhetische Vereinnahmung in undemokratischer Unmündigkeit gehalten, die Entwicklung eines kritischen, selbstreflexiven Geschichtsbewusstseins wird verhindert, etwaige Ansätze verschüttet.

Das eröffnet die Gefahr, dass sich die evozierten Gefühle nicht nur der Rationalisierung entziehen, sondern historisch-politischen Lernprozessen sogar entgegenstehen.¹¹⁰ Wenn Aufreißer, Bilder mit Schockwirkung durchaus ihre Berechtigung haben können, ist es aber doch bedenklich, den Betrachter mit der „Wucht der Bilder“ allein zu lassen.¹¹¹ Das Gefährliche an allen Überwältigungsstrategien ist, dass sie, wenn sie den psychologischen ‚Fluchtweg‘ der Distanzierung versperren, gegenteilige Effekte evozieren können. Eine emotionale Überforderung, der es nicht zuletzt durch die Intensität der Filmsprache und die überrumpelnde Geschwindigkeit der Schnitte mit immer neu angehäuften Schreckensbildern verwehrt wird, sich analytisch auf ein erträgliches Maß zurückzubilden, kann Abwehr- oder Verdrängungsreaktionen heraufbeschwören, wie sie sich unter anderem auch in der Walser-Kontroverse artikulierten. Tremml bezeichnet Entsetzen und Grauen zu Recht als „gefährliche Lehrmeister“.¹¹² Die Verwendung durch ständige Wiederholung zu „Ikonen des Grauens“ geronnener Bilder ist insofern problematisch, als ihre anfängliche Wirkung schnell nachlässt und der Blick auf das reale Ereignis eher verstellt als eröffnet wird. Neben dem falsch verstandenen, letztlich auf sich selbst gewendeten und deshalb unproduktiven Mitleid sind Gefühle der Abstumpfung, des Überdrusses, aber auch Aggressionen gegenüber Tätern und sogar Opfern nicht auszuschließen. Die Möglichkeit solch negativer Auswirkungen beantwortet auch die oben gestellte Frage, ob nicht jede Darstellung des Holocaust sich aus dem Thema selbst schon legitimiere und über jede Kritik erhaben sei, im Sinne von Borries, der die fahrlässige Auffassung Gerhard Schneiders, „schlechte Dokumentarfilme seien besser als gar keine“,¹¹³ entschieden zurückweist.

Ist damit jede emotionalisierende, auf Identifikation mit dem Leid der Opfer angelegte Darstellung des Holocaust ausgeschlossen, wie sie in Kinofilmen, Comics, Ausstellungen oder Gedenkstätten immer wieder versucht wird? Das wird man so generell nicht sagen können. Selbst für das gemeinhin als trivial angesehene Medium Comic besteht die Möglichkeit einer vertiefenden Auseinandersetzung mit dem Holocaust.¹¹⁴ Bedingung hierfür ist aber immer auch die Möglichkeit zur Distanz, zur reflektiven Verarbeitung der Gefühle. Ratio und Emotion sind dabei keinesfalls als dichotom aufzufassen;¹¹⁵ Gefühl ohne Ratio ist genau so fehlgeleitet wie emotionsloser Verstand. Dennoch muss die Frage erlaubt sein, ob Publikumserfolge wie die US-amerikanische Serie *Holocaust* oder *Schindlers Liste* wirklich zu einem besseren Verständnis des Nationalsozialismus und seiner Verbrechen und damit zu einem verantwortungsbewussten Umgang mit der Geschichte geführt haben. Die gesellschaftlichen Anzeichen bestätigen eine solche Annahme jedenfalls nicht. Können Auswirkungen solcher Filme auf Vorstellungen der Zuschauer auch nicht mit letzter Gewissheit eingeschätzt werden, kann man doch zumindest als positiven Effekt das Bewusstmachen bzw. Bewussthalten von Geschichte in der Öffentlichkeit erhoffen.¹¹⁶ Geschichtsdokumentationen müssen jedoch höheren Ansprüchen genügen, weil von ihnen erwartet wird, dass sie einen Bildungsauftrag wahrnehmen.¹¹⁷ Nicht die Übernahme filmsprachlicher Mittel, wie sie in der Unterhaltungsindustrie entwickelt wurden, ist hierbei bedenklich, sondern die ungeprüfte Übernahme ihrer Zielsetzung. Diese korrumpiert das Genre, weil sie die Unterschiede zwischen bloßer Unterhaltung und historischem Bildungsfernsehen negiert.¹¹⁸

Das muss und soll nicht zu einer prinzipiellen Ablehnung solcher filmästhetischen Mittel

führen. Denn wie an den zwar in ihrer Verwendung größtenteils negativ beurteilten Beispielen aus den Sendereihen Guido Knopps und Maurice Remys zu sehen ist, lassen sich in ihrem Einsatz in Geschichtsdokumentationen dennoch Chancen für eine anspruchsvolle Darstellung erkennen. Filmästhetische Mittel können durchaus zu Selbsthinterfragung, Transparenz des Konstruktionsprozesses oder, wie Wolf ausführt, zu „Nachdenklichkeit, Verwunderung, produktive[r] Verunsicherung und Verstörung“¹¹⁹ führen. Würden diese Mittel konsequent im Sinne der auch von Knopp postulierten Zielsetzungen historischer Dokumentationen eingesetzt, könnten sie das Genre Geschichtsdokumentation um wichtige Ausdrucksmöglichkeiten erweitern. Dass derart anspruchsvolle Sendungen weitaus schwieriger zu realisieren sind als an die Hollywoodästhetik angelehnte Dokutainment-Sendungen, darf kein Hindernis sein, sie zu produzieren.

Den Zuschauern müssen auch Ungewissheiten zugemutet werden dürfen, Fragebedürfnisse sollen geweckt, dürfen nicht systematisch verschüttet werden; Geschichtsdarstellung muss in ihrer prozesshaften Eigenschaft der (Re-)Konstruktion von Vergangenen aus auf uns gekommenen oder tradierten Relikten vor dem Horizont der Gegenwart bewusst gemacht werden, ein Prozess, der prinzipiell offen und immer wieder neu verhandelbar ist; nur so können auch populäre Geschichtsdokumentationen ihrer gesellschaftlichen Verantwortung gerecht werden und einen sinnvollen und fruchtbaren Beitrag zur kollektiven Erinnerungsarbeit leisten, ein Anspruch, den zu erfüllen die Produzenten solcher Dokumentationen selbst angeben.

Der mit dem Deckmantel der Berücksichtigung von Bedürfnissen und Sehgewohnheiten des ‚Durchschnittspublikums‘ legitimierte Hang zur visuellen und dramaturgischen Angleichung der Dokumentation an die Formate der Unterhaltungsindustrie – ‚Dokutainment‘ – sollte durch die Erkenntnis relativiert werden, dass es trotz dieser Anpassung¹²⁰ nach wie vor nicht gelungen ist, die hierdurch besonders stark in den Blick genommenen jungen Menschen für das Genre zu gewinnen. Für die Einschaltquote dürften ohnehin in weitaus stärkerem Maße Programmplatzierung und Werbestrategien von Bedeutung gewesen sein als die Gestaltung der Reihe selbst. Der Quotenerfolg der ZDF-Reihen gegenüber Produktionen der Privatsender lässt sich anders kaum erklären, denn sie unterscheiden sich kaum in Präsentationsform und Aufmachung. Die Schlussfolgerung, hauptsächlich habe die ‚knoppsche Ästhetik‘ zum Erfolg beigetragen, ist somit zu relativieren. Gleichzeitig ist auch der Umkehrschluss, Dokumentationen anderer Machart müssten zwangsläufig erfolglos bleiben, nicht stichhaltig. Dass sich ‚langsame Geschichtsdokumentationen‘ auf dem internationalen Markt immer schwerer behaupten können,¹²¹ liegt weniger an ihrer prinzipiellen Unverkäuflichkeit als an der kommerziellen Sogwirkung, die sich auch aus dem Erfolg des ZDF-Formats ergeben hat. In Anbetracht dieser möglichen Einflüsse ist es nicht nur spekulativ, ob ein ‚anderer Knopp‘ nicht hätte genau so erfolgreich sein können.

Es bleibt Desiderat, das Genre so fortzuentwickeln, dass es in sach- und mediengerechter Form Geschichte publikumswirksam – auch mit Blick auf jüngere Menschen¹²² – vermitteln kann. Der in den Produktionen des ZDF eingeschlagene Weg ist wenig zufriedenstellend, weil er nur vordergründig adressaten- und zu selten sachgerecht ist. Mediengerecht ist er nur in dem Sinne, dass die Sendungen erfolgreich im Fernsehen vermarktet werden; dem Medium Geschichtsdokumentation und seinem inhärenten Aufklärungs- und Bildungsanspruch wird er nicht gerecht. Natürlich ist ein ‚Fernsehfilm keine Doktorarbeit‘¹²³ – was für ein absurder Vergleich! Aber ob eine Dokumentation über die Vernichtung der europäischen Juden deshalb der Dramaturgie des Groschenromans verpflichtet sein muss, darf bezweifelt werden.

Anmerkungen

- 1 Auch wenn die durchschnittliche Sehbeteiligung von 5-7 Mio. Zuschauern pro Sendung der ersten Reihen nicht gehalten werden konnte, sind Einschaltquoten zwischen 2,5 und 4 Mio. Zuschauern für die etwas schwächer rezipierten Reihen *Holokaust* und *Hitlers Frauen* durchaus beachtlich. Dass sich Dokumentationen dauerhaft auf einem ‚Prime Time Sendeplatz‘ (d.h. 20.15 Uhr) etablieren können, hat das ZDF mit den weiteren Reihen *Stalingrad*, *Die große Flucht*, *Der Jahrhundertkrieg* und *Die SS. Eine Warnung der Geschichte* bewiesen, deren Episoden jeweils dienstags zur Prime Time ausgestrahlt wurden.
- 2 So konnten die Produzenten beispielsweise Simon Wiesenthal als Schirmherrn für die Reihe *Holokaust* gewinnen, welcher er attestiert, ein „Vermächtnis von Millionen von Opfern“ zu sein. Auch wurden die einzelnen Serien mit zahlreichen Filmpreisen ausgezeichnet, und in der Presse wurden Knopps Sendungen wohlwollend rezensiert, z.B. Decker, K.: Holocaust. Ganz verbrennen, in: Tagesspiegel Online, 14.10.2001, Internet [Stand: 13.11.2015]: <http://www2.tagesspiegel.de/archiv/2000/10/13/ak-me-25027.html>; Frei, N.: Vom Hinsehen und vom Wegsehen. Mäßige Zuschauerzahlen, enttäuschende Resonanz: Warum die ZDF-Reihe „Holokaust“ gut war, aber kein Erfolg, in: FAZ, 21.11.2000. Guido Knopp wurde im September 2001 das Bundesverdienstkreuz verliehen, da er „Geschichte in den deutschen Fernsehalltag geholt hat und seit Jahren für eine breite Öffentlichkeit spannend aufbereitet“, vgl. Lauterbach, J.: Neues vom Geschichtsonkel, in: Die Welt, 20.11.2001, zitiert nach: Linne, K.: Hitler als Quotenbringer – Guido Knopps mediale Erfolge, in: 1999. Zeitschrift für Sozialgeschichte des 20. und 21. Jhdts. 17 (2002), S. 90-101, hier S. 91.
- 3 Vgl. Angerer, T.: Hitler schlägt Napoleon. Geschichts-Dokumentationen boomen – vor allem jene über den Nationalsozialismus, in: Tagesspiegel Online, 9.12.2000, Internet [Stand 13.11.2015]: <http://www2.tagesspiegel.de/archiv/2000/12/08/ak-me-12364.html>.
- 4 Diese Umfrage wurde sensationslüstern ausgeschlachtet, scheint sie doch das Versagen des Bildungssystems zu beweisen, wenn ‚jeder Fünfte nichts vom Holocaust wisse‘; zieht man allerdings in Betracht – wie das Emnid-Institut in seiner Pressemeldung selbst anführt –, dass sich die Zahl der ‚Nichtwissenden‘ nahezu ausschließlich aus Jugendlichen zusammensetzt, die in der Schule den Nationalsozialismus noch nicht behandelt haben, relativiert sich diese Zahl. Darüber hinaus ist eine Gleichsetzung der Unbekanntheit des Begriffes ‚Holocaust‘ mit allgemeinem (Nicht-)Wissen über den Nationalsozialismus eine ungebührliche Simplifikation, aber nur wenige Journalisten berücksichtigen dies. Vgl. TNS Emnid Pressemitteilung: Umfrage zum Thema „Holocaust und Schule“, 14.08.2000, Internet [Stand: 13.11.2015]: www.emnid.tnsfres.com/presse/p-14-08-2000.html.
- 5 Z.B. in der Presseankündigung der Reihe *Holokaust* vom 5.9.2000: Ein Signal zur rechten Zeit: die ZDF-Reihe „Holokaust“.
- 6 Laut Frühholz darüber hinaus „in dieser Authentizität nie erreicht“. Frühholz, C.: Holocaust – ein notwendiges Stück Fernsehdokumentation, in: e-politik.de. Netzkommunikator für Politik, Gesellschaft und Politikwissenschaft, 7.12.2000. Internet [Stand: 13.11.2015]: www.e-politik.de/beitrag.cfm?Beitrag_ID=853
- 7 Frei: Holocaust (Anm. 2).
- 8 Auf Grund unterschiedlicher Anforderungen der Märkte – international werden 52minütige Sendungen gewünscht (diese Fassung wird auf Arte ausgestrahlt), die Länge für die im ZDF ausgestrahlten Folgen beträgt aber nur ca. 42 Minuten – existieren für einige Reihen zwei Versionen dieser Dokumentationen; vgl. Linne, Hitler als Quotenbringer (Anm. 2), S. 92.
- 9 So zum Beispiel die jüngere Dokumentation der ARD *Die Vertriebenen: Hitlers letzte Opfer* oder der Ende 2002 ausgestrahlte Dreiteiler *Mythos Rommel* mit Maurice Remy, Guido Knopps langjähriger Mitarbeiter, als Autor und Regisseur. Folgten frühere ARD-Produktionen noch in bewusster Abgrenzung zu den Dokumentationen Knopps einer anderen Machart, versucht die ARD nun, „das ZDF mit seinen eigenen Mitteln zu schlagen.“ Vgl. dazu Kellerhoff, F.: Knopps Helfer. Der ZDF-Chefhistoriker wirkt stilbildend: Nun ist auch die ARD bei seinen Dokumentationen im Krimi-Stil angekommen, in: Die Welt, 5.11.2002. Kellerhoff stellte früher schon die Übernahme dieser Ästhetik auch bei BBC-Produktionen fest: Kellerhoff, F.: Geschichte wird gemacht, in: Berliner Illustrierte Zeitung, 8. Oktober 2000.
- 10 Knopp, Jahrgang 1948, ist promovierter Historiker und hat eine Gastprofessur an der – laut Schuler auf Grund der Zusammensetzung ihres Senats in dem Ruch der Rechtsorientierung stehenden – Gustav-Siewerth-Akademie in Weilheim im Fachbereich Journalistik inne. Nach seiner Tätigkeit als Redakteur der FAZ und als Auslandschef der *Welt am Sonntag* ist er seit 1984 Mitbegründer und

- Leiter der ZDF-Redaktion „Zeitgeschichte“. Vgl. Schuler, T.: Zweites Standbein. Der ZDF-Historiker Guido Knopp lehrt an einer ultrarechten Hochschule Journalismus, in: Berliner Zeitung, 29.03.2000, Internet [Stand: 13.11.2015]: www.heh.uni-oldenburg.de/~dirks/dateien/knopp-29artik04.html und (relativierend) Linne, Hitler als Quotenbringer (Anm. 2), S. 91.
- 11 So der stellvertretende Leiter der Redaktion „Zeitgeschichte“, Stefan Brauburger, der in einem Interview die Marktstrategie erläutert und ausführt, dass aus werbungstechnischen Wiedererkennungseffekten die besondere Ästhetik der Reihen im öffentlichen Bewusstsein mit dem Namen Knopp verbunden werden soll; Voit, J.: »Spannung, Betroffenheit und Innere Bewegung« Ein Gespräch mit ZDF-Historiker Stefan Brauburger, in: *hp. zeitschrift der historiker und politologen der uni münchen* 7 (wintersemester 1998), Internet [Stand: 13.11.2015]: <http://sqr.de/hp/HTML/HP7/ZDFinterv.html>.
 - 12 Wie beispielsweise Voit (ebda.) knapp umreißt. Besonders scharf wurde die „neue Ästhetik des ZDF“ von Frank Schirmmacher in der *FAZ* angegriffen: Schirmmacher, F.: Hitler, nach Knopp. Enthusiasmus des Bösen – Die neue Ästhetik des ZDF, in: *FAZ*, 18.4.1998.
 - 13 So ist Schirmmachers Fundamentalkritik bis heute in Geschichtswissenschaft und Geschichtsdidaktik wenig reflektiert worden. Umfassendere kritische Auseinandersetzungen zu Knopps Dokumentationen finden sich lediglich bei: Böhm, U./Knödler, U.: Die letzten Zeugen. Wenn Oma und Opa von Hitler erzählen. Fernsehdokumentation vom SWR (ausgestrahlt in 3Sat, 31.01.2001) [Hier geht es u.a. um Probleme im Umgang mit der Quellengattung Zeitzeuge und ihrer massenhaften Herstellung und willkürlichen Verfügbarkeit in Knopps Sendungen.]; Bösch, F.: Das „Dritte Reich“ ferngesehen. Geschichtsvermittlung in der historischen Dokumentation, in: *GWU* 50 (1999), S. 204-220; ders.: Historikerersatz oder Quelle? Der Zeitzeuge im Fernsehen, in: *Geschichte Lernen* 76 (2000), S. 62-65; und Keilbach, J.: Mit dokumentarischen Bildern effektiv Geschichte erzählen. Die historischen Aufnahmen in Guido Knopps Geschichtsdokumentationen, in: *medien + erziehung* 42 (1998), S. 355-361. Vgl. auch jüngst den Diskussionsschwerpunkt in: 1999. *Zeitschrift für Sozialgeschichte des 20. und 21. Jahrhunderts* 17 (2002). Darin: Linne, K.: Hitler als Quotenbringer – Guido Knopps mediale Erfolge, S. 90-101; Keilbach, J.: Fernsehbilder der Geschichte. Anmerkungen zur Darstellung des Nationalsozialismus in den Geschichtsdokumentationen des ZDF, S. 102-113 [hierbei handelt es sich im wesentlichen um eine überarbeitete Fassung ihres früheren Aufsatzes, s.o.]; Loewy, H.: Bei Vollmond: Holocaust. Genretheoretische Bemerkungen zu einer Dokumentation des ZDF, S. 114-127; und Frahm, O.: Von Holocaust zu Holocaust. Guido Knopps Aneignung der Vernichtung der europäischen Juden, S. 128-138. Keine dieser Untersuchungen geht allerdings näher auf die gesellschaftliche und von Knopp selbst postulierte Funktion und Verantwortung von Geschichtsdokumentationen ein, geschweige denn der Frage nach, inwieweit diese Art der Geschichtsvermittlung zur Bildung eines aufgeklärten Geschichtsverständnisses, zur Bildung von Geschichtsbewusstsein im Jeismannschen Sinne beiträgt.
 - 14 Die unversöhnliche, nicht selten polemisch geführte Diskussion über die ‚richtige‘ mediale Vermittlung von Geschichte war bis zur Mitte der 1980er Jahre hauptsächlich durch das gegenseitige Sich-Absprechen der nötigen Kompetenz, bzw. den gegenseitigen Vorwurf von Ignoranz gegenüber den Notwendigkeiten erfolgreich betriebener Medienproduktion bzw. Geschichtswissenschaft geprägt. Für eine Zusammenfassung des Diskussionsstandes bis zu diesem Zeitpunkt siehe Protzner, W./Hoppert, B.: Geschichtsbewußtsein aus der Glotze? Eine Bestandsaufnahme aus der fachdidaktischen Diskussion zum Thema „Geschichte im Fernsehen“, München 1986.
 - 15 Es handelt sich hierbei um die Nachstellung historischer Begebenheiten durch Schauspieler. Vgl. dazu Knopp, G.: Geschichte im Fernsehen. Perspektiven der Praxis, in: Ders./Quandt, S. (Hrsg.): *Geschichte im Fernsehen: ein Handbuch*, Darmstadt 1988, S. 1-9, hier: S. 5; später auch als szenisches Zitat bezeichnet: Knopp, G.: *Zeitgeschichte im ZDF*, in: Wilke, J. (Hrsg.): *Massenmedien und Zeitgeschichte*, Konstanz 1999, S. 309-316, hier S. 311.
 - 16 Quandt, S.: Fernsehen als Leitmedium der Geschichtskultur? Bedingungen, Erfahrungen, Trends, in: Mütter, B./Schönemann, B./Uffelman, U. (Hrsg.): *Geschichtskultur. Theorie – Empirie – Pragmatik*, Weinheim 2000, S. 235-239, hier S. 239.
 - 17 Vgl. Bösch, Das „Dritte Reich“ ferngesehen (Anm. 13), S. 206.
 - 18 Angesichts der Darstellung, die sich nicht immer über das Niveau von ‚Klatsch- und Tratschspalten‘ der Boulevardpresse erhebt, spotteten mehrere Rezensenten, dass als nächstes vermutlich eine Reihe über Hitlers Hunde folgen würde, und forderten – direkt oder indirekt – eine Pause oder die Hinwendung zu ihrer Meinung nach wesentlicheren Aspekten des Nationalsozialismus. Vgl. z.B. Pistorius, H.: Adolf und Eva: Banales statt Geheimnisvolles, in: *Neue Osnabrücker Zeitung*,

- 25.04.2001. Einen ähnlichen Mangel an Neuinformationwert stellte Michael Jeismann bereits für *Hitlers Kinder* fest: Jeismann, M.: In der Verwertungskette. Als die Nazis laufen lernten: „Hitlers Kinder“ vom ZDF bei Arte, in: FAZ, 11.2.2000; zur Banalität der Heydrich-Folge der Serie *Die SS. Eine Warnung der Geschichte* siehe Marten, R.: Das Gelbe im Braunen. Die Geschichtsmaschine des Guido Knopp erfasst die SS, in: SZ, 5.11.2002.
- 19 So Frühholz: Holocaust (Anm. 6).
 - 20 Hat es über die US-amerikanische Serie *Holocaust* noch erregte Diskussionen gegeben, waren die Reaktionen auf jüngere Darstellungen in Unterhaltungsgenres positiv, wie z.B. bei Steven Spielbergs *Schindlers Liste* oder Roberto Beninis *Das Leben ist schön*, positiv; vgl. Köppen, M.: Von Effekten des Authentischen. Schindlers Liste: Film und Holocaust, in: Ders./Scherpe, K.R. (Hrsg.): Bilder des Holocaust. Literatur, Film, Bildende Kunst, Köln 1997, S. 145-170.
 - 21 Quandt: Leitmedium (Anm. 16), S. 238.
 - 22 Hamann, R.: Theorie der Bildenden Künste, Berlin 1980, hier S. 18f. Zitiert nach: Hickethier, K.: Film- und Fernsehanalyse, zweite, überarbeitete Auflage, Stuttgart 1996, S. 43.
 - 23 So auch Ruttmann, R.: Zeitzeugen in historischen Sendungen, in: Knopp/Quandt: Handbuch (Anm. 15), S. 54-59, hier S. 55. Jüngst auch Borries, B. v.: Was ist dokumentarisch am Dokumentarfilm? Eine Anfrage aus geschichtsdidaktischer Sicht, in: GWU 52 (2001), S. 220-227.
 - 24 Wie weit verbreitet diese Annahme ist, wird schon durch den Sprachgebrauch deutlich: Wenn von ‚fotorealistischer Abbildung‘ die Rede ist, wird eine realitätsgetreue Abbildung gemeint. Auf die komplexe Diskussion über grundsätzliche Eigenschaften, Gegensätze und Gemeinsamkeiten von Spiel- und Dokumentarfilmen, wie sie sich in definitorischen Abgrenzungsversuchen wie den Kategorisierungen in Filmdokument, Kompilationsfilm, Dokumentarfilm, (nicht-)inszenierter bzw. (nicht-)fiktiver Film uwm. spiegelt, kann hier nicht eingegangen werden. Die Erkenntnis, dass jeder Akt des Filmens, ganz zu schweigen von der späteren Bearbeitung, Auswirkungen auf das Resultat hat, dürfte leicht fallen. Vgl. hierzu Aurich, R.: Wirklichkeit ist überall. Zum historischen Quellenwert von Spiel- und Dokumentarfilmen, in: Wilharm, I. (Hrsg.): Geschichte in Bildern. Von der Miniatur bis zum Film als historische Quelle, Pfaffenweiler 1995, S. 112-128, hier besonders S. 118 ff. Aurich diskutiert an dieser Stelle die Aufhebung der Dichotomie von Dokumentar- und Spielfilm auf Grundlage der Filmtheorien Matuzewskis, Kracauers und Griersons. Behring merkt an, dass die Wirklichkeit bereits „durch die Filmaufnahme in eine Vorstellung dieser Wirklichkeit transformiert“ wird und hebt die Bedeutung der Montage hervor, die jegliche Möglichkeit empirischer Realität im Film zerstöre; nach Behring ist die Begriffsteilung in Spiel- und Dokumentarfilm nicht aufrecht zu halten, da sie auf Misskonzeptionen über die wahre Natur des Films beruhen: Behring, H.: Fiktion und Wirklichkeit: Die Realität des Films, in: Geschichtswerkstatt Hannover (Red.): Film – Geschichte – Wirklichkeit (Geschichtswerkstatt 17), Hamburg 1989, S. 6-12, hier S. 6f. Dies verschärft sich noch bei der Dokumentation, die mit mehrfacher Authentizitätsbetuierung arbeitet und sowohl die Autorität des Dokumentarfilms in seiner Misskonzeption als direkte Abbildung von Realität benutzt als auch die Autorität des Fachmannes / Historikers durch die Kommentierung vermittelt. Bodo von Borries merkt dagegen an, dass die Leugnung der Unterschiede zwischen Dokumentar- und Spielfilm zu weit gehe: Borries: Dokumentarfilm (Anm. 23), S. 221.
 - 25 Dass es sich bei der angenommenen Objektivität von Dokumentarfilmen/Dokumentationen um einen Mythos handelt, hat u.a. Wember schon 1972 anhand der Analyse eines Unterrichtsfilms zur Dritten Welt anschaulich verdeutlichen können, wenngleich seine Interpretation stellenweise zu weit geht. Vgl. Wember, B.: Objektiver Dokumentarfilm? München 1972.
 - 26 Angesichts einer Stundentafel, die nicht einmal auf allen Schulstufen höchstens 2-3 Geschichtsunterrichtsstunden pro Schulwoche vorsieht, werden die vergleichsweise geringen Einflussmöglichkeiten der Schule auf das öffentliche Geschichtsbild offensichtlich. Dieser Aspekt ist spätestens seit den 1980er Jahren in der Forschung anerkannt, es erübrigt sich daher, auf die zahlreichen Hinweise in der Literatur hinzuweisen.
 - 27 Zitat Knopps aus Böhm/Knödler, Letzte Zeugen (Anm. 13).
 - 28 Knopp: Zeitgeschichte (Anm. 15), hier und im Folgenden S. 311f.
 - 29 Knopp: Praxis (Anm. 15); und Quandt, S.: Geschichte im Fernsehen. Perspektiven der Wissenschaft, in: Knopp/Quandt: Handbuch (Anm. 15). S. 10-20.
 - 30 Knopp: Praxis (Anm. 15), S. 2f.
 - 31 Die sich in den Medien seit längerem abzeichnende kommerzielle Vereinnahmung des Nationalsozialismus, die nicht zuletzt viele Parallelen zur Merchandising-Maschinerie Hollywoods aufweist, soll an dieser Stelle nicht erörtert werden.
 - 32 Knopp: Praxis (Anm. 15), S. 2.

- 33 Der Verfasser folgt hier der Begriffskategorisierung Böschs, der für den Dokumentarfilm die drei Kategorien Quellenkompendium, Filmdokument und Kompilationsfilm feststellt. Vgl. Bösch: Das „Dritte Reich“ ferngesehen (Anm. 13), S. 206. Strenggenommen handelt es sich bei nahezu allen modernen Geschichtsdokumentationen nicht um Dokumentarfilme im eigentlichen Sinne bzw. ‚klassischer‘ Machart, daher wird hier der Begriff Geschichtsdokumentation stringent im Sinne von Kompilationsfilm verwendet. Auf die zusätzliche Erschwernis kategorialer Genredefinitionen durch die zunehmende Digitalisierung der Aufzeichnungstechnik im Vergleich zur klassischen Filmaufnahme kann hier nicht eingegangen werden.
- 34 Knopp: Zeitgeschichte (Anm. 15), S. 310.
- 35 Abgesehen davon, dass ein Titel wie ‚Hitlers Holocaust‘ endgültig den Forschungsstand missachten würde, wäre auch der Titel *Holocaust* schon quotenträchtig genug gewesen, da der Begriff als Synonym für die unmenschlichen Verbrechen im Nationalsozialismus dauerhaft im kollektiven Gedächtnis verankert ist; dennoch setzt Knopp durch die (scheinbare) Eindeutschung des Wortes Holocaust wieder auf einen zusätzlichen Werbeeffekt: so ist ihm eine öffentliche Diskussion (und folgerichtig erhöhte publizistische Aufmerksamkeit) gewiss; seine Behauptung, durch die Eindeutschung auch diesen Teil der Geschichte als Teil der deutschen Vergangenheit zu akzeptieren, scheint aufgesetzt, verbrämt hauptsächlich das zu Grunde liegende kommerzielle Interesse. Vgl. zur Diskussion dieser Strategie Frahm, Von Holocaust zu Holocaust (Anm. 13), der nicht nur die Schwächen in der Argumentation Knopps herausstellt, sondern gleichzeitig folgert, dass die Eigenschaft des Begriffes Holocaust als Fremdwort im deutschen Sprachraum Beleg sei für „das Versäumnis einer massenhaften Auseinandersetzung bis zur Ausstrahlung von *Holocaust*.“ (S. 131). Das an verschiedener Stelle festgestellte Bemühen Knopps (u.a. Frahm, a.a.O.; Kansteiner, Anm. 39), mit seiner Reihe ein deutsches Pendant zur US-amerikanischen Serie *Holocaust* zu schaffen, sieht der Verfasser dagegen nicht per se als fehlgeleitet an, v.a. wenn man Frahms These der nach wie vor mangelhaften Aufarbeitung des Holocaust zustimmt. Auf dem internationalen Dokumentationsmarkt herrschen dagegen offensichtlich weniger Bedenken, so „wird die US-amerikanische Übersetzung von *Holocaust* als *Hitler’s Holocaust* realisiert.“ Frahm, a.a.O., S. 132f.
- 36 Keilbachs undifferenzierter Schlussfolgerung, der biographische Ansatz sei prinzipiell „aus einer pädagogisch orientierten Perspektive, der es generell um die Verbreitung von Geschichtswissen geht, als Voraussetzung für die Reichweite der Sendungen anerkannt“, kann so nicht zugestimmt werden. Eine Diskussion dieser These bleibt konkret auf Keilbach bezogen allerdings unmöglich, da sie keine Belege für die diese Behauptung anführt, abgesehen von einem unspezifischen Verweis auf „Ähnliche Argumente [... in der Diskussion] um die [...] fiktionale Serie *Holocaust*“; Keilbach, Fernsehbilder der Geschichte (Anm. 13), S. 103.
- 37 Auch Linne stellt fest, dass dieser Ansatz weder den historiographischen noch den Ansprüchen „eine[r] modernen Biographiegeschichtsschreibung gerecht wird.“ Linne, Hitler als Quotenbringer (Anm. 2), S. 98.
- 38 So die abschließende Bemerkung des Kommentars in der Sendung, nachdem geschildert wurde, wie Hartensteins U-Boot beim Rettungsversuch von alliierten Kampffliegern beschossen wurde, so dass sie die Rettungsboote mit der Besatzung zurücklassen mussten, in: *Der Jahrhundertkrieg: Atlantikschlacht – Tödliche Falle*. Leider wird hier die Chance zur Kritik am ‚Kadavergehorsam‘ verschenkt, wie auch die Reflexion über Kriegsverbrechen, die auf beiden Seiten begangen wurden, völlig unterbleibt.
- 39 Vgl. dazu u.a. den Essay des amerikanischen Historikers Kansteiner, W.: Hitler according to Knopp & Co. or The Radicalization of German Collective Memory in the Age of its Commercial Reproduction, in: http://www.uni-erfurt.de/nordamerika/doc/Papers_rtf/kansteiner.rtf [Stand: 13.11.2015]
- 40 Ebenda.
- 41 Folgerichtig wehrt sich Heinz Höhne gegen die Annahme, als „SS-Experte schlechthin“ Knopp beraten zu haben, und macht in einem Leserbrief die Diskrepanz deutlich zwischen dieser These der Sendung und dem Stand der Forschung. Höhne, H.: Hochgekochte Legenden. ZDF-Reihe über die SS: Das Gelbe im Braunen / SZ vom 5.11.2002, in: SZ, 20.11.2002.
- 42 Borries: Dokumentarfilm (Anm. 23), S. 220.
- 43 Ebenda.
- 44 Keilbach, effektiv Geschichte erzählen und Bösch, Das „Dritte Reich“ ferngesehen (beide Anm. 13).
- 45 Paul, G.: Der Aufstand der Bilder. Die NS-Propaganda vor 1933, Bonn 1990, S. 11f, zitiert nach: Treml, M.: „Schreckensbilder“ – Überlegungen zur Historischen Bildkunde. Die Präsentation von Bildern an Gedächtnisorten des Terrors, in: GWU 48 (1997), S. 279-294, hier S. 290.

- 46 Hierbei handelt es sich um eine ständig wiederkehrende Formulierung des Kommentars, aber auch um eine Vermarktungsstrategie dieser Art von Dokumentationen.
- 47 Keilbach: effektiv Geschichte erzählen (Anm 13), S. 358ff.
- 48 Knopp: Praxis (Anm. 15), S. 3. Vgl. auch Wolf, F.: Clip-Art. "Holocaust", das neue Produkt aus der Knopp-Werkstatt, in: epd medien 89, 8.11.2000. Internet [Stand: 13.11.2015]: www.epd.de/medien/2000/89kritik.htm.
- 49 Die drei wesentlichen Funktionen von Zeitzeugen im Rahmen der historischen Dokumentationen – Identifikations-, Beleg- und Entlastungsfunktion – wurden von Bösch wiederholt herausgestellt und brauchen nicht mehr detailliert erörtert zu werden; siehe hierfür zuletzt: Bösch: Historikerersatz (Anm. 13).
- 50 Prominenten kommt hierbei eine Sonderstellung zu, bürgen sie doch mit ihrer Bekanntheit für den Wahrheitsgehalt, für die Seriosität der Sendungen. Mag es in diesem Zusammenhang einleuchtend erscheinen, Marcel Reich-Ranicki als Überlebenden des Warschauer Ghettos zu befragen (*Holocaust III: Ghetto*), nimmt es skurrile Züge an, wenn Helmut Karasek sich über die Psyche Marlene Dietrichs auslässt, hierfür qualifiziert, weil er der „letzte [war], der Marlene Dietrich interviewte“ (so der Namenszusatz in *Hitlers Frauen V: Marlene*).
- 51 So stellt der Historiker Michael Buddrus, Berater Knopps, den quellenkritischen Umgang, dessen diese Gattung ganz besonders bedürfe, in Dokumentationen als problematisch heraus, und Harald Welzer stuft Zeitzeugen als von äußerst begrenztem historischen Erkenntniswert ein. Böhm/Knödler, Letzte Zeugen (Anm. 13). In dieser Dokumentation werden auch die Schwierigkeiten im Umgang mit – nicht selten sich professionalisierenden – Zeitzeugen offen gelegt, die häufig missionarisches Sendungsbewusstsein als Triebfeder ihrer Erzählungen zeigen; angesichts der von ihnen durchlittenen Geschichte ist dies nur zu verständlich, derartige Motivationen müssen aber aus quellenkritischer Sicht berücksichtigt werden.
- 52 Bösch: Historikerersatz (Anm. 13), S. 65, oder, wie Loewy treffend formuliert: „diese Personen haben keine Gegenwart.“ Loewy: Bei Vollmond: Holocaust (Anm. 13), S. 118.
- 53 Kommentar in: Böhm/Knödler, Letzte Zeugen (Anm. 13).
- 54 Die Aufnahme im *close shot* ist wahrscheinlich, hält sie doch dem Produzenten offen, ob er das Gesicht stärker heranzoomt oder distanzierter erscheinen lässt.
- 55 Böhm/Knödler, Letzte Zeugen (Anm. 13). Wenn Zeitzeugen tatsächlich dann am wertvollsten sind, wenn sie in freier Erzählung – mit Muße und ohne Stress – berichten können (Ruttmann: Zeitzeugen (Anm. 23), S. 58), dann ist von den Zeitzeugenberichten des ‚Jahrhundertbusses‘ nicht viel zu erwarten, angesichts der besonderen Stresssituation, hervorgerufen durch die Enge des Busses, in der der Zeitzeuge hinter technischen Geräten nahezu zu verschwinden droht.
- 56 Dazu spöttisch ein Mitarbeiter Knopps: „Bei uns gilt das Prinzip: Kein Zeitzeuge über 20 Sekunden, nur der Heilige Vater bekommt 30.“ Jacobs, H.-J.: Die Clip-Schule vom Lerchenberg, in: Der Spiegel 46, 15.11.1999, S. 136f.; zitiert nach Linne: Hitler als Quotenbringer (Anm. 2), S. 100.
- 57 So Wiesenthal zur Sendung, vgl. Anm. 2.
- 58 Böhm/Knödler, Letzte Zeugen (Anm. 13).
- 59 Im Folgenden der exakte Wortlaut des Gesprächsausschnittes, wie er im ‚Jahrhundertbus‘ stattgefunden hat. Die Cutter haben die Atempause Hanitschs genutzt, um die Fortführung des Satzes (in eckige Klammern gesetzt) abzuschneiden:
Frage: „Wir sprachen über Hitler, über Symbole. Was hat denn die Uniform bedeutet?“
Hanitsch: „... sie war äußeres Zeichen, und gleichzeitig ein gewisser Schutz – [bei Geländespielen und Diensten.]“
In dem Gespräch fährt er sinngemäß fort, dass dies vielleicht auch deshalb wichtig gewesen sei, weil Kinder aus ärmlichen Verhältnissen von ihren Eltern sonst nicht zu Geländespielen und Diensten, in der Konsequenz also nicht zur HJ, gelassen worden wären, weil sie es sich nicht hätten leisten können, dass die Kleidung in Mitleidenschaft gezogen wird.
- 60 Einige Gesichter sind sogar so stark heranzoomt, dass der obere Teil des Kopfes vom Bildschirmrand ‚abgeschnitten‘ wird.
- 61 Quandt: Perspektiven der Wissenschaft (Anm. 29), S. 11; jüngst erneut in: Quandt: Leitmedium (Anm. 16), S. 238.
- 62 Vgl. hierzu und im Folgenden Jeismann, K.-E.: Geschichtsbewußtsein oder Geschichtsgefühl? Thesen zu einer überflüssigen Kontroverse, zuletzt in: Ders.: Geschichte und Bildung. Beiträge zur Geschichtsdidaktik und zur Historischen Bildungsforschung (hrsgg. und eingeleitet von Wolfgang Jacobmeyer und Bernd Schönemann), Paderborn (u.a.) 2000, S. 87-100, hier S. 88.
- 63 A.a.O., S. 94.
- 64 Böhm/Knödler, Letzte Zeugen (Anm. 13).

- 65 Es gibt sicherlich Täter, die ihre Beteiligung an den Verbrechen nicht bereuen, aber auch diese sind insofern traumatisiert, als dass sie – aus ihrer Sicht ungerechtfertigterweise – dieser Verbrechen angeklagt und u.U. auch dafür verurteilt worden sind, auch solche Erfahrungen können subjektiv schmerzhaft sein.
- 66 So gerechtfertigt das Sendungsbewusstsein der Überlebenden auch sein mag, so deutlich werden die hieraus resultierenden Schwierigkeiten in der erwähnten Dokumentation: Die angestrebte Auseinandersetzung mit Geschichte findet nicht statt, die Zeitzeugenberichte nehmen stark predigthafte Züge an, sind in ihrer suggestiven und emotionalen Wirkung nicht einschätzbar. Vgl. Böhm/Knödler, *Letzte Zeugen* (Anm. 13), s.a. Anm. 51.
- 67 Nach dem Zusatz in *Holokaust*. Die hier zur Schau gestellte Reue Jordans findet in seinen – im Privatdruck veröffentlichten – Memoiren aus der Besatzungszeit keinen Widerhall.
- 68 So können beispielsweise ehemalige Soldaten den Mythos der ‚sauberen‘ Wehrmacht weitgehend unkommentiert verbreiten.
- 69 Siehe hierzu und im Folgenden die Rezension Käppner, J.: *Holokaust*, in: SZ, 23.10.2000.
- 70 Odilo Globocnik war maßgeblich für die Errichtung der polnischen Vernichtungslager sowie die Durchführung der ‚Aktion Reinhard‘ verantwortlich.
- 71 Vgl. Dreßen, W.: *Befehlsnotstand*, in: Benz, W. (Hrsg.): *Legenden, Lügen, Vorurteile: ein Lexikon zur Zeitgeschichte*, München 1990, hier S. 40-42.
- 72 *Holokaust – Die Diskussion*. Ausgestrahlt im Anschluss an die letzte Folge der Reihe im ZDF, moderiert von Guido Knopp.
- 73 Es gibt aber auch weitere, weniger plausibel zu erklärende ‚Ungereimtheiten‘: so stellte Karsten Linne bei dem Vergleich der unterschiedlichen Formate von Knopps Dokumentationen fest, „daß die ZDF-Version an den Maßstäben der *political correctness* [Hervorhebung im Original] ausgerichtet war, während die längere Fassung [...] geschönt wirkte. Besonders spektakulär war die Sequenz in der Video-Version [der Reihe *Hitlers Helfer*; d.V.], in der der Sohn von Rudolf Heß behaupten durfte, sein Vater sei durch die Briten ermordet worden.“ Linne, *Hitler als Quotenbringer* (Anm. 2), S. 92.
- 74 Anhand der Aufzeichnungen von Goebbels wird zwar deutlich, dass dieser sehr aktiv an der Gestaltung des Films beteiligt gewesen war und auch dass der Film Hitler vor der Veröffentlichung vorgeführt worden ist, dies kann aber die Verantwortung Hipplers nicht abschwächen. Vgl. zu den Tagebucheinträgen Fröhlich, E. (Hrsg.): *Die Tagebücher von Joseph Goebbels. Sämtliche Fragmente. Teil I: Aufzeichnungen 1924-1941*, München (u.a.) 1987, hier S. 619.
- 75 Knopp: *Praxis* (Anm. 15), S. 7; dieser zitiert offensichtlich (ohne Kennzeichnung) Ruttman: *Zeitzeugen* (Anm. 23), S. 55.
- 76 Keilbach: *effektiv Geschichte erzählen* (Anm. 13), S. 356.
- 77 Hatte Franck die wesentliche Funktion des Bildteppichs noch als „Vehikel für den Kommentar“ charakterisiert, wird er bei Knopp auch als Hintergrund für die Erzählungen der Zeitzeugen eingesetzt. Vgl. Franck, D.: *Die historische Dokumentation*, in: Knopp/Quandt, *Handbuch* (Anm. 15), S. 49-53, hier S. 50.
- 78 Abgesehen von Quandt und Knopp finden sich kaum Befürworter dieses Mittels als legitimum Darstellungsmittel in Geschichtsdokumentationen. Zuletzt: Knopp: *Zeitgeschichte* (Anm. 15), S. 11 und Quandt: *Leitmedium* (Anm. 16), S. 239. Das liegt zum einen in der Annahme begründet, durch das Nachstellen von Szenen werde eine (unzulässige) Fiktionalisierung betrieben. Ob diese Annahme gerechtfertigt ist oder ob sie nicht vielmehr auf dem Trugschluss beruht, Dokumentarfilme bildeten die historische ‚Wahrheit‘ unverstelt ab als andere Filmgattungen, muss im Einzelfall untersucht werden. (s.a. Anm. 24) Zum anderen brachte nicht zuletzt die reißerische Aufmachung das szenische Zitat – zu Recht – in Verruf. Knopp setzte es nämlich nicht lediglich ein, um die nicht in Bildern überlieferten, aber durch andere Quellen gut dokumentierten Ereignisse authentisch nachzubilden, sondern vielmehr als dramatisierende visuelle Reize. Wenn z.B. ‚Rudolf Hess‘ mit einem Fallschirm über England abspringt, blitzende Stiefel auf den Asphalt knallen, ‚SS-Offiziere‘ aus Autos springen, zittrige Hände, die Tablettenröhrchen öffnen, in Detailaufnahme dramatisiert werden, werden mehr als nur Grenzen des Anstands überschritten.
- 79 Jüngst in dem Begleitband zu *Holokaust*: Knopp, G. (Hrsg.): *Holokaust*, München 2000, S. 10.
- 80 Keilbach: *effektiv Geschichte erzählen* (Anm. 13), S. 358.
- 81 A.a.O., S. 357.
- 82 Franck: *Dokumentation* (Anm. 77), S. 50.
- 83 „Der Zusammenschritt historischen Materials mit Aufnahmen von heute ist keineswegs auf Gegensatz, das heißt auf Visualisierung von Zeit angelegt, sondern auf Homogenisierung. Die optische Angleichung der Aufnahmen verwirrt die Zeitebenen, verräumlicht die Zeit zu einer

- visuellen Suchbewegung, in der Vergangenheit und Gegenwart verschwimmen.“ Loewy: Bei Vollmond: Holocaust (Anm. 13), S. 121. Im Endeffekt handelt es sich also nicht nur um eine Historisierung moderner Aufnahmen sondern auch um eine Entzeitlichung allen Filmmaterials, wodurch es beliebig rekontextualisierbar und letztlich, zumindest in der knoppschen Montage, uninterpretierbar wird: die auf Homogenisierung zielende Ästhetisierung der unterschiedlichen Aufnahmegattungen führt zu einer Glättung des Erzählflusses und Beschleunigung der Rezeption, der damit keine Muße bleibt, sich Fragen über die zeitliche Dimension des Holocaust und seinen (fortdauernden) gesellschaftlichen Implikationen zu stellen; es wäre eine große Leistung der Dokumentation, wenn die latenten Widersprüche zwischen dem durchaus verständlichen Wunsch, dieses schreckliche Kapitel der deutschen Geschichte in der Vergangenheit zu belassen und der Notwendigkeit, dieses Kapitel vor dem Horizont der Gegenwart fortwährend neu erinnernd zu deuten, wenn dieser Zwiespalt der kollektiven und individuellen Erinnerung durch die filmsprachlichen Mittel aufgeworfen und nicht – wie hier – verschüttet würden.
- 84 In diesem Horrorfilm übernimmt die Kamera die Perspektive der jugendlichen Hauptakteure, die den Film scheinbar selbst mit einer Handkamera gedreht haben: drei junge FilmstudentInnen verschwinden spurlos bei den Dreharbeiten zu einer Dokumentation (!), ein Jahr später werden ihre Filmaufzeichnungen gefunden, die den Spielfilm überhaupt erst ausmachen; eine dramatische Verfolgungsszene spielt in einem Wald und zeichnet sich durch ähnlich verwackelte, Panik suggerierende Aufnahmen aus. Während der Horrorfilm also das Genre Dokumentarfilm als Authentifizierungsstrategie und damit als spannungssteigerndes Mittel einsetzt, übernimmt Knopp diese filmtechnischen Effekte zur Verschmelzung der Zeit-, in ihrer Wirkung sogar der Realitätsebenen in seiner Dokumentation.
- 85 Hierbei handelt es sich um eine vor allem im Spielfilm gängige Einstellung, die den Anfang oder das Ende einer ungewissen Reise symbolisieren soll. Typischerweise findet sich auch in der US-amerikanischen Reihe *Holocaust* (1979) eine entsprechende Einstellung.
- 86 Vgl. auch Loewy: Bei Vollmond: Holocaust (Anm. 13), der diese Szenen wegen ihrer Ähnlichkeit zum Horrorfilm besonders kritisiert.
- 87 Vgl. hierzu und zur Verwendung historischer Farbaufnahmen als Konstruktionsvehikel einer privaten Seite der Täter Keilbach: *effektiv Geschichte erzählen* (Anm. 13), S. 359.
- 88 Ein ebenfalls gut gelungenes Beispiel findet sich in *Der Jahrhundertkrieg: Luftkampf über Deutschland – Der Feuersturm*: die von Goebbels ins Volk geschrieenen Durchhalteparolen werden mit Originalaufnahmen erschöpfter Menschen im zerbombten Berlin kontrastiert.
- 89 In den wiederholt angeführten Arbeiten Keilbachs und Böschs.
- 90 Vgl. Keilbach: *effektiv Geschichte erzählen* (Anm. 13), S. 361.
- 91 Kritischer dagegen: Keilbach, *Fernsehbilder der Geschichte* (Anm. 13), S. 112f.
- 92 Keilbach: *effektiv Geschichte erzählen* (Anm. 13), S. 360f.
- 93 Abgesehen von der Unsinnigkeit dieses zum Mythos verklärten Bildes Hitlers dienen derartige Thesen in letzter Konsequenz als ‚Persilschein‘ des deutschen Volkes: Wenn Hitlers Fähigkeiten und damit auch Verantwortung in höhere Sphären verlagert werden, wer hätte dem widerstehen sollen? Wie auch Loewy (Anm. 13) anhand der filmsprachlichen Analyse der Reihe *Holocaust* deutlich herausstellt, untermauern eine Vielzahl ikonographischer und filmsprachlicher Mittel der Sendungen genau diese These.
- 94 Nach: Hesse, J.-O.: Die Inszenierung des Nationalsozialismus im Fernsehen. Konzeption einer Lehrerfortbildung zu den Sendereihen des ZDF, in: *Deutsche Lehrerzeitung* 5, 1998, S. 63-65.
- 95 Ohne diese Thematik hier vertiefen zu können, sei diese Einschränkung erlaubt, angesichts der Zensurmaßnahmen – nicht nur – der US-amerikanischen Regierung im Rahmen der Kriegsberichterstattung der letzten Golfkriege.
- 96 Z.B. als Luzifer (*Angel Heart*, 1987), Triebtäter (*Cape Fear*, 1991), PR-Geheimbeauftragter des amerikanischen Präsidenten (*Wag the Dog*, 1997); diese Filme werden im Fernsehen regelmäßig wiederholt.
- 97 Voit, H.: Erinnerungskultur und historisches Lernen: Überlegungen zur „Wehrmachtsausstellung“ aus geschichtsdidaktischer Sicht, in: Mütter/Schönemann/Uffelmann: *Geschichtskultur* (Anm. 16), S. 95-107, hier S. 101.
- 98 Treml: *Schreckensbilder* (Anm. 45), S. 285.
- 99 Knopp: *Praxis* (Anm. 15), S. 2f.
- 100 Ebenda.
- 101 Aly, G.: Holocaust. ZDF-Kronzeuge Eichmann, in: *Berliner Zeitung*, 24.10.2000. Vgl. zu den revisionistischen Implikationen dieser Hitlerzentrierung auch die Ausführungen zu den Anmerkungen 39 und 93.

- 102 Käppner: Holocaust (Anm. 69).
- 103 Bemerkenswert ist auch die semantisch unsinnige Formulierung der ‚freiwilligen Verstrickung in Morde‘; ‚in etwas verstrickt sein‘ insinuiert immer die unschuldige, ausweglose Teilnahme an Unrecht. Wie dies mit einer freiwilligen Beteiligung an Massenmord in Einklang zu bringen ist, wird wohl Knopps Geheimnis bleiben.
- 104 Durch solche Ausführungen wird erneut auf den Entschuldigungsmythos des ‚Befehlsnotstands‘ verwiesen, vgl. Anm. 71.
- 105 Dieses und die folgenden Zitate dieses Abschnitt aus: Aly: Kronzeuge Eichmann (Anm. 101).
- 106 Voit: Erinnerungskultur (Anm. 97), S. 101.
- 107 *Holocaust I: Menschenjagd*.
- 108 Buszello, H.: Zusammenfassung und Auswertung der Diskussion, in: Mütter, B./Uffelman, U. (Hrsg.): Emotionen und historisches Lernen. Forschung – Vermittlung – Rezeption (Studien zur internationalen Schulbuchforschung 76), Frankfurt am Main 1992, S. 191-193, hier S. 192.
- 109 Wie tief verwurzelt dieser Mythos bis heute ist, wird an der durchaus exemplarischen Aussage einer Oberstufenschülerin in einem Interview deutlich, die froh ist, nicht vor die Alternative ‚Mitmachen oder Tod‘ gestellt zu werden, vor der ihrer Meinung nach offensichtlich die Menschen im Nationalsozialismus gestanden haben. In: Robers, N.: Geschichtsunterricht: „Je konkreter, desto belastender“. Jugendliche Ansichten über den Nationalsozialismus (WN-Serie: Schüler diskutieren mit Experten), in: Westfälische Nachrichten, 12.07.2001.
- 110 Die Forschung bzgl. möglicher Auswirkungen von Emotionalisierung auf historische Lernprozesse steckt aus geschichtsdidaktischer Sicht noch immer in den Kinderschuhen, beklagte noch 1999 der damalige Vorsitzende der Konferenz für Geschichtsdidaktik, Uwe Uffelman, und verwies darauf, dass die Anfang der 1990er Jahre auf der Tagung „Emotionen und historisches Lernen“ formulierten Forschungsdesiderate bis dahin noch immer nicht aufgearbeitet worden seien. (Uffelman, U.: Zum Stand der Disziplin Geschichtsdidaktik 1999, in: Mütter/Schönemann/Uffelman: Geschichtskultur (Anm. 16), S. 13-22, hier S. 21). Zu dieser Zeit rückte die Beschäftigung mit dem geschichtswissenschaftlich bislang nicht eindeutig definierten Phänomen ‚Emotion‘ in den Blickpunkt der Fachdidaktik. Neben dem erwähnten Tagungsband erschienen hierzu bislang noch ein Themenheft der Zeitschrift *Geschichte Lernen* und vereinzelte Aufsätze, die sich jedoch nicht explizit mit den Auswirkungen emotionaler Überwältigungsstrategien bei der Vermittlung von Geschichte beschäftigen, dabei sind die gefühlssteuernden (um nicht zu sagen manipulierenden) Wirkungsweisen von (audio-)visuellen Medien seit langem bekannt. Vgl. zum bisherigen Forschungsstand neben der bereits angeführten Literatur auch Mütter, B.: Emotionen und historisches Lernen, in: GWU 50 (1999), S. 340-347; Uffelman, U.: Emotionen und historisches Lernen, in: Ders.: Neue Beiträge zum Problemorientierten Geschichtsunterricht, Idstein 1999, S. 167-181.
- 111 Zitiert nach: Sassmann, I.: Krawall und Kulturpolitik. Prof. Hans-Ulrich Thamer über die Ausstellung „Verbrechen der Wehrmacht“, in: muz. Münsters Universitäts-Zeitung, 15.12.2000, S. 4.
- 112 Hier und im Folgenden Tremel: Schreckensbilder (Anm. 45), S. 291.
- 113 Borries: Dokumentarfilm (Anm. 23), S. 222.
- 114 Näpel, O.: Auschwitz im Comic – Die Abbildung unvorstellbarer Zeitgeschichte (Zeitgeschichte – Zeitverständnis, Bd. 4) Münster 1998.
- 115 Gies, H.: Emotionalität versus Rationalität? In: Mütter/Uffelman: Emotionen (Anm. 108), S. 27-40, hier S. 39.
- 116 Die der US-amerikanischen Reihe folgenden Auseinandersetzungen mit dem Holocaust (dokumentiert in: Märthesheimer, P./Frenzel, I. (Hrsg.): Im Kreuzfeuer: Der Fernsehfilm Holocaust. Eine Nation ist betroffen, Frankfurt am Main 1979), sind nach Auffassung des Verfassers eher in dem bis dahin mangelhaften öffentlichen Interesse an diesem Teil der Geschichte zu sehen, als in der Machart der Sendung. *Holocaust* mag somit Anlass nicht aber Ursache der Auseinandersetzung gewesen sein, wie es auch im Klappentext des Buches angemerkt wird: „Millionen von Menschen waren betroffen, sahen sich mit ihrer eigenen Geschichte, der Vergangenheit ihrer Väter konfrontiert. Ein Tabu war verletzt worden, und ein ganzes Volk [...] begann [...] plötzlich offen über das dunkelste Kapitel seiner Geschichte zu diskutieren.“ Selbst wenn man der Fernsehreihe weitreichende Konsequenzen für den Umgang mit der Nazivergangenheit einräumt und ihre Wirkung auf die emotionalisierende Präsentation von Geschichte zurückführt, lässt sich dieser Erfolg nicht mehr mit denselben Mitteln wiederholen, haben sich doch die Medienlandschaft, aber auch der öffentliche Umgang mit dieser Vergangenheit stark gewandelt. Vgl. dazu auch den Vortrag Kansteiner, W.: History of the Screen and the Book: The Reinvention of the Holocaust

- in Television and Historiography in the Federal Republic of Germany, gehalten auf dem 19th International Congress of Historical Sciences vom 6.-13. August 2000 in Oslo; Internet [Stand: 13.11.2015]: <http://www.oslo2000.uio.no/program/papers/m3c/m3c-kansteiner.pdf>
- 117 Knopp: Praxis (Anm. 15), S. 6.
- 118 Der hier angeführte Gegensatz versteht sich nicht als Abqualifizierung des einen oder Überhöhung des anderen Genre, beide erfüllen wichtige und legitime Funktionen in der Medienlandschaft. Ihre jeweiligen Zielsetzungen und Ansprüche sind jedoch sehr unterschiedlich und nicht ohne weiteres miteinander vereinbar.
- 119 Wolf: Clip-Art (Anm. 48).
- 120 Einer der wiederkehrenden Kritikpunkte ist die schnelle Schnittfolge, häufig noch mit dramatisierender Musik unterlegt, die einige Historiker an den Musiksender MTV mit seinen Videoclips erinnern. Vgl. Elste, V./Schnurr, E.-M.: Nationalsozialismus als Videoclip. Guido Knopps Reihe Hitlers Helfer. In: philtrat 21 (1998), Internet [Stand: 13.11.2015]: <http://www.uni-koeln.de/phil-fak/philtrat/21/2115.htm>; Wolf: Clip-Art (Anm. 48) und Bösch: Historikerersatz (Anm. 13), S. 62.
- 121 So Christine von Preyss, Geschäftsführerin bei True Stories, einer Vermarktungsagentur für Dokumentarfilme/Dokumentationen. Zitiert nach: Angerer: Hitler (Anm. 3).
- 122 Zuletzt als Herausforderung an die Geschichtsdidaktik festgestellt von Quandt: Leitmedium (Anm. 16), S. 238.
- 123 Knopp: Zeitgeschichte (Anm. 15), S. 312.