

Abschlussarbeit

zur Erlangung des Magister Artium
im Fachbereich 10

der Johann Wolfgang Goethe – Universität
Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaften

Thema: Historytainment: Analyse und Kritik – exemplarisch dargestellt anhand
der Sendungen von Guido Knopp und Michael Kloft

1. Gutachter: Dr. Thomas Küpper
2. Gutachter: Prof. Dr. Vinzenz Hediger

vorgelegt von: Hans-Christian Friedrich Kimmel
aus: Mainz

Einreichungsdatum: 27.02.2012

Inhaltsverzeichnis

1.	Einleitung	S. 3
2.	Geschichtsdokumentationen als TV-Format	S. 6
2.1.	Bevorzugte Themenfelder	S. 6
2.2.	Sendezeit und Sendeplätze	S. 9
3.	Formale und inhaltliche Analyse	S. 11
3.1.	Titelgebung	S. 11
3.2.	Die Verwendung und Inszenierung von Zeitzeugen	S. 14
3.2.1.	Der biographische Narrationsaufbau	S. 15
3.2.2.	Rolle und Funktion des Zeitzeugen	S. 19
3.2.3.	Die Inszenierung des Zeitzeugen	S. 24
3.2.4.	Glaubwürdigkeit von Zeitzeugenberichten	S. 31
3.3.	Die Verwendung von historischem Quellenmaterial	S. 35
3.3.1.	Definition	S. 35
3.3.2.	Der Einsatz von fotografischem Bildmaterial und anderen historischen Archivalien	S. 37
3.3.3.	Der Einsatz von historischen Filmaufnahmen	S. 47
3.4.	Die Verwendung von inszenierten Material	S. 74
3.5.	Der Voice-over-Kommentar	S. 85
4.	Fazit	S. 87
5.	Quellenangaben	S. 92
6.	Lebenslauf	S.100

1. Einleitung

In den letzten Jahren ist sowohl im Film als auch im Fernsehen ein wahrer „Geschichts-Boom“¹ zu verzeichnen. Thematisch vorherrschend ist dabei besonders das Dritte Reich. Filme wie *Der Untergang*² oder *Schindlers Liste*³ und TV-Geschichtsdokumentationen⁴ erfreuen sich bei einem breiten Publikum einer nie gekannten Beliebtheit. Fast täglich werden uns dabei immer wieder neue und exklusive, ausdrücklich nie gezeigte Bilder und neue Erkenntnisse präsentiert. War das TV-Format der Geschichtsdokumentationen in den Anfangsjahren Mitte der 1980er noch ein, von den öffentlich-rechtlichen Sendern, entwickeltes und „gehütetes Kind“, so haben in der Zwischenzeit auch die privaten Sender das von Kritikern oft hämisch genannte „Dokumentainment“⁵ ebenfalls für sich als Quotenbringer entdeckt.

Stil prägend bei der Entwicklung von Geschichtsdokumentationen als TV-Format im gegenwärtigen bundesdeutschen Fernsehen ist hierbei Guido Knopp, der versucht, dem Zuschauer Geschichte auf emotionaler Ebene zu vermitteln⁶, ein unter Historikern fragwürdiges Verfahren.

Auffällig ist sowohl bei Geschichtsdokumentationen wie auch bei (semi-)fiktionalen „historischen Spielfilmen“ die Verwendung von Zeitzeugeninterviews, denen eine elementare Bedeutung zuzuschreiben ist sowie das zentrale Stilmittel der „szenischen Rekonstruktion“⁷ auch „dokumentarische Montage“⁸ genannt. Diese beiden Kernelemente von Geschichtsdokumentationen werden unter

¹ Judith Keilbach: Fernsehbilder der Geschichte. Anmerkungen zur Darstellung des Nationalsozialismus in den Geschichtsdokumentationen des ZDF, in: 1999. Zeitschrift zur Sozialgeschichte des 20. und 21. Jahrhunderts 17 (2002), Heft 2. S. 102.

² *Der Untergang* (D/I/A 2004). Regie: Oliver Hirschbiegel.

³ *Schindlers Liste* (USA 1993). Regie: Steven Spielberg.

⁴ Im Folgenden werden die Begriffe Geschichtsdokumentation, Geschichtssendung sowie Dokumentationsendung synonym verwendet.

⁵ Oliver Näpel: Historisches Lernen durch 'Dokumentainment'? Ein geschichtsdidaktischer Aufriss. Chancen und Grenzen einer neuen Ästhetik populärer Geschichtsdokumentation, analysiert am Beispiel der Sendereihen Guido Knopps, in: Zeitschrift für Geschichtsdidaktik 2 (2003). S. 213.

⁶ Vgl.: Michael Elm: Zeugenschaft im Film: Eine erinnerungskulturelle Analyse filmischer Erzählungen des Holocaust. Berlin 2008. S. 229.

⁷ Oliver Näpel: Historisches Lernen durch 'Dokumentainment'? S. 214.

⁸ Judith Keilbach: Der Nationalsozialismus als Dokudrama: Zur programmierten Ambivalenz in Heinrich Breloers *Speer und Er*, in: Margrit Fröhlich, Christian Schneider, Karsten Visarius (Hrsg.): Das Böse im Blick: Die Gegenwart des Nationalsozialismus im Film. München 2007. S. 127.

Historikern wie auch Medienwissenschaftlern am häufigsten kritisiert und hinterfragt, da durch sie dem Rezipienten oft ein semifiktionales Geschichtsbild mit zweifelhafter Aussage vermittelt wird, welches vom Zuschauer oft unreflektiert übernommen wird.

Ziel dieser Arbeit ist der Versuch einer Analyse formaler und inhaltlicher Aspekte anhand von drei ausgewählten Beispielen/Dokumentationen. Im Focus stehen dabei Titelgebung, Autorenanspruch und Wirkung der Dokumentationsendungen auf den Zuschauer sowie das Prinzip der mündlichen Überlieferung (Oral History)⁹ durch Zeitzeugen und deren Stellenwert und Inszenierung, die es gilt näher zu betrachten. Ebenfalls soll das so dem Zuschauer transportierte Geschichtsbild im Hinblick auf Realitätsbezug und Authentizitätsanspruch kritisch hinterfragt werden. Wie entstehen diese Dokumentationen, woher stammen die Zeitzeugen, wie werden ihre Berichte eingesetzt und wie ist die Wirkung auf den Zuschauer? Wie glaubwürdig sind Zeitzeugenberichte, gerade im Hinblick auf die Täter- und Opferproblematik und welcher Autorenanspruch steckt dahinter?

Weitere zu analysierende Kernfragen werden die Verwendung von historischem und inszeniertem Material („szenische Rekonstruktion“) sein. Welche historischen Materialien werden überhaupt verwendet und woher stammen diese? Wie werden sie eingesetzt und wie dokumentarisch sind sie? Ein ebenfalls zentraler Punkt ist hierbei die Frage nach der Dekontextualisierung der verwendeten historischen Dokumente und der damit verbundenen Autorenintention und der Wirkung auf den Zuschauer.

Gibt es für die Storyline solcher Geschichtssendungen keine passenden Filmdokumente oder andere verwertbare historische Materialien, greifen die Autoren oft auf das Stilmittel der szenischen Rekonstruktion zurück. Dies können Sequenzen sein, die nach Vorlage anderer Materialien gedreht wurden (beispielsweise Zeitzeugenberichte, Briefe oder Akten), aber auch völlig fiktionale (z.B. eine Hand in Großaufnahme, die eine Unterschrift tätigt). Hierbei

⁹ Vgl. allgemein: Hans-Dieter Grabe: Oral History, in: Knopp, Quandt (Hrsg.): Geschichte im Fernsehen. Darmstadt 1988. S. 204 – 218.
Vgl. besonders: Lutz Niethammer (Hrsg.): Lebenserfahrung und kollektives Gedächtnis: Die Praxis der »Oral History«. Frankfurt 1985.

stellt sich die Frage in welchem Maße diese eingesetzt werden und welche Wirkung von Seiten der Autoren damit angestrebt wird.

Ein weiterer Punkt, der in den anderen Kapiteln dieser Arbeit mit analysiert werden soll, befasst sich mit Funktion, Rolle, Wirkung und Einsatz des Voice-over-Kommentars, dessen Hauptfunktion die Informationsweitergabe an den Zuschauer ist, die zum größten Teil auf auditiver Ebene stattfindet.

„Von Interesse ist [...] die implizite Gegenüberstellung von wissenschaftlicher Geschichtsschreibung und filmischen Geschichtsdarstellungen, denn in der Tat erzählen Filme anders und etwas anderes als Geschichtsbücher. Filme veranschaulichen die historischen Ereignisse mit Hilfe von dokumentarischen Filmmaterial oder Nachinszenierungen, strukturieren sie unter dramaturgischen Aspekten und verdichten sie dabei, so dass ausgewählte Momente der Vergangenheit als Kristallisationspunkte der Geschichte oder als entscheidende Augenblicke für den weiteren »Lauf der Welt« erscheinen.“¹⁰

Als exemplarische Beispiele dienen Sequenzen aus der Dokumentation *Heydrichs Herrschaft* aus der Reihe *Die SS – Eine Warnung der Geschichte* (D 2002) von Guido Knopp, die mit Sequenzen aus zwei von Spiegel TV produzierten Dokumentationen *Der Krieg der Deutschen* (Teil 1 *Blitzkrieg* D 2009) und *Spiegel TV Extra: Die letzten Tage des 3. Reiches* (D 2001), deren Autor jeweils Michael Kloft ist, verglichen werden.

Als textliche Grundlagen dienen aus medienwissenschaftlicher Sicht die jüngeren Werke von Judith Keilbach und Eva Hohenberger, während Oliver Näpel eine Betrachtung aus geschichtswissenschaftlicher Sicht liefert.

Ziel der vorliegenden Arbeit kann nicht eine interessante Ausweitung der Analyse von Darstellung und Inszenierung von Geschichte auf das Genre des Spielfilms sowie ausländischer Geschichtsdokumentationen und des Themas Holocaust sein, nicht zuletzt wegen der für diese Arbeit ausgewählten und analysierten Geschichtsdokumentationen. Auf eine detaillierte Auseinandersetzung mit verschiedenen Dokumentarfilmtheorien und deren Definitionen sein muss ebenfalls verzichtet werden.¹¹

¹⁰ Judith Keilbach: *Der Nationalsozialismus als Dokudrama*. S. 128.

¹¹ Hier sei besonders auf die Arbeit Eva Hohenbergers verwiesen: *Die Wirklichkeit des Films: Dokumentarfilm. Ethnographischer Film*. Jean Rouch. Hildesheim 1988. (= Studien zur Filmgeschichte, Bd. 5).

2. Geschichtsdokumentationen als TV-Format

Geschichtsdokumentationen haben sich in den letzten Jahren zu einem eigenständigen TV-Format entwickelt.¹² Da sie oft in Verbindung mit thematisch gleichen (semi-) fiktionalen „historischen Spielfilmen“ gesendet werden¹³, wäre es dennoch falsch sie bloß als deren Informationserweiterung anzusehen. Trotz einiger Gemeinsamkeiten, wie beispielsweise die Verwendung von Zeitzeugeninterviews (*Der Untergang*) oder die „szenischen Rekonstruktion“ auf der stilistischen Ebene, wie auch der Unterhaltungsanspruch und der Zugang zum Zuschauer auf der emotionalen Ebene, haben Geschichtsdokumentationen dennoch einen grundverschiedenen Ansatz und Autorenintention:

„Dokumentationssendungen [...] intendieren zwar in der Regel historische Aufklärung und Faktenvermittlung, sind tatsächlich aber alles andere als ein neutraler ‚Spiegel‘ der historischen Wirklichkeit. Der Zuschauer soll keineswegs ‚nur‘ informiert, sondern vor allem auch emotional erreicht werden, es geht um Betroffenheit, und dabei ist mit dem der Privatisierung des Fernsehens korrespondierenden Kampf um Einschaltquoten eine zunehmende „Hochwürzung“ der Bilder vom Holocaust zu verzeichnen.“¹⁴

Ebenso erwecken sie beim Zuschauer eine unterschiedliche Erwartungshaltung und haben somit auch eine andere Wirkung auf den Zuschauer und sind völlig anderen Grenzen unterworfen.

2.1. Bevorzugte Themenfelder

Die Themenspanne heutiger bundesdeutscher Geschichtsdokumentationen reicht von der Antike bis zur Gegenwart. Themenschwerpunkte sind dabei besonders jene, die die heutigen deutschen Gebiete sowie den deutschen Kulturraum entscheidend beeinflusst haben.

Bei altertümlichen Themen herrschen besonders die römische Geschichte (der Limes, die römischen Einflüsse und Siedlungsgebiete in den heutigen deutschen

¹² Vgl.: Michael Elm: Zeugenschaft im Film. S. 231 – 235.

¹³ Vgl.: Michèle Lagny: Historischer Film und Geschichtsdarstellungen im Fernsehen, in: Eva Hohenberger, Judith Keilbach (Hrsg.): Die Gegenwart der Vergangenheit: Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte. Berlin 2003. (= Texte zum Dokumentarfilm, Bd. 9). S. 126.

¹⁴ Waltraud ›Wara‹ Wende: Medienbilder und Geschichte: Zur Medialisierung des Holocaust, in: Waltraud ›Wara‹ Wende (Hrsg.): Der Holocaust im Film: Mediale Inszenierung und kulturelles Gedächtnis. Heidelberg 2007. S. 17.

Gebieten, die Varusschlacht im Teutoburger Wald, etc.)¹⁵, die Geschichte der alten deutschen Stämme (Kelten, Germanen, Alemannen, Franken, Goten, usw.)¹⁶ sowie die Geschichte des Christentums, wobei eine besondere Berücksichtigung und Hinwendung auf die deutsche Geschichte betreffenden Ereignisse unverkennbar zu beobachten ist (z.B. die Missionierung der deutschen Stämme)¹⁷. Da eben genannte Themenfelder der Antike zuzuordnen sind, haben die entsprechenden Dokumentationen oft einen starken archäologischen Anteil, so zu sehen unter anderem bei der ZDF-Sendereihe Terra X: Schliemanns Erben.¹⁸

Im mittelalterlichen Themenspektrum lassen sich vor allem die Entstehung und Entwicklung des Kaisertums sowie allgemein die Geschichte des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation (besonders Investiturstreit und Wechselbeziehungen zwischen Kaiser und Papst)¹⁹, Missionierung (Templerorden, Deutscher Orden, etc.)²⁰ die Kreuzzüge bis hin zur Reformation²¹ und deren bis in die Gegenwart weitreichenden Konsequenzen wiederfinden.

Neuzeitliche Themen reichen von der Entdeckung des amerikanischen Kontinents durch Kolumbus (Das Habsburgische Weltreich Kaiser Karls V., in dem die Sonne nicht unterging)²², wachsenden konfessionellen Spannungen (z.B. Dreißigjähriger Krieg)²³, dem Aufstieg Preußens²⁴, dem Niedergang des Heiligen Römischen Reiches und dessen Kaisertums, der Französischen Revolution und

¹⁵ *Die Grenze Roms zu den Barbaren - Der Limes zwischen Lahn und Main* (D 2003). Regie und Buch: Julia Benkert.

Kampf um Germanien - Die Schlacht im Teutoburger Wald (D 2009). Regie und Buch: Christian Twente.

¹⁶ *Die Ostgoten - Das goldene Zeitalter Theoderichs* (D 2004). Regie und Buch: Elli Kriesch.

Die Merowinger - Franken als Wegbereiter Europas (D 2004). Regie und Buch: Elli Kriesch.

Die Langobarden - Germanen zwischen Alpen und Apennin (D 2004). Regie und Buch: Elli Kriesch.

¹⁷ *Mit Schwert und Kreuz: Karl der Große und die Christianisierung der Sachsen* (D 2007). Regie und Buch: Gerold Hofmann.

¹⁸ *Schliemanns Gold - Das Gold der Kelten* (D 2005). Regie und Buch: Gisela Graichen, Peter Prestel.

¹⁹ *Kaiser Heinrich IV. - Der Tyrann auf dem Thron* (D 2007). Regie und Buch: Petra Bertram, Dirk Otto.

²⁰ *Gottes geheimnisvolle Krieger - Die Templer* (D 2010). Regie und Buch: Michael Erler.

²¹ *Die Kreuzzüge - Krieg im Namen Gottes* (D 1988). Regie und Buch: Peter Milger.

Giganten: Luther - Kampf mit dem Teufel (D 2007). Regie und Buch: Günther Klein.

²² *Zur Weltherrschaft berufen - Kaiser Karl V.* (A 2000). Regie und Buch: Otto Schwarz, Frank Wagner.

²³ *Gegen Land und Leute - Der Dreißigjährige Krieg.* (D 1998) Regie und Buch: Peter Milger.

²⁴ *Kaiser, König, Bürger - Die preußischen Hohenzollern* (D 2006). Regie und Buch: Gerold Hofmann.

deren Auswirkungen auf die deutschen Gebiete (Befreiungskriege, Wiener Kongress)²⁵ bis hin zur Revolution von 1848²⁶.

Zeitgeschichtliche Themen, also die letzten 80-120 Jahre umfassend, widmen sich besonders der Entstehung und Geschichte des Deutschen Kaiserreiches 1871²⁷, dem I. und II. Weltkrieg²⁸ (insbesondere das Dritte Reich, Nationalsozialismus, Vertreibung und Holocaust)²⁹, der Gründung und Entwicklung der BRD und DDR³⁰, Portraits von Politikern³¹ sowie der Wiedervereinigung³².

Überwiegen zwar zeitgeschichtliche Themen insgesamt im Themenspektrum bundesdeutscher Geschichtsdokumentationen, so ist in den letzten Jahren ein enormer Zuwachs bei der Bedienung vorzeitgeschichtlicher Themenfelder (Altertum bis Neuzeit) zu verzeichnen. Dass aber besonders das Dritte Reich samt dem II. Weltkrieg usw. und die Nachkriegsgeschichte nicht nur die zeitgeschichtlichen Topthemen sind, sondern auch das Themenspektrum bundesdeutscher Geschichtsdokumentationen beherrschen, hat verschiedene Gründe. Zum einen beeinflussen diese Themen die politische Entwicklung Deutschlands und zum anderen reichen deren Auswirkungen bis in unsere Gegenwart.

Ebenfalls darf nicht unerwähnt bleiben, dass jene thematisierten Ereignisse von den heutigen Zuschauergenerationen und Bundesbürgern (teilweise indirekt)³³ miterlebt wurden, wodurch eine emotionale Bindung des Zuschauers an das

²⁵ *Napoleon und die Deutschen* (D 2005). Regie: Georg Schiemann, Elmar Bartlmae. Buch: Steffen Schneider.

²⁶ *Traum von der Freiheit - Die Deutsche Revolution von 1848/49* (D 1997). Regie und Buch: Jürgen Stumpfhaus.

²⁷ *Kaiser Wilhelm II - Majestät brauchen Sonne* (D 1999). Regie und Buch: Peter Schamoni.

²⁸ *Sarajewo, 28. Juni 1914 - Untergang des alten Europa* (D 2004). Regie und Buch: Werner Biermann.

Stalingrad (D 2002). Regie und Buch: Christian Klemke, Jan Lorenzen. Konzept und Leitung: Johannes Unger.

²⁹ *Holocaust* (D 2000). Regie und Buch: diverse. Konzept und Leitung: Guido Knopp.

Fremde Heimat - Das Schicksal der Vertriebenen nach 1945 (D 2011). Regie und Buch: Henning Burk und Erika Fehse.

³⁰ *Bonner Republik* (D 2009). Regie und Buch: Rolf Steininger, Dieter Wolf.

Germany - Made in USA. Wie US-Agenten Nachkriegsdeutschland steuerten (D 1999). Regie und Buch: Joachim Schröder.

Helden ohne Ruhm (D 2003). Regie und Buch: Artem Demenok, Andreas Christoph Schmidt.

³¹ *Mister Bundesrepublik* (D 2007). Regie und Buch: Ulrike Brincker und Gunter Hofmann.

Der Kniefall des Kanzlers - Die zwei Leben des Willy Brandt (D 2010). Regie und Buch: Sebastian Dehnhardt, Manfred Oldenburg.

Horst Köhler - Der gescheiterte Präsident (D 2010). Regie und Buch: Bernd Mosebach.

³² *Als der Osten Westen wurde* (D 2004). Regie und Buch: Anette Metzger, Gunther Scholz.

³³ Nachkriegsgenerationen sind in ihrer Geschichtswahrnehmung oft geprägt von den Erzählungen der Eltern- und Großelterngeneration.

Gezeigt bewirkt wird und er sich so seine eigene subjektive Sichtweise des Miterlebten hervorruft.

Auch ist die Tatsache zu nennen, dass allmählich die Zeitzeugengeneration aus der Zwischenkriegszeit und dem II. Weltkrieg langsam ausstirbt³⁴, so dass ein regelrechter Wettlauf gegen die Zeit begonnen hat, so viel Zeitzeugen wie möglich, mit ihren Geschichten, für die Nachwelt zu dokumentieren und somit zu sichern.

Zum anderen herrscht ein großer Konkurrenzkampf zwischen den verschiedenen TV-Sendern auf der Suche nach exklusivem bis dato unveröffentlichtem Bild- und Filmdokumenten, besonders hervorgerufen und verstärkt durch die Wiedervereinigung Deutschlands und den Zerfall des Ostblocks, wodurch ein Zugang zu den mittel- und osteuropäischen Archiven ermöglicht wurde.³⁵ So zählen nicht nur investigativer, journalistischer Forscherdrang, sondern auch, aus geschichtswissenschaftlicher Sicht, die Hoffnung, durch den Fund unbekannter Dokumente jeglicher Art, neue Erkenntnisse zu gewinnen zu den Hauptintentionen.

2.2. Sendezeit und Sendeplätze

Anlässe für das Senden von Geschichtsdokumentationen sind meistens runde Jahres- und Gedenktage von historischen Ereignissen (20 Jahre Wiedervereinigung, 60 Jahre Gründung der Bundesrepublik Deutschland, 65 Jahre Kriegsende, 55 Jahre Nürnberger Prozesse).³⁶ Sie sind somit ein wichtiger Beitrag der deutschen Erinnerungskultur.³⁷ Jene Jahrestage geben vornehmlich den Anlass, die historischen Ereignisse beim Zuschauer und somit öffentlich wieder ins Gedächtnis zu rufen, aber auch den Anlass zu einer erneuten Überprüfung der Quellen mit dem Ziel neue Erkenntnisse zu gewinnen.

³⁴ Vgl.: Judith Keilbach: Der Nationalsozialismus als Dokudrama. S. 127.

³⁵ Vgl.: Michael Elm: Zeugenschaft im Film. S. 242.

³⁶ *Baby Bundesrepublik - Wie unsere Demokratie laufen lernte* (D 2009). Regie und Buch: Jörg Müllner.

Der Deutschland-Komplex - 21.915 Tage Bundesrepublik (D 2009). Regie und Buch: Stefan Aust, Alexander Kluge.

³⁷ Vgl.: Judith Keilbach: Fernsehbilder der Geschichte. S.102.

Geschichtsdokumentationen werden heutzutage selten alleine gesendet, sondern sind häufig in einen thematischen Gesamtzusammenhang eingebunden. Ausnahmen bilden hier zum Teil einzelne Sendereihen wie beispielsweise Produktionen von Spiegel TV (*Der Krieg der Deutschen: Als die Welt in Flammen stand – Die Chronik des Zweiten Weltkriegs*), Knopps *Die SS – eine Warnung der Geschichte*, *Hitlers Helfer*³⁸, *Die Deutschen*³⁹, etc. sowie das von ihm moderierte und etablierte Dokuformat *ZDF – History*.⁴⁰ Zumeist werden Geschichtsdokumentationen im Anschluss an meist semifiktionale Spielfilme mit dokumentarischen Einflüssen gesendet, wobei sich nicht selten Informations- bzw. Infotainmentjournale wie beispielsweise *Frontal 21* (ZDF) oder *Galileo Mystery* (Pro Sieben) anschließen, die in einzelnen Beiträgen noch einmal den thematischen Kontext mit aufgreifen. So werden thematische „Pakete“ zu Spitzensendeplätzen geschnürt, die sich an dem Prinzip „Informieren, Unterhalten, Bilden“⁴¹ orientieren, wobei die Gewichtung und die Seriosität zwischen den öffentlich-rechtlichen und den privaten Sendern oft erhebliche Divergenzen aufzeigen.

Es ist besonders den Geschichtsdokumentationen von Guido Knopp zu verdanken, dass Geschichte heutzutage wieder zu Spitzensendeplätzen im Fernsehen gezeigt wird. Knopp gelang es mit dieser „Rückeroberung der Primetime“⁴² Ende der neunziger Jahre und Anfang des neuen Jahrtausends seine Dokumentationen im ZDF teils um 20.15 senden zu lassen. In der Zwischenzeit hat sich dieser Trend gelegt, so dass die meisten Dokumentationen erst ab 22.15 oder noch später im Programm zu finden sind. Als Grund hierfür ist vor allem die wachsende „Abwanderung des Dokumentarfilms in das Ghetto der Kulturkanäle“⁴³ und

³⁸ *Hitlers Helfer I + II* (D 1996/98). Regie und Buch: diverse. Konzept und Leitung: Guido Knopp.

³⁹ *Die Deutschen I + II* (D 2008/10). Regie und Buch: diverse. Konzept und Leitung: Guido Knopp.

⁴⁰ Von der Form und Aufmachung her gleicht Knopps „History“ Magazin eher einem von einem Moderator geführten Infotainment- oder Boulevardjournal, in denen der Historiker mehr zum Reporter wird statt als Experte zu fungieren.

Vgl.: Michèle Lagny: *Historischer Film und Geschichtsdarstellungen im Fernsehen*. S. 124.

⁴¹ Ebd.: S. 122.

⁴² Michael Elm: *Zeugenschaft im Film*. S. 232.

⁴³ Cornelia Bolesch: *Fernseh-Dokumentarismus zwischen Dokumentarfilm und Sensationsjournalismus*, in: Peter Zimmermann (Hrsg.): *Fernseh- Dokumentarismus: Bilanz und Perspektiven*. München 1992. (= CLOSE UP, Bd. 1). S. 313.

Spartenkanäle⁴⁴ zu nennen, wo, zumeist bereits bei den Hauptsendern gezeigte Dokumentationen, des Öfteren wiederholt und zu jeder Tages- und Nachtzeit gesendet werden.

Ebenfalls nicht unerwähnt bleiben darf der Wettbewerb zwischen den TV-Sendern, welche versuchen Vorteile zu bekommen auf der Jagd nach und dem ersten Senden von neuem, unbekanntem, teils exklusiven raren Filmdokumente, was ebenfalls dazu führt, dass Produktionen, außerhalb von den üblichen Gedenktagen, in Form von einzelnen Dokumentationen zu Spitzensendeplätzen gezeigt werden.

3. Formale und inhaltliche Analyse

3.1. Titelgebung

Schon mit der Betitelung von Geschichtsdokumentationen wird ein gewisser Grundanspruch und Aussage von Seiten der Autoren getroffen, wodurch der Blickwinkel des Zuschauers bereits tendenziell beeinflusst wird. Hauptsächlich jedoch dient der Titel der Interessensweckung beim Zuschauer. Dies führt zumeist zu äußerst markigen und kernigen Titeln von höchster Plakativität. Damit der Titel besser ins Auge springt und sich besser einprägt werden, oft Alliterationen verwendet (*Hitlers Helfer / Heydrichs Herrschaft* usw.)

In den letzten Jahren war hierbei der Name Hitlers selbst Quoten bringend, wodurch er aber auch zu einer „Ikone des Bösen“⁴⁵ hochstilisiert wurde (*Hitlers Kinder*⁴⁶ / *Hitlers Frauen*⁴⁷ / *Sie wollten Hitler töten*⁴⁸ / *Hitlers Krieger*⁴⁹ / *Hitlers Geld*⁵⁰ usw.). In der Zwischenzeit wird hingegen – zumindest im Titel – immer

⁴⁴ So bietet der Pay-TV-Anbieter *Sky* mit *Spiegel Geschichte* einen eigenen Historychannel an, in dem vor allem Produktionen von Spiegel TV angeboten werden.

Vgl.: www.spiegel-geschichte.tv

⁴⁵ Vgl.: Michael Elm: Hitler in echt: Die Authentifizierung des Führerbildes durch Zeitzeugendarstellungen im Film *Der Untergang* und der TV-Dokumentation *Holokaust*, in: Margrit Fröhlich, Christian Schneider, Karsten Visarius (Hrsg.): *Das Böse im Blick: Die Gegenwart des Nationalsozialismus im Film*. München 2007. S. 153.

⁴⁶ *Hitlers Kinder* (D 2000). Regie und Buch: diverse. Konzept und Leitung: Guido Knopp.

⁴⁷ *Hitlers Frauen* (D 2001). Regie und Buch: diverse. Konzept und Leitung: Guido Knopp.

⁴⁸ *Sie wollten Hitler töten* (D 2004). Regie und Buch: Jörg Müllner, Anja Greulich. Konzept und Leitung: Guido Knopp.

⁴⁹ *Hitlers Krieger* (D 1998). Regie und Buch: diverse. Konzept und Leitung: Guido Knopp.

⁵⁰ *Hitlers Geld* (D 2002). Regie und Buch: Ingo Helm. Konzept und Leitung: Guido Knopp.

öfter auf eine weitere Dämonisierung des Namens Hitler verzichtet und stattdessen um die Riege der Haupttäter erweitert.

Die SS – Eine Warnung der Geschichte ist eine mehrteilige Dokumentationsreihe (sechs Folgen à ca. 42 Minuten) von Guido Knopp, die Ende 2002 ausgestrahlt und Anfang 2003 auf DVD veröffentlicht wurde. Im Fokus der weiteren Analyse steht der dritte Teil jener Dokureihe *Heydrichs Herrschaft*, die exemplarisch für alle Dokumentationen Knopps und seiner Stil prägenden Ästhetik analysiert werden soll.

Zunächst muss erwähnt werden, dass Guido Knopp in der Zwischenzeit, die von ihm präsentierten Dokumentationen nicht mehr selbst verfasst, sondern sich lediglich für das Gesamtkonzept und die Leitung verantwortlich zeigt.⁵¹ So erfährt der Zuschauer im Abspann, dass auch bei *Heydrichs Herrschaft* Konzept und Leitung Guido Knopps Verdienste sind, für Buch und Regie zeigen sich allerdings Jörg Müller und Anja Greulich verantwortlich.

Der Titel *Die SS – Eine Warnung der Geschichte* gibt zunächst das zentrale Thema der Dokumentationsreihe wieder (die SS), der Zusatz jedoch ist bereits intendiert. So fragt sich der Rezipient als erstes, weshalb es sich bei der SS denn um eine Warnung handelt. Dass darüber hinaus die Geschichte selbst warnt, ist der Gipfel des Dramatischen, wodurch die erworbene Aufmerksamkeit des Zuschauers bereits vor dem Einschalten in den Grundtenor der Autorenintention eingestimmt wird.

Bei *Der Krieg der Deutschen* handelt es sich um eine zweiteilige (jeweils ca. 50 Minuten lange) Dokumentation von Spiegel TV, die Anfang 2010 auf Vox zum ersten Mal im deutschen Fernsehen ausgestrahlt wurde. Zuvor war sie als vierteilige, jeweils ca. 24 minütige Dokumentation auf DVD in der Printausgabe des Spiegels Nr. 35 vom 24. August 2009 erschienen.

Ebenso wie bei Knopps *Die SS – Eine Warnung der Geschichte* ist auch der Haupttitel *Der Krieg der Deutschen* höchst plakativ. Er stellt eine Anspielung auf „Das Lied der Deutschen“ dar, welches bis 1991 in allen drei Strophen als „deutsche Nationalhymne“ fungierte.⁵² Die ersten Zeilen „Deutschland

⁵¹ Vgl.: Oliver Näpel: Historisches Lernen durch 'Dokutainment'? S. 214.

⁵² Das Lied der Deutschen, ursprünglich komponiert als Kaiserquartett von Joseph Haydn und 1841 von Heinrich Hoffmann von Fallersleben mit Text versehen, fungierte in allen drei Strophen als deutsche Nationalhymne; ab 1922 zunächst in der Weimarer Republik, später dann für das

Deutschland über alles, über alles in der Welt“ wurden von den Nationalsozialisten derart uminterpretiert, dass Deutschland über allen anderen Ländern und Völkern der Welt stünde. Durch diese bewusste Fehlinterpretation des Deutschlandliedes ist bis heute eine untrennbare Assoziation zwischen dem Nationalsozialismus und dem Liedtext entstanden. Der Titel *Der Krieg der Deutschen* stellt eine bewusste Relation her, da der II. Weltkrieg, von Deutschland ausgehend, bis heute die deutsche, wie auch die internationale Geschichte und Entwicklung beeinflusst. Interessant ist auch der Aspekt, dass die Dokumentationsreihe über mehrere verschiedene Titel verfügt.⁵³ So gibt es als Erweiterung noch den, nicht minder plakativen, Untertitel *1939: Als ein Volk die Welt überfiel*. Deutschland löste zwar mit dem Überfall auf Polen den II. Weltkrieg aus und auch wenn Hitler in gewisser Weise eine Weltherrschaft der arischen Rasse unter deutscher Führung anstrebte, so sind die beiden Titel faktisch gesehen falsch und wirken beeinflussend auf den Zuschauer.

Dass eine Dokumentation auch ohne einen plakativen Titel auskommen kann, zeigt die Dokumentation *Spiegel TV Extra: Die letzten Tage des 3. Reiches*. Diese Dokumentation, die vom Material her ein in sich geschlossener Film ist, wurde im Rahmen des Gedenkens zum 55. Jahrestag der Nürnberger Prozesse am 30. August 2001 auf Vox zum ersten mal ausgestrahlt im Anschluss an den, in zwei Teilen ausgestrahlten, Film *Nürnberg – Im Namen der Menschlichkeit*⁵⁴. Die Dokumentation verzichtet auf einen expliziten Titel. Stattdessen schließt sie sich direkt an den Hauptfilm als *Spiegel TV Extra* an. Über die Gründe einer nicht erfolgten Betitelung kann nur spekuliert werden.

Dritte Reich. In der Bundesrepublik Deutschland galt es ebenso von 1949 bis 1990 in allen drei Strophen als Nationalhymne. Durch eine Vereinbarung im Jahre 1952 zwischen dem damaligen Bundeskanzler Konrad Adenauer und dem damaligen Bundespräsidenten Theodor Heuß wurde bestimmt, dass bei offiziellen Anlässen nur die dritte Strophe gesungen werden soll. Erst seit 1991 wurde nach Beitritt der neuen Bundesländer in die BRD, die dritte Strophe endgültig zur alleinigen Nationalhymne erklärt nach einem neuerlichem Briefwechsel zwischen dem damals amtierenden Bundeskanzler Helmut Kohl und damaligen Bundespräsidenten Richard von Weizsäcker. Vgl.: Landeszentrale für politische Bildung Rheinland-Pfalz (Hrsg.): Grundgesetz und Landesverfassung: Europäische Konvention zum Schutze der Menschenrechte und Grundfreiheiten. Gemeindeordnung. Mainz 2010. S. 223.

⁵³ Auf der DVD ist noch ein weiterer Titel verzeichnet (abgesehen von den Einzeltiteln der vier Folgen): „Als die Welt in Flammen stand – Die Chronik des Zweiten Weltkriegs“.

⁵⁴ *Nürnberg - Im Namen der Menschlichkeit* (USA/CND 2000). Regie: Yves Simoneau.

3.2. Die Verwendung und Inszenierung von Zeitzeugen

Kaum ein Filmemacher und Historiker der letzten Jahre wurde für seine Bildästhetik, Erzählweise und Art des Einsatzes von „videografierten Zeitzeugeninterviews“⁵⁵ so heftig kritisiert und hinterfragt wie Guido Knopp, dessen Geschichtsdokumentationen mittlerweile in Deutschland als Stil prägend gelten.

„Die Sendereihen [...] wurden jeweils in Mehrteilern ausgestrahlt [...] 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 [...], so dass sich eine eigene Gattung gebildet hat, die als Modernisierung populärwissenschaftlicher Geschichtsdokumentationen aufgefasst werden muss.“⁵⁶

Besonders auffällig ist der sprunghafte Anstieg der Verwendung von Zeitzeugen und ihren Berichten, denen eine elementare Bedeutung zukommt, „sind sie doch wesentlicher Bestandteil der popularisierenden Geschichtsdokumentationen geworden.“⁵⁷ Dies hat zum einen den Grund, dass die Zeitzeugengeneration des Dritten Reiches langsam ausstirbt⁵⁸ und zum anderen eine erhebliche Transformation der Funktion von Zeitzeugenberichten innerhalb der Dokumentationen.⁵⁹

„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.“⁶⁰

Um den, mit dem Aussterben der Zeitzeugen begleitenden, unwiederbringlichen Verlust ihrer Erinnerungen entgegenzuwirken haben sich die Autoren zwei

⁵⁵ Michael Elm: Zeugenschaft im Film. S. 228.

⁵⁶ Oliver Näpel: Historisches Lernen durch 'Dokumentation'? S. 213f.

⁵⁷ Ebd.: S. 220.

⁵⁸ Vgl.: Waltraud ›Wara‹ Wende: Medienbilder und Geschichte. S. 10.

⁵⁹ Vgl.: Judith Keilbach: Zeugen der Vernichtung: Zur Inszenierung von Zeitzeugen in bundesdeutschen Fernsehdokumentationen, in: Eva Hohenberger, Judith Keilbach (Hrsg.): Die Gegenwart der Vergangenheit: Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte. Berlin 2003. (= Texte zum Dokumentarfilm, Bd. 9). S. 159f.

⁶⁰ Oliver Näpel: Historisches Lernen durch 'Dokumentation'? S. 220.

verschiedene Methoden einfallen lassen. Zum einen wurden von Guido Knopp und dem ZDF mit dem „Jahrhundertbus“ zwischen 1998 und 2000 ca. 6000 Zeitzeugen in einem mobilen Filmstudio interviewt, welches quer durch Deutschland fuhr.⁶¹ So erhielt Knopp einen wahren Fundus an Zeitzeugenberichten, aus dem er noch für Jahre schöpfen kann. Das Problem dabei ist, dass die Zeitzeugen nicht für bestimmte Dokumentationen befragt wurden, so dass die von ihnen geäußerten Erinnerungen quasi den, für Knopps Dokumentationen so typischen, biographischen Narrationsaufbau nicht nur verstärken, sondern auch vorgeben (vgl. Kapitel 3.3.1.).⁶²

Eine andere immer mehr in den Vordergrund rückende Methode, um dem Erinnerungsverlust durch die sterbende Zeitzeugengeneration entgegenzuwirken, ist der Einsatz der Nachgeborenengeneration als Zeitzeugen, wodurch die grundsätzliche Problematik von Zeitzeugenberichten noch verschärft wird:

„Im Hinblick auf die Nachgeborenen [...] stellt sich die prinzipielle Frage, inwiefern Personen, die das historische Ereignis nicht selbst miterlebt haben, überhaupt als Zeugen fungieren können. Während eine stellvertretende Zeugenschaft des Holocaust im juristischen Verständnis nicht vorgesehen ist, gibt es in anderen Bereichen »viele ›Adoptivzeugen‹, die die Shoah nicht selbst erlebt haben«. [...] Zwar existieren verschiedene Modelle dieser sekundären Zeugen, die unter anderem als »intellektuelle Zeugen« oder als Psychoanalytiker entworfen werden. Die unterschiedlichen Konzeptionen gehen jedoch alle davon aus, daß Unbeteiligte nur zu sekundären oder stellvertretenden Zeugen werden, wenn sie mit den ursprünglichen Zeugen durch ihre Zuhörerschaft die Last der Erinnerung teilen“⁶³

Da Nachkriegsgenerationen in ihrer Geschichtswahrnehmung oft geprägt sind von den Erzählungen ihrer Eltern- und Großelterngeneration, wird mit der Verwendung von Nachgeborenen als Zeitzeugen eine gute Identifikationsmöglichkeit geliefert, die den Zugang in das Thema der Dokumentation erheblich erleichtert, eine weitere, nicht zu unterschätzende Autorenintention.

3.2.1. Der biographische Narrationsaufbau

⁶¹ Vgl.: Oliver Näpel: Historisches Lernen durch 'Dokumentation'? S. 220.

⁶² Vgl. ebenso: Michael Elm: Zeugenschaft im Film. S. 267.

⁶³ Judith Keilbach: Zeugen der Vernichtung. S. 168.

Der biographische Ansatz bei Knopps Erzählweise ist eine Grundvoraussetzung für den Einsatz von Zeitzeugeninterviews sowie für die Anwendung zahlreicher filmsprachlicher Stilmittel. Dies birgt jedoch aus geschichtswissenschaftlicher Sicht einige Gefahren und Kritikpunkte, die konkret am Beispiel *Heydrichs Herrschaft* aufgezeigt werden sollen.

Bei *Heydrichs Herrschaft* handelt es sich vom Dokumentationstypus her um ein Portrait über den hohen SS-Funktionär Reinhard Heydrich⁶⁴. Der biografische Ansatz bzw. Narrationsaufbau ist typisch für Knopps Ästhetik, eben nicht nur

„[wenn] die Biographie eines herausragenden Exponenten des Nationalsozialismus in den Vordergrund [gestellt werden soll, sondern 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 Erlebnisse der Menschen.“⁶⁵

Die Folge thematisiert das Leben und Wirken Heydrichs von der gescheiterten Karriere als Marineoffizier, seinen Weg in die SS und den dortigen Aufstieg bis hin zu seiner Ermordung. Dabei versucht Knopp eine Art schizophrenes Bild Heydrichs zu zeichnen, einerseits als kalter und grausamer Mitorganisator des Holocausts und andererseits als musizierender, „kultivierter“ und liebender Familienvater.⁶⁶ Bereits in der Eröffnungssequenz wird diese Autorenintention dem Zuschauer transportiert; jedoch sind diese Aussage und filmsprachliche Vermittlung kritisch zu hinterfragen. Doch betrachten wir zunächst die Eröffnungssequenz aus *Heydrichs Herrschaft*:

Nach einer Kamerafahrt auf ein Konzentrationslager als Ende des Intros erfolgt ein Schnitt auf ein Libretto/Notenbuch von Bruno Heydrichs [Reinhard Heydrichs Vater] Oper „Amen“. Auf dem Titelblatt sieht man ebenso die Worte des Vorspiels „Reinhard's Verbrechen“ in gelblichem Licht, während eine sanfte Streichmusik einsetzt. Es folgt nun ein Schnitt auf eine spielende Geige mit Griffhand in Großaufnahme, während eine neue, leicht düster klingende Streichmusik einsetzt [das Hauptmotiv des Vorspiels und in der Dokumentation

⁶⁴ Vgl.: Wolfgang Benz (Hrsg.): Enzyklopädie des Nationalsozialismus. München 1997. S. 845.

⁶⁵ Oliver Näpel: Historisches Lernen durch 'Dokumentation'? S. 216f.

⁶⁶ Eine ähnliche Darstellung erhält auch immer wieder Hitler in den Knopp'schen Inszenierungen, einerseits als liebevolle Vaterfigur des gesamten deutschen Volkes und andererseits als fanatischer Antisemit. Vgl.: Michael Elm: Hitler in echt. S. 146f

als „leitmotivische ‚Tätermusik‘⁶⁷“ für die „Auftritte“ Reinhard Heydrichs verwendet], dazu der Voice-over-Kommentar: *„Es klingt wie eine böse Prophezeiung, die Wirklichkeit werden sollte. Neun Jahre nach der Uraufführung kommt Reinhard zur Welt...“* Es folgt ein Schnitt auf alte sepia-farbene Originalaufnahmen von in die Kamera lächelnden Kindern, *„wird Vater von vier Kindern, ein musischer Mensch, ein Mann mit vielen Gesichtern...“*; erneuter Kameranachschwenk auf Heydrich, der sich zufrieden lächelnd in einen Liegestuhl schmiegt, während der erste Zeitzeuge Franz Wimmer-Lamquet [Einblendung „Vertrauter Heydrichs“] aus dem Off einsetzt *„Er war die totale Macht!“*. Schnitt auf Wimmer-Lamquet: *„Er hatte die gesamte Exekutive in seiner Hand: Kriminalpolizei, Sicherheitsdienst, Reichssicherheitshauptamt, ... ja Gestapo,... er war praktisch Herr über Leben und Tod“*. Schnitt auf sepia-farbene Aufnahmen Heydrichs im SS-Sporthemd, wie er mit seinem Sohn scherzhaft boxt und dabei „k.o.“ geht und liegen bleibt, dazu der Voice-over-Kommentar: *„Ein Familienmensch, der den Holocaust organisiert“*. Einsatz des nächsten Zeitzeugen Ralph Giordano aus dem Off: *„Tatsächlich war Heydrich [Schnitt auf Giordano, Einblendung „Gestapo-Opfer“] ein Menschentypus, wie es ihn vorher nicht gegeben hat. Er war die Verkörperung des Vernichtungsapparates.“* Es folgt wiederum ein Schnitt auf eine Geige spielende Griffhand in Großaufnahme mit der bereits bekannten düsteren Melodie, dazu der Voice-over-Kommentar: *„Seine Liebe gilt der Geige...“*, Schnitt auf schwarz-weiß Aufnahmen von Zivilisten, die von Soldaten zu einem Graben geführt und dann erschossen werden, dazu der Voice-over-Kommentar: *„sein Hass all jenen, die nicht ins Weltbild der SS passen. Reinhard Heydrich befiehlt die Mordkommandos im Rücken der Front.“* Es erfolgt ein erneuter Schnitt auf Farbaufnahmen Heydrichs beim Skilanglauf, der Voice-over-Kommentar setzt wieder ein: *„Junger, böser Todesgott wird er genannt, verantwortlich für den Jahrhundertmord“*, Schnitt auf Heydrich [immer noch farbig] wie er vor einer Skihütte seine Mütze abnimmt, sich durchs Haar fährt und an der Kamera vorbeigeht, die hinter ihm her schwenkt [Voice-over-Kommentar: *„Sein Lebenswerk macht fassungslos.“*]. Es folgt ein neuer Zeitzeuge [Hermann Laupsien, Einblendung „Gestapo-Opfer“]: *„Man kann doch nicht Hunderttausende und Tausende Leute den Tod verordnen... und 'ne*

⁶⁷ Oliver Näpel: Historisches Lernen durch 'Dokutainment'? S. 228.

industrielle Maschinerie aufziehen und Leute umbringen; ist doch unvorstellbar unter normalen Menschen.“ Schnitt auf schwarz-weiß Aufnahmen wie Heydrich mit Hitlergruß eine Formation von Soldaten abschreitet Der Voice-over-Kommentar dazu: *„Ein ganz normaler Mensch? Ein Karrierist, der morden lässt, um sich bei Hitler für höheres zu empfehlen.“*; es folgt eine Großaufnahme von einer Hakenkreuzfahne, gefolgt von einem Gegenschnitt wie Heydrich mit anderen Führungspersönlichkeiten des Dritten Reiches, zur Fahne empor blickend, den Hitlergruß tätigt, während ein Tonmitschnitt einer Rede Hitlers bei Heydrichs Beerdigung eingespielt wird [Einblendung *„Originalton Hitler, 9. Juni 1942“*]: *„Er war einer der besten Nationalsozialisten, einer der stärksten Verteidiger des deutschen Reichsgedanken, einer der größten Gegner aller Feinde dieses Reiches...“* Am Ende folgt noch ein mal eine Großaufnahme Heydrichs mit Hitlergruß, dazu der Voice-over-Kommentar: *„Hitlers Nachfolger?“*, bevor wieder zu Ralph Giordano geschnitten wird: *„Wenn der Krieg länger gedauert hätte... dann wäre Reinhard Heydrich der kommende Mann gewesen, ist gar keine Frage, er war der Prototyp dessen, was Hitler sich gewünscht hat, er war der Unmensch in Person.“*

Diese Montage gepaart mit der Äußerung des Voice-over-Kommentar kann so interpretiert werden, dass Heydrichs Lebensweg quasi „fatalistisch“ vorgezeichnet war und erinnert an das calvinistische Prinzip der Prädestination, die besagt, dass jeder Mensch sich (unwissentlich) in sein von Gott gegebenes Schicksal fügt, sei es der Weg der Erlösung oder der Verdammnis⁶⁸. Im Falle Heydrichs wäre dieses der unweigerliche Weg in die ewige Verdammnis, und wenn man den Gedankengang weiter ginge, eine äußerst banale Erklärung für dessen Entwicklung und Gräueltaten:

„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. [So werden Heydrichs] 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 zu verdichten. [...] Diese Inszenierung wird aber weder auf der Seite der Dämonisierung Heydrichs dem

⁶⁸ Vgl.: Erwin Fahlbusch, Jan Milič Lochmann, John Mbiti, u.a. (Hrsg.): Evangelisches Kirchenlexikon: Internationale theologische Enzyklopädie. Göttingen 1992. (= Band 3: L-R). S. 1282 – 1290.

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.“⁶⁹

Es zeigt sich also die große Problematik des biographischen Narrationsaufbau, der wie eine erzählerische Falle fungiert, da er durch den übermäßigen Einsatz von Zeitzeugenberichten die Erzählstrategie nicht nur beeinflusst, sondern quasi auch zwingend vorgibt. Darüber hinaus birgt der biographische Ansatz noch weitere weitreichende Probleme mit teils fatalen Auswirkungen, wie Oliver Näpel feststellt:

„Strukturen verschwinden, Ursachen, Gründe und Zusammenhänge der Ereignisse werden durch Episoden menschlichen Leids verdeckt [...]. Überhaupt folgen seine Sendungen einer Mischung der narrativen Prinzipien von Abenteuererzählung und Melodram [...]. 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 [...] 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.“⁷⁰

Der Vorwurf Näpels wiegt schwer, erhält aber Unterstützung durch den Umstand, dass durch den Einsatz von „Tätern“ als Zeitzeugen diesen somit ein, von einer breiten Zuschauermenge genutztem, Medium zur Verfügung gestellt wird, mit dessen Hilfe sie ihre eigene Verantwortung und Schuld relativieren und sich so öffentlich „rein waschen“ können.⁷¹

3.2.2. Rolle und Funktion des Zeitzeugen

Die zentrale Rolle und Funktion von Zeitzeugen in gegenwärtigen bundesdeutschen Geschichtsdokumentationen ist durchaus vielfältig. Zeitzeugen verleihen der gesamten Dokumentation Authentizität, zum einen allein schon durch die Tatsache, dass sie als Zeitzeugen die Geschehnisse miterlebt haben

⁶⁹ Oliver Näpel: Historisches Lernen durch 'Dokumentation'? S. 217f.

⁷⁰ Ebd.: S. 216f.

⁷¹ Vgl.: Michael Elm: Zeugenschaft im Film. S. 240f.

(„Autorität der Dabeigewesenen“)⁷², und zum anderen dadurch, dass sie die gezeigten Bilder, zumindest „indirekt“ bestätigen. Der Zeitzeuge kommentiert nicht die gezeigten Bilder, sondern die Bilder werden zur Bekräftigung seines Statements eingesetzt, eine genaue Umkehrung heutiger Lifereportagen beispielsweise, wo der Reporter die gezeigten Bilder kommentiert. Warum der Zeitzeuge die Bilder nicht kommentiert, ist leicht zu beantworten: Er kennt sie nicht und hat sie zum Zeitpunkt der Abgabe seines Statements nicht gesehen.

Dadurch entsteht eine, für den Zeitzeugen unwissentliche, gegenseitige Bekräftigung seiner Aussage mit den gezeigten Bildern, wodurch eine von den Autoren bewusst intendierte Verstärkung der Beweiskraft des eingesetzten Materials erzielt wird. Als Beispiel soll folgende Sequenz aus *Heydrichs Herrschaft* dienen:

Zur Großaufnahme der Geige spielenden Griffhand mit der bereits bekannten düsteren Melodie unterlegt, setzt der Voice-over-Kommentar ein: „*Ein Überzeugungstäter mit scheinbar reinem Gewissen.*“ Nun folgt ein Schnitt auf Zeitzeuge Franz Wimmer-Lamquet, während die Musik im Hintergrund langsam ausgeblendet wird: „*Wenn Heydrich seine Geige auspackte und in die Hand nahm, [es folgt ein Schnitt auf eine schwarz-weiße Großaufnahme von Heydrichs Gesicht, das lächelt] verklärte sich sein Gesicht und während er sonst einen sehr scharfen und harten Blick hatte, wurde sein Minenspiel und die Augen, die waren mit einem Mal warm... [Schnitt zurück auf Wimmer-Lamquet] ... er war ein ganz anderer Mensch. Also es waren zwei Seelen in seiner Brust.*“

Die eben beschriebene Sequenz zeigt noch weitere Funktionen, die die Zeitzeugen in der Dokumentation erhalten. So dienen sie als „Stichwortgeber [für den Fortlauf] der im Studio abgemischten Erzählung“⁷³. Auf diese Weise wird große Geschichte klein erzählt, anhand von Einzelschicksalen, eine weiteres unverkennbares Merkmal des biographischen Narrationsaufbaus⁷⁴, was auch die ungewöhnlich hohe Anzahl von Zeitzeugen bei Knopps Dokumentationen erklärt, der bei *Heydrichs Herrschaft* Berichte von insgesamt 20 verschiedenen Zeitzeugen verwendet, wobei sieben der Täterseite und 13 der Opferseite zuzuschreiben sind.

⁷² Oliver Näpel: Historisches Lernen durch 'Dokumentation'? S. 220.

⁷³ Michael Elm: Hitler in echt. S. 149.

⁷⁴ Vgl.: Judith Keilbach: Zeugen der Vernichtung.. S. 159.

Kommen wir wieder zurück zur Schilderung von Einzelschicksalen, durch die eine mögliche Identifizierung des Zuschauers mit diesen auf emotionaler Ebene angestrebt wird.

„Der Normalfall von Zeitzeugenstatements besteht darin, die durch die Off-Kommentierung angeleitete historiografische Erzählung zu illustrieren. Der Erzählung wird durch die Beifügung menschlicher Schicksale eine emotional sehr nachvollziehbarere Dimension verliehen.“⁷⁵

Um dies allerdings erreichen zu können, bedarf es einer Transformation des Einzelschicksals in ein exemplarisches Beispiel, wodurch der Hauptplot der Sendung zwar vorangebracht wird, während das geschilderte Schicksal des Zeitzeugen aber dementsprechend herabgesetzt wird, wie folgendes Beispiel eindrucksvoll zeigt:

Eine Schwarzweiß-Fotografie mit einer großen Menschenmenge, den Hitlergruß tätigend, wird gezeigt, die Kamera zoomt auf einen Mann in der Menge, der statt dem Hitlergruß die Arme verschränkt hat, dazu der Voice-over-Kommentar: „*Er [Heydrich] will wissen was in jedem Einzelnen vorgeht, am liebsten ihre Gedanken lesen. August Landmesser liebt eine Jüdin,* [Schnitt auf eine weitere Schwarzweiß-Fotografie welche Landmesser mit seiner Partnerin Wange an Wange zeigt] *die Gestapo weiß es.*“ Es folgt ein Schnitt auf die Zeitzeugin Irene Eckler [Einblendung „Tochter von August Landmesser und Irma Eckler“]: „*Besonders schlimm wurde es dann, als meine Mutter zum zweiten Mal schwanger war, ... da wurde mein Vater wegen Rassenschande in Untersuchungshaft genommen, noch vor, bevor ich überhaupt geboren war.*“ Es folgt ein Schnitt auf eine Schwarzweiß-Fotografie, die die Eltern mit Irene auf dem Arm und ihre Schwester beim Baden zeigt, dazu der Voice-over-Kommentar: „*Das einzige Familienbild, drei Tage danach wird Mutter Irma verhaftet,*...[Schnitt auf ein Bild von einer Frau, Irma Eckler wohlmöglich, mit ihren beiden Kindern auf einer Bank sitzend] *stirbt im KZ;* [Schnitt auf ein schwarz-weiß Bild von August Landmesser im Anzug]. *Der Vater kommt später an die Front.*“ Aus dem Off setzt bereits wieder Irene Eckler ein: „*Ich habe immer auf ihn gewartet.* [Schnitt nun auf die Zeitzeugin, nun nur noch die Einblendung ihres Namens] *Ich bin in Hamburg, am Dammtorbahnhof ist eine*

⁷⁵ Michael Elm: Hitler in echt. S. 149.

Eisenbahnüberführung und da bin ich oft gestanden und hab den Zügen zugeschaut,... die da kamen... [ihre Stimme stockt und sie ringt um Worte] *Es waren die Züge mit Heim kehrenden Soldaten*“ [ihr Blick senkt sich während ihre Stimme zunehmend in Tränen erstickt und sie schließlich abbricht]. Schnitt auf ein schwarz-weißes Bild von Irene Eckler als kleines Kind, während der Voice-over-Kommentar die Stille durchbricht: *„Ihr Vater kehrt nie Heim, die kleine Irene wächst in Waisenhäusern auf,* [Schnitt auf eine schwarz-weiße Großaufnahme von Irma Eckler mit Irene als Baby an ihrer Wange und Irenes Schwester] *von der Mutter bleibt ihr nur ein Bild.*“ Es folgt ein erneuter Schnitt zurück auf Irene Eckler, die nun wieder etwas gefasster zu sein scheint [Einblendung „Tochter von August Landmesser und Irma Eckler“]: *„Ich hätte eine liebevolle Mutter gehabt und einen liebevollen Vater.*“ Nach dem die Kamera noch ein paar Sekunden auf dem wehmütigen Blick Irene Ecklers verweilt, folgt ein Schnitt auf schwarz-weiße Filmaufnahmen von einem der Söhne Heydrichs, der sich müde die Augen reibt, bevor ein Kameraschwenk verrät, dass er, an seine Mutter geschmiegt, auf einem Liegestuhl in der Sonne liegt, während zu der bekannten leitmotivischen Tätermusik der Voice-over-Kommentar einsetzt: *„Heydrichs Kinder haben beides! Sommerfrische auf der Insel Fehmarn...“*. Um die „deutsche Musterfamilie“ Heydrich besser inszenieren zu können, bedarf es eines passenden Gegenbeispiels, wobei Irene Eckler zur Stichwortgeberin degradiert wird, während ihr tragisches Schicksal als exemplarisches Beispiel erhalten muss, wie Judith Keilbach treffend feststellt:

„Die Transformation von individuellen in exemplarische Erlebnisse vollzieht sich insbesondere auf der Tonebene durch die syntagmatische Anordnung von Voice-over-Kommentar und Interviewsequenz. Die persönlichen Berichte schließen sich immer an Aussagen des Voice-over-Kommentars an, der als Stimme der objektiven Geschichtsdarstellung fungiert und inhaltlich auf abstrakter Ebene benennt, was die Zeitzeugen danach als individuelle Erfahrungen beschreiben. Durch diese Abfolge scheinen die Erinnerungen der ›persönlich Betroffenen‹ die generalisierenden Aussagen beispielhaft zu bestätigen und erhalten dadurch gleichzeitig ihren exemplarischen Charakter.“⁷⁶

Ein weiterer zu behandelnder Punkt ist die Qualität der befragten Zeitzeugen und wie ihre Aussagen Legitimation erhalten. Zunächst sind mehrere Unterscheidungen zwischen den Kategorien der Zeitzeugen festzustellen:

⁷⁶ Judith Keilbach: Zeugen der Vernichtung. S. 161.

Einerseits lässt sich bei den verwendeten Zeitzeugen zwischen Tätern und Opfern und andererseits zwischen Experten und persönlich Betroffenen unterscheiden, wobei diese identisch inszeniert und präsentiert werden, was es dem Zuschauer, ohne die begleitenden Erläuterungen des Voice-over-Kommentars, teilweise erschwert klar zu unterscheiden.

„Der Status der Zeitzeugen [...] changiert zwischen ›Teilnehmern‹ an bzw. ›persönlichen Betroffenen‹ der Geschichte und ›Experten‹, wobei [...] jeweils eine Akzentuierung einer dieser beiden Eigenschaften stattfindet: Einige Zeitzeugen beschreiben individuelle Erlebnisse oder Verfolgungserfahrungen, denen durch die spezifische Argumentation der Sendung ein exemplarischer Charakter verliehen wird, andere geben hingegen analytische Stellungnahmen ab, wobei ihr Expertentum durch die persönliche Teilnahme bzw. Betroffenheit Legitimation erfährt.“⁷⁷

Die Frage nach der Qualität eines Experten stellt sich in *Heydrichs Herrschaft* spätestens, wenn Andreas Kersten, der dem Zuschauer als Zeitzeuge durch die Einblendung „Himmlers Patenkind“ präsentiert wird, über die möglichen Beweggründe Himmlers⁷⁸ über die weitere Förderung Heydrichs spekuliert, nach dem dieser von dem Vorwurf von jüdischem Blute zu sein freigesprochen wurde. Die „Expertenfunktion“⁷⁹ von Zeitzeugen hat auch Auswirkungen auf den ganzen Erzählfluss. Zwar fungieren sie wie die anderen Zeitzeugen auch als Stichwortgeber, allerdings treten sie innerhalb der Dokumentation oft mehrfach auf, da ihre Aussagen nicht als Schilderungen exemplarischer Einzelschicksale verwendet werden. In *Heydrichs Herrschaft* präsentiert Knopp zwei „Experten“, die mehrfach zu Wort kommen und die ganze Dokumentation durchlaufen: auf der Täterseite der Vertraute Heydrichs Franz Wimmer-Lamquet und auf der Opferseite der Schriftsteller und Holocaustgedenkende Ralph Giordano.⁸⁰ Auf eine Verwendung von „echten“ Experten, wie beispielsweise Historikern, Psychologen und Politikwissenschaftlern, wird in der Regel in Knopps

⁷⁷ Judith Keilbach: Zeugen der Vernichtung. S. 161.

⁷⁸ Wolfgang Benz: Enzyklopädie des Nationalsozialismus. S. 886.

⁷⁹ Michael Elm: Zeugenschaft im Film. S. 267.

⁸⁰ Einzige Ausnahme sind die Aussagen des Zeitzeugen Hermann Laupsien. Eine allgemeine Äußerung über sein Unverständnis an dem Mord tausender Menschen wird in der Eröffnungssequenz zur Portraitierung und Vorstellung Heydrichs verwendet, während sein weiterer Bericht über seine erlittene Folter in Gestapo-Haft als exemplarisches Einzelschicksal dient.

Dokumentationen (nahezu) völlig verzichtet⁸¹, da deren Kommentare und Analysen „den emotionalen Erzählfluss erheblich stören können, was der Authentizität und damit der Konsumierbarkeit der Dokumentation im Wege stehen würde“⁸². Werden dennoch Experten und deren Äußerungen verwendet, so werden sie nicht explizit als solche dem Zuschauer kenntlich gemacht, sondern visuell, auch durch die identische Form der (Namens-) Einblendungen den eigentlichen Zeitzeugen gleich gestellt.⁸³

Eine ebenfalls gefährliche und kritisch zu hinterfragende Gleichsetzung, hervorgerufen durch identische visuelle Inszenierung, findet auf der Ebene von Tätern und Opfern bei Zeitzeugen statt, die im nächsten Kapitel näher behandelt werden soll.

3.2.3. Die Inszenierung des Zeitzeugen

Nicht nur der Einsatz von Zeitzeugen und ihren Berichten ist von eminenter Wichtigkeit für den Erzählfluss bei Knopps Dokumentationen, sondern auch die (visuelle) Inszenierung und Präsentation des Zeitzeugen ist ein Kernelement jener Dokumentationen. Dabei ist anzumerken, dass die visuelle Inszenierung ebenso einer Autorenabsicht folgt und bildästhetischen Regeln unterworfen ist, die fragwürdige Wirkungen auf den Zuschauer birgt.

Betrachten wir zunächst das Interviewsetting. Zeitzeugen werden bei Knopp immer im Studio interviewt und nach dem folgenden Prinzip visuell inszeniert, wie es sich auch bei *Heydrichs Herrschaft* beobachten lässt:

Der Zeitzeuge sitzt leicht links oder rechts versetzt am Bildrand vor einem schwarzen Hintergrund mit einer sich oben rechts in der Ecke befindenden, sich leicht zur Mitte hin abschwächenden roten Färbung. Das Licht fällt von der rechten Seite ein und ist sehr hart. Man sieht ihn bis zur Brust, während der Blick des Zeitzeugen an der Kamera vorbei den, im Off sitzenden, Interviewer trifft.⁸⁴

⁸¹ Knopp verzichtet zumeist in den Dokumentationen größtenteils für die keine Zeitzeugen mehr zur Verfügung stehen, wie beispielsweise Dokumentationen zu mittelalterlichen Themen. Auffällig ist dabei, dass die Experten eine Ersatzfunktion für die fehlenden Zeitzeugen darstellen und durch (nahezu) gleiche visuelle Inszenierung der Dokumentations- und Erzählstil Knopps gewahrt bleibt.

⁸² Michael Elm: *Hitler in echt*. S. 151f.

⁸³ Vgl.: Judith Keilbach: *Fernsehbilder der Geschichte*. S. 107.

⁸⁴ Judith Keilbach: *Zeugen der Vernichtung*. S. 165.

Ob es Gründe oder Muster dafür gibt, warum manche Zeitzeugen links und manche eher rechts sitzen, scheinen nicht erkennbar. Das Licht hingegen fängt den Zeitzeugen ein und lässt ihn gegenüber der Kamera und dem Zuschauer nichts verbergen. Durch die Lichteinstellung fühlt man sich an polizeiliche Verhöre erinnert, aber eine solche Intention Knopp vorzuwerfen ginge vielleicht zu weit, ebenso wie teilweise die folgende Interpretation über die Wirkung der Lichteinstellung:

„Die [...] Studiokulisse – ein dunkler, fast schwarzer Hintergrund, der von einem oder zwei schräg von oben einfallenden Lichtstrahlen beleuchtet wird – soll zweifelsohne die düstere historische Epoche charakterisieren. Vor diesem Hintergrund vertrauen die Interviewten ihre Erlebnisberichte der Kamera an. Die Interviewten werden durch ein recht hartes Licht seitlich von vorne angestrahlt. Es kann vorkommen, dass eine Gesichtshälfte ganz oder teilweise im Dunkel bleibt, was eine dämonische Wirkung erzeugt. Die einheitliche ästhetische Inszenierung [von Tätern und Opfern] indiziert die Gleichwertigkeit ihrer Aussagen und schafft tendenziell den Eindruck eines Dialogs.“⁸⁵

Dass der Zeitzeuge nicht direkt in die Kamera blickt, sondern an der Kamera vorbei zum nicht sichtbaren Interviewer hat ebenfalls bestimmte Gründe. Es ist nicht allein mit der Höflichkeit seinen Gesprächspartner anzublicken erklärt, sondern ein direkter Blick des Zeitzeugen in die Kamera, also direkt in die Augen der Zuschauer bei der Schilderung seines Erlebnisses würde gegebenenfalls eine zu starke emotionale Bindung des Rezipienten mit dem Einzelschicksal des Zeitzeugen bewirken, wodurch die vom Autor intendierte Transformation in ein exemplarisches Beispiel geschwächt werden würde.

Die Frage warum der Zeitzeuge überhaupt im Studio und nicht im privaten Umfeld oder gegebenenfalls am Ort des Geschehens befragt wird, wäre mit der Anführung von organisatorischen Gründen, wie dem bereits erwähnten „Jahrhundertbus“ viel zu banal und auch falsch beantwortet, da hinter der Studiokulisse eine bestimmte Absicht des Autors steckt. Eine Befragung des Zeitzeugen, konfrontiert am Ort des Geschehens seines Berichts könnte eine zu große Gefühlsregung beim Zeitzeugen auslösen, die ihn möglicherweise in eine Abwehrhaltung bringen könnte. Ein Interview in den eigenen vier Wänden des Zeitzeugen verleihe diesem eine gewisse Sicherheit.⁸⁶ Ebenso sind die

⁸⁵ Michael Elm: Hitler in echt. S. 149.

⁸⁶ Vgl.: Judith Keilbach: Fernsehbilder der Geschichte. S. 107.

„Informationen über die Wohnverhältnisse [...] 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.“⁸⁷

Ein solches Interviewsetting würde allerdings dem vom Autor beabsichtigten Narrationsfluss diametral gegenüber stehen, da der Zeitzeuge dadurch seiner Funktion als Stichwortgeber in Teilen beraubt werden würde, und sein geschildertes Erlebnis so persönlich präsentiert nicht mehr als exemplarisches Beispiel einsetzbar wäre. Knopp nutzt daher eine neutrale Studiokulisse, wodurch die Aussagen der Zeitzeugen von ihren persönlichen Erlebnissen dekontextualisiert werden und durch ihre Transformation in exemplarische Beispiele, durch die Zerstückelung ihrer Aussagen und Unterlegung von Bildern, einen völlig neuen Kontext passend zum laufenden Erzählfluss der Dokumentation erhalten.

Mit dem biographischen Narrationsaufbau lässt sich ebenfalls die Interviewstrategie erklären. So fällt auf, dass die Fragen des im Off sitzenden Interviewers nicht zu hören sind⁸⁸, ebenso sind die Aussagen der Zeitzeugen zerstückelt und auf maximal 20 Sekunden begrenzt. Nur selten lassen sich anhand der Antworten des Zeitzeugen die dazugehörigen Fragen errahnen. Durch die Zerstückelung der Zeitzeugenstatements wird deren Funktion als Stichwortgeber unterstützt, während zugleich durch die nicht gesendeten Fragen die Dekontextualisierung der persönlichen Erlebnisse verstärkt und somit die Transformation in exemplarische Beispiele gefördert wird.

Ebenfalls an den Narrationsfluss angepasst sind die Namenseinblendungen der Zeitzeugen, durch die, die bereits erwähnte, Gleichsetzung von Tätern (z.B. bei Franz Wimmer-Lamquet die Einblendung „Vertrauter Heydrichs“) und Opfern, eine weitere visuelle Verstärkung erfährt. Auch zwischen Experten, berühmten Persönlichkeiten und „einfachen Menschen“ als Zeitzeugen wird nicht

⁸⁷ Oliver Näpel: Historisches Lernen durch 'Dokumentation'? S. 220f.

⁸⁸ Vgl.: Erwin Leiser: Dokumentarfilm und Geschichte, in: Peter Zimmermann (Hrsg.): Fernseh-Dokumentarismus: Bilanz und Perspektiven. München 1992. (= CLOSE UP, Bd. 1). S. 44f.

unterschieden, sie erfahren alle die gleiche visuelle Inszenierung. So wird in *Heydrichs Herrschaft* Ralph Giordano nicht als Schriftsteller und Holocaustgedenkender ausgewiesen, sondern als einfacher Zeitzeuge. Passend zum Erzählfluss wird er, wie Hermann Laupsien auch, durch Einblendung zunächst als „Gestapo-Opfer“ dem Zuschauer präsentiert, bevor er dann später einfacher „Hamburger Jude“ ist, um am Ende wieder als „Gestapo-Opfer“ zu erscheinen.

„Diese ‚Gleichbehandlung‘ erstreckt sich auch auf die Attributierung vermittels der unter den Namen eingeblendeten Angaben. Sie dienen offensichtlich lediglich der Zuordnung von Tätern oder Opfern, denn aus ihnen wird das Maß der persönlichen Beteiligung nicht ersichtlich. Angaben zu Opfern wie „Deutsche Jüdin“ [...] oder „Überlebende des Holocaust“ finden ihre Entsprechung in denen der Täter: „Hitlers Sekretärin“ [...] oder „Leutnant Eisenbahnpionierregiment I“. Vor allem die Genauigkeit der Regiments- oder Bataillonszugehörigkeit verschleiert 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 Zeitzeuge wie und worin involviert war, und damit auch nicht den Grad seiner ‚Verstrickung‘ eruieren.“⁸⁹

An dieser Stelle soll ein Vergleich von Knopps Sendung *Heydrichs Herrschaft* mit den beiden Spiegel TV Dokumentationen *Der Krieg der Deutschen* (Teil 1 *Blitzkrieg*, D 2009) und *Spiegel TV Extra: Die letzten Tage des 3. Reiches*, D 2001), deren Autor jeweils Michael Kloft ist (Leitung jeweils Cassian von Salomon), bezüglich des Einsatzes und der Inszenierung von Zeitzeugen erfolgen. Die „Dokureportage“ *Spiegel TV Extra: Die letzten Tage des 3. Reiches* ist vom verwendeten dokumentarischen Filmmaterial in sich geschlossen, da ausschließlich Filmaufnahmen verschiedener amerikanischer Kriegsberichtersteller verwendet werden. Betrachten wir uns die Anfangssequenz: Zu einer Bildstrecke zerstörter Straßen mit amerikanischen Räumungspanzern und einem auf einer Brücke zerbombten Zuges spricht zu leichter, immer wieder einsetzender Streichmusik, der Voice-over-Kommentar: „*Adolf Hitlers 1000 jähriges Reich liegt in Trümmern. Der Krieg ist beendet. Deutschland ist in den Händen der alliierten Expeditionsstreitkräfte. An der Seite der US-Armee hatte eine Airforce-Einheit zwei Monate lang den Vormarsch ihrer Truppen*

⁸⁹ Oliver Näpel: Historisches Lernen durch 'Dokumentation'? S. 223.

Vgl. ebenso: Michael Elm: Zeugenschaft im Film. S. 233 und Judith Keilbach: Zeugen der Vernichtung. S. 163.

dokumentiert,...[Pause] auf Farbfilm. [Pause] Eine ihrer letzten Etappen war Nürnberg, die Stadt der Reichsparteitage.“ Es folgt eine Einblendung eines Ortsschilds mit der Aufschrift „Nürnberg Stadt der Reichsparteitage Vorort“, dann setzt der Voice-over-Kommentar zu einer Bildfolge, eingeleitet durch eine Totalaufnahme, von zerstörten und ausgebombten Häusern Nürnbergs wieder ein: „Am 20. April hatte die Stadt nach heftigen Kämpfen kapituliert. Hitlers Befehl, Nürnberg bis zum letzten Mann zu verteidigen, war von Gauleiter Karl Holz wörtlich genommen worden. Persönlich hatte er Stoßtrupps gegen die vorrückenden amerikanischen Panzer geführt und war gefallen.“ Die nächste Bildfolge zeigt Menschen die durch die Straßen der zerstörten Stadt gehen, dann folgt ein Schnitt, auf einen amerikanischen Soldaten in Uniform wie er, neugierig beäugt von deutschen Zivilisten, mit Kamerastativ einen Schutthügel besteigt. Dazu der Voice-over-Kommentar: „Neugierig betreten Kriegsberichterstatter die zerstörte Stadt in der die Menschen zu neuem Leben erwachen. CBS Reporter William L. [Lawrence] Shirer über den Schrein des Nationalsozialismus:“ „Nürnberg ist verschwunden. Das liebliche mittelalterliche Stadtzentrum hinter dem Burggraben ist total zerstört. Es ist ein riesiger Haufen Schutt, unbeschreiblich und ohne Hoffnung auf Wiederaufbau, wie es die fantasielose US-Armee formuliert: Nürnberg ist 91% tot.“ Unterlegt sind Shirers Worte, die von einer weiblichen Stimme verlesen werden, mit Bildern von Zivilisten, wie sie durch die zerstörten Straßen von Nürnberg gehen, teilweise auf Trümmern sitzen oder Trümmer aufräumen, wobei immer wieder weiße Fahnen auf Schutthügeln und Ruinen montiert sind. Die Bildstrecke läuft länger als die Worte Shirers und werden vom Voice-over-Kommentar unterbrochen: „William Shirer fährt fort:“ „In dieser Stadt die einst von der ganzen zivilisierten Welt hoch geschätzt wurde, hatte ich selbst das rasende Geschrei der Verrückten gehört, als am 5. September 1934 Hitler die lächerliche Ankündigung machte, das deutsche Wesen werde die nächsten 1000 Jahre bestimmen.“ Dazu wird eine Bildfolge gezeigt von einer langen Menschengruppe vor einer amerikanischen Versorgungseinrichtung wartend, eine durchlöchernte Rotkreuzfahne weht im Vordergrund, gefangene deutsche Soldaten in Uniform helfen beim Aufräumen während andere verwundete Kameraden versorgt werden; dann folgt ein Schnitt auf Menschen mit Eimern vor einer Wasserausgabestelle wartend mit den Worten des Voice-over-

Kommentar: „Die einst so standhaften Bürger von Nürnberg waren, wie alle anderen Deutschen, von dem teuflischen Nazi-Evangelium vergiftet worden und sie waren stolz gewesen, dass ihre wunderschöne Stadt die Bühne für die monströsen Reichsparteitage geworden war.“

Im genauen Gegensatz zu *Heydrichs Herrschaft* werden die Zeitzeugenstatements zur Kommentierung der gezeigten Bilder genutzt, wodurch die Aussagekraft der Bilder verstärkt wird, ähnlich wie bei heutigen Lifereportagen. Da die Filmteams bei ihren Aufnahmen nicht an allen Kriegsverlauf relevanten und entscheidenden Schauplätzen dabei sein konnten, werden die Bilder durch das Verlesen von Wehrmachtoberkommandoberichten, zeitlich in den Kontext des Kriegsverlaufes gebracht, wodurch der Zuschauer die Chance erhält, dem Gezeigten besser folgen zu können.

Es wird völlig auf eine visuelle Zeitzeugeninszenierung verzichtet, lediglich eine zumeist weibliche Stimme verliest zur Kontrastierung des männlichen Voice-over-Kommentars Anekdoten und Zitate von (teils berühmten/wichtigen) Personen der damaligen Zeit. Dadurch wird die Aussagekraft der Bilder noch verstärkt, ebenso die Informations- und Aufklärungsarbeit auf der auditiven Ebene des Sprechers. Dies wird zusätzlich noch gesteigert, dass die originale Tonspur nicht verwendet wird.

Durch die Beschränkung der Zeitzeugenstatements auf die auditive Ebene können so auch Berichte von bereits Verstorbenen noch genutzt werden, aber durch die fremde Verlesung kommt es zu keinerlei Akzentuierungen oder Gefühlsäußerungen. Der Zuschauer soll so nicht durch die Zeitzeugenberichte, sondern durch die gezeigten Bilder emotional erreicht werden. Des Weiteren kann der Zuschauer nicht nachvollziehen, ob die verlesenen Zitate gekürzt oder verändert wurden. Dem Zuschauer bleibt ebenfalls verborgen, ob das gezeigte Filmmaterial eine Kürzung oder Veränderung erfahren hat. Darüber macht sich der Rezipient auch keinerlei Gedanken, da durch den Voice-over-Kommentar ja bereits erwähnt wurde, dass die Bilder weder repräsentativ noch umfassend sind, wodurch Kürzungen von Seiten der Autoren Tür und Tor geöffnet werden.

Auffällig bei der Dokumentation ist ebenfalls im Unterschied zu *Heydrichs Herrschaft*, dass sie über keinen biographischen Narrationsansatz verfügt. Gemein

haben aber beide Dokumentationen, dass die verwendeten Zeitzeugenberichte eine gewisse Dekontextualisierung erfahren. So wird beispielsweise nicht erwähnt, dass der Bericht von CBS-Reporter William L. Shirer zu einem ganz anderen Zeitpunkt entstanden ist, nämlich 1946 als dieser sich in Nürnberg als Beobachter der Nürnberger Prozesse dort aufhielt. Ebenso wird er nur in der Rolle des Reporters dem Zuschauer präsentiert, was er zum damaligen Zeitpunkt auch war; dass er aber in späteren Jahren zu einem bedeutenden Historiker mit Schwerpunkt des Dritten Reiches (zwischen 1934 und 1940 war Shirer Auslandskorrespondent in Berlin) und Schriftsteller avancierte, bleibt dem Zuschauer verborgen.

Dass eine Dokumentation komplett auf den Einsatz von Zeitzeugenstatements verzichten kann, zeigt die Chronik *Der Krieg der Deutschen*. Diese Dokumentation widmet sich ausschließlich dem militärischen Verlauf des II. Weltkrieges von seinem Beginn, mit dem deutschen Überfall auf Polen (1. September 1939), bis zu seinem Ende, mit der bedingungslosen Kapitulation Japans (2. September 1945). Dem Zuschauer werden lediglich die politischen und Kriegs entscheidenden Ereignisse näher gebracht. Auf eine Darstellung des Holocausts sowie KZ-Befreiungen wird nahezu völlig verzichtet.

Statt des Einsatzes von Zeitzeugen, werden neben dem Autor Michael Kloft, der britische Historiker Antony Beevor, der Publizist Jörg Friedrich sowie der Militärgeschichtler Rolf-Dieter Müller als Experten präsentiert, wobei ihre visuelle Inszenierung und Präsentation denen eines Zeitzeugen entspricht. So sieht man die Experten bis zum Brustkorb; von der Kamera aus halbrechts sitzend, während ihr Blick links an der Kamera vorbei geht. Ein „mäßiges“ Licht strahlt von der linken Seite oben. Der Hintergrund besteht aus einer sepia-farbenen Collage: Oben links ein nach rechts fliegendes alliierter Flugzeug beim Bombenabwurf, unten links zwei Wehrmachtssoldaten im Graben liegend mit einer Rotkreuzfahne, oben rechts eine jubelnde Menge, die Hitler mit ausgestrecktem Arm begrüßt; unten rechts ein nach links fahrender Panzer der Wehrmacht mit nebenher laufenden Soldaten. Die Collage füllt aber nicht den gesamten Hintergrund aus, sondern nur die Mitte (wie beim Letterbox-Format). Die Experten sitzen am rechten Rande der Kollage, wodurch dem Zuschauer suggeriert wird, dass sie sich mit ihren Statements quasi im vorgegebenen Rahmen der Dokumentation

bewegen. Dadurch, dass sich die visuelle Inszenierung der Experten an den Inszenierungen von Zeitzeugen aus anderen Dokumentationen, besonders denen von Guido Knopp, orientiert, wird beim regelmäßigen Zuschauer, von Geschichtsdokumentationen ein gewisser Wiedererkennungseffekt hervorgerufen, der diesem den Einstieg in die Materie der Dokumentation erleichtert, da ihm jene visuelle Inszenierung bereits vertraut ist. Ein von den Autoren bewusst intendierter und nicht zu unterschätzender Faktor.

3.2.4. Glaubwürdigkeit von Zeitzeugenberichten

Nach der Analyse der Rolle und Funktion des Zeitzeugen sowie seiner Inszenierung bleibt noch eines der kritischsten Themen zu behandeln, nämlich die Glaubwürdigkeit von Zeitzeugenberichten an sich sowie ihren Stellenwert als Quellengattung.

„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. Damit diese Autorität nicht untergraben oder in Frage gestellt wird, werden die Schwierigkeiten im Umgang mit dieser Quellengattung ignoriert oder konsequent ausgeblendet: 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.“⁹⁰

Der eben erwähnte Anspruch auf hohe Glaubwürdigkeit des Zeitzeugen ist besonders dann kritisch zu sehen, wenn „Täter“ als Zeitzeugen eingesetzt werden. So weiß man nicht und kann dies auch nur schwer überprüfen bei Zeitzeugenaussagen und besonders bei Statements von Tätern, was diese der Kamera überhaupt Preis geben und was sie (un-)bewusst verschweigen. Ebenso stellt sich die Frage nach der genauen Überprüfung des Wahrheitsgehalts der Aussagen. Da letzteres nicht immer zweifelsfrei möglich ist, muss der Autor den geschilderten Erlebnisberichten wohl oder übel Glauben schenken; in dem Moment der Verwendung der Statements in der Sendung, übernimmt der Autor gegenüber dem Zuschauer eine gefährliche Verantwortung und Garantie für die

⁹⁰ Oliver Näpel: Historisches Lernen durch 'Dokumentation'? S. 220.

Richtigkeit der Zeitzeugenaussagen, weswegen beispielsweise der Filmemacher Erwin Leiser in seinen Dokumentationen völlig auf den Einsatz von Tätern als Zeitzeugen verzichtet:

„Ich habe nie Täter vor der Kamera befragt, weil ich ihnen nicht glaube. Sie müssen sich verteidigen, sie wollen ihre Verbrechen vergessen und geben sie nur zu, wenn ihnen eindeutige Beweise vorgelegt werden. Sie erst zu befragen und dann der Lüge zu überführen, ist nicht mein Stil und auch falsch. Denn wem glaubt das Publikum?“⁹¹

Dass die Täter vor der Kamera über ihre eigene Schuld und den Grad ihrer Verstrickung bei Verbrechen nichts erzählen und dieser Umstand von den Autoren der Dokumentation nicht weiter kritisch hinterfragt wird, hat mehrere Gründe. Die Täter schweigen „mit gutem Recht“⁹². Aus strafrechtlicher Sicht sind sie nicht verpflichtet sich selbst zu belasten und selbst wenn ihre Taten verjährt sein sollten, so würden sie sich mit einem öffentlichen Schuldeingeständnis gesellschaftlich diskreditieren.⁹³ Ob ihr Schweigen ein Ausdruck fehlenden Unrechtsbewusstseins oder (un-)gewollter Verdrängung ist, darüber kann nur spekuliert werden. Judith Keilbach geht sogar davon aus, dass die Täter, zur Verschleierung ihrer möglichen Mittäterschaft, vor der Kamera bewusst falsche oder strategische Aussagen treffen.⁹⁴ Dieser Umstand wiederum passt exakt zur Autorenabsicht, persönliche Schicksalsschilderungen in exemplarische Beispiele zu transformieren. Knopps Dokumentationen wollen niemanden anklagen, das ist auch nicht ihre Aufgabe. Würde ein Täter auf Grund seiner gesendeten Statements gegebenenfalls angeklagt und sogar verurteilt werden, wäre ein Gewinn weiterer Zeitzeugen der Täterseite für Knopps, wie auch für andere Dokumentationen, nahezu unmöglich. Andererseits wäre es zumindest ein moralischer Gewinn für den Wert der Dokumentation, aber das entspricht nicht der Autorenabsicht. So entstehen detaillierte Aussagen, die ganz allgemein den Nationalsozialismus, den Krieg oder den Holocaust behandeln und sich perfekt in exemplarische Beispiele

⁹¹ Erwin Leiser: Dokumentarfilm und Geschichte. S. 45.

⁹² Judith Keilbach: Zeugen der Vernichtung. S. 163.

⁹³ Vgl.: Oliver Näpel: Historisches Lernen durch 'Dokumentation'? S. 222f.

⁹⁴ Judith Keilbach: Zeugen der Vernichtung. S. 163.

transformieren lassen, während sich über den Grad der eigenen Verstrickung ein Mantel des Schweigens hüllt.⁹⁵

Von der visuellen Inszenierung her sitzen die Täter bei Knopps Dokumentationen quasi auf der Anklagebank, aber durch die identische Darstellung von Zeitzeugen der Opferseite, werden die Täteraussagen dermaßen erhöht, dass sie nicht nur die Gelegenheit bekommen sich öffentlich rein zu waschen, sondern auch zu, von Hitler verführten und traumatisierten, Opfern hochstilisiert werden.⁹⁶

Während die Verwendung von Täteraussagen also perfekt der Autorenabsicht folgt, als exemplarische Beispiele genutzt zu werden, gestaltet sich auf der anderen Seite die Verwendung der Zeitzeugenstatements von Opfern umso diffiziler. Zunächst haben sie einen viel höheren Authentizitätsgrad, da die Opfer gar keinen Grund haben, ihre Aussagen zu verfälschen oder Dinge zu verschweigen. Ebenfalls haben beispielsweise Holocaustüberlebende im gesellschaftlichen Erinnerungsdiskurs eine unverzichtbare Rolle und Stellenwert eingenommen. Es ist aber ungleich schwerer ihre ganz persönlichen Erlebnisse in exemplarische Beispiele zu transformieren, ohne ihre Aussagen derart herabzusetzen oder zu dekontextualisieren. Bei entsprechender Gleichsetzung von Täterstatements, ohne moralische Grenzen dabei zu überschreiten. Die Autoren kümmern sich also nicht um die Widersprüche, die sie selbst in ihren Dokumentationen produzieren.⁹⁷

Ein weiterer interessanter Aspekt hierbei sind Gefühlsäußerungen in Zeitzeugenberichten und die Frage, ob man diese überhaupt senden sollte und welche Wirkung sie auf den Zuschauer haben. Obwohl Emotionen, der Autorenabsicht entsprechend, als Haupttransportmittel historischer Fakten dienen sollen, muss kritisch hinterfragt werden, ob und wenn ja in welchem Maße diese Methode überhaupt Früchte trägt⁹⁸:

„Die [...] geforderte Betroffenheit [des Rezipienten] soll also mittels (Über-)Betonung des Emotionalen 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

⁹⁵ Vgl.: Judith Keilbach: Zeugen der Vernichtung. S. 163.

Vgl. ebenso: Michael Elm: Zeugenschaft im Film. S. 233.

⁹⁶ Vgl.: Michael Elm: Hitler in echt. S. 152ff.

⁹⁷ Vgl.: Ebd. S. 151.

⁹⁸ Vgl.: Oliver Näpel: Historisches Lernen durch 'Dokumentation'? S. 233ff.

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 würde und führt aus, dass durch Dramatisierung evozierte Gefühle ein auf sich selbst gewendetes Mitleid spiegelten, der „Lerneffekt zielt auf Selbst-, nicht auf Fremderfahrung.“ Damit wird aber von einer Nachempfindung der ‚historischen‘ Gefühle der Opfer der nationalsozialistischen Verfolgung abgelenkt.“⁹⁹

Gefühlsäußerungen von Tätern zu senden ist ebenfalls kritisch zu sehen, da sie vor der Kamera nicht nur gegebenenfalls reuevoll auftreten, sondern auch dem Zuschauer als „traumatisierte Opfer des Nationalsozialismus“¹⁰⁰ präsentiert werden.

Besonders kritisch und schwierig ist es, wenn ein Übersetzer versucht, die Gefühlsäußerungen ausländischer Zeitzeugen stimmlich nachzubilden. Da es sich ja nicht um seine eigenen Gefühle handelt, wird hier der Effekt der Emotionserweckung verfehlt, dies gilt auch für eine Wiedergabe in neutraler Tonlage.¹⁰¹ Hier wäre es am besten die Übersetzung als Untertext beizufügen, da so die ursprünglichen Emotionen des Zeitzeugen nicht verfälscht werden würden. Ein letzter zu behandelnder Punkt ist die Problematik der Subjektivität von Zeitzeugenberichten, die die Glaubwürdigkeit ihrer Aussagen massiv beeinflussen. So wird die Frage nach der Zeitspanne zwischen dem Erlebnis und seiner Schilderung durch den Zeitzeugen in der Regel von Seiten der Autoren völlig ignoriert und ausgeblendet, dabei hat jene Zeitspanne einen großen Einfluss auf den Gehalt der Erinnerung und die Schilderung des Erlebten.

„Angesichts der vielschichtigen Probleme im Umgang mit Zeitzeugen und der Einsicht Knopps, von ihnen sei keine „fotogetreue Auskunft über Vergangenheit“ zu erwarten, weil sich 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.“¹⁰²

Hinzu kommt, dass durch die Subjektivität des Erlebten völlig, verschiedene Versionen eines Sachverhalts entstehen können. Wenn man zwei Zeitzeugen zu demselben Ereignis befragt, hat jeder seine ganz persönliche Sicht der Dinge und setzt unterschiedliche Akzentuierungen. So stellt sich die Frage an den Autor,

⁹⁹ Oliver Näpel: Historisches Lernen durch 'Dokumentation'? S. 222.

¹⁰⁰ Judith Keilbach: Zeugen der Vernichtung. S. 170.

¹⁰¹ Vgl.: Oliver Näpel: Historisches Lernen durch 'Dokumentation'? S. 222.

¹⁰² Ebd.: S. 224.

welche Geschichte er dann im Zweifelsfall verwendet und ob er die andere völlig ausspart. In Knopps Fall muss auf eine Verwendung und Inszenierung eines weiteren Zeitzeugenberichts zu demselben historischen Sachverhalt verzichtet werden, da durch die Bindung an den, für seine Dokumentationen so typischen, biographischen Narrationsaufbau die Verwendung einer weiteren Zeitzeugenäußerung, beide Zeitzeugenberichte ihren „exemplarischen Charakter“¹⁰³ verlören, wodurch ein Kernelement des biographischen Narrationsaufbaus aufgeweicht werden würde.

3.3. Die Verwendung von historischem Quellenmaterial

Historisches Quellenmaterial ist die Basis einer jeden Geschichtsdokumentation. An ihm muss sich der Autor einer Dokumentationssendung orientieren und anhand des Umfangs und der Verwertbarkeit des Materials seine Aussage treffen. Wobei eben jenem Umfang und der Verwertbarkeit Grenzen gesetzt sind, welche einen unmittelbaren Einfluss auf die Erzählstrategie haben.

Hierbei stellt sich die Frage in welchem Umfang historisches Quellenmaterial zum Einsatz kommt bzw. kommen kann, welche Veränderungen und Präsentation es innerhalb der Dokumentationssendung von Seiten des Autors erfährt sowie die Wirkung auf den Zuschauer.

Der Einsatz historischen Quellenmaterials wirft nicht nur die Frage seiner Funktion innerhalb der Dokumentation auf, sondern es stellt sich auch die Frage, wie sich historisches Quellenmaterial überhaupt definiert, welche unterschiedlichen Formen und Typen es gibt und welchen historischen Erkenntniswert sie haben. Zur Beantwortung dieser Fragen ist eine quellenkritische Analyse unabdingbar.

3.3.1. Definition

Um die Verwendung von historischem Quellenmaterial in Geschichtsdokumentationen besser nachvollziehen zu können, bedarf es zunächst einer näheren Definition des Begriffs, sowie eines Vergleichs der verschiedenen

¹⁰³ Judith Keilbach: Zeugen der Vernichtung. S. 161.

Quellentypen. Für die Geschichtswissenschaft wird hierfür immer wieder die kurze und prägnante Definition des Frankfurter Historikers Paul Kirn herangezogen, die besagt, dass „alle Texte, Gegenstände oder Tatsachen, aus denen Kenntnis über die Vergangenheit gewonnen werden kann“¹⁰⁴, Quellen sind. In der Geschichtswissenschaft mag zwar Schriftgut als vornehmliches Quellenmaterial gelten, so umfasst der Begriff der historischen Quellen jedoch weitaus mehr. Als Beispiele seien hier Kleidung, Bilder, Gebäude und weitere Gegenstände aller Art genannt. Darüber hinaus weiß die Geschichtswissenschaft Quellen in zwei unterschiedliche Quellentypen zu unterscheiden: Sind Quellen entweder bewusst oder unabsichtlich überliefert, so sind sie als „Überrest“ zu definieren, sind die jedoch für die Nachwelt absichtlich tradiert, so spricht man von „Tradition“ bzw. von „Traditionsquellen“.¹⁰⁵ Orientiert man sich an dieser Definition für die weitere Analyse, so sind überwiegend Traditionsquellen als Grundlage jeder Geschichtsdokumentation zu sehen. Verwendete Traditionsquellen sind zumeist Schriftstücke, Akten und „Archivalien“¹⁰⁶ aller Art, fotografisches und auch Bildmaterial, wie beispielsweise Gemälde und Filmmaterial, und nicht zuletzt Zeitzeugenberichte, die in unterschiedlichem Maße innerhalb der Geschichtsdokumentation Anwendung und Präsentation auf auditiver, wie auch visueller Ebene finden.

„Ein Grundproblem aller Geschichtsdarstellungen ist die »Quelle«, die die Faktizität des zu berichtenden Ereignisses bezeugt. Am Beginn der Historie steht der Augenzeuge. Er ist der unverzichtbare *Garant* einer möglichen historischen Erzählung, meist jedoch nicht ihr *Produzent*. Diese unscheinbare Differenz zwischen ist der Grund der Geschichtsschreibung: Sie überbrückt die Lücke zwischen der Wahrnehmung eines Ereignisses und seiner Fixierung in einer überlieferbaren Form.“¹⁰⁷

Für die Darstellung eines historischen Ereignisses ist die Form ihrer Überlieferung, sprich der Typ der Quelle maßgeblich. So können Autoren von Geschichtsdokumentationen nur auf die ihnen vorliegenden Quellentypen zurückgreifen, wodurch ihnen automatisch Grenzen gesetzt sind. So kann eine

¹⁰⁴ Paul Kirn: Einführung in die Geschichtswissenschaft. Berlin 1947. S. 29.

¹⁰⁵ Vgl.: Nils Freytag, Wolfgang Piereth: Kursbuch Geschichte: Tipps und Regeln für wissenschaftliches Arbeiten. Paderborn 2006. S. 14.

¹⁰⁶ Vgl.: Oliver Näpel: Historisches Lernen durch 'Dokutainment'? S. 216.

¹⁰⁷ Christian Schneider: Sehen, Hören, Glauben: Zur Konstruktion von Authentizität, in: Fröhlich, Schneider, Visarius (Hrsg.): Das Böse im Blick. München 2007. S. 18.

Geschichtsdokumentation zum Thema der Französischen Revolution beispielsweise nicht auf Film- und Fotomaterial zurückgreifen und muss sich automatisch auf die vornehmlichen Quellen, nämlich schriftliche Erzeugnisse, wie Briefe, Redemanuskripte, Akten, Zeitungen sowie Gemälde und andere Bilderzeugnisse zurückgreifen. Geschichtsdokumentationen zu zeitgeschichtlichen Themen des ausgehenden 19. Jahrhunderts bis in die Gegenwart können hingegen auch fotografisches und videografisches Bildmaterial verwenden. In den, in dieser Arbeit zu analysierenden, Geschichtsdokumentationen zum Thema des Dritten Reiches kommen „zu einem geringen Anteil Fotos und Archivalien, in der Hauptsache aber Filmdokumente und Zeitzeugenberichte zum Einsatz“.¹⁰⁸

Daher ist es umso wichtiger, letztgenannte besonders, aber auch die anderen verwendeten unterschiedlichen Materialien quellenkritisch zu hinterfragen, welches in den folgenden Unterkapiteln erfolgen soll.

3.3.2. Der Einsatz von fotografischem Bildmaterial und anderen historischen Archivalien

Eine Untersuchung des Quellenmaterials einer Geschichtsdokumentation wirft recht schnell die Frage auf, welches Material *für* die Sendung und welche Teile davon *innerhalb* der Sendung Verwendung finden und die Art wie sie dem Zuschauer sowohl auf visueller wie auch auf auditiver Ebene präsentiert werden und ob sie dadurch gegebenenfalls eine „Transformation“ oder gar eine Veränderung erfahren haben. Anhand der Analyse mehrerer Sequenzen aus Knopps *Heydrichs Herrschaft* und Klofts *Der Krieg der Deutschen* (Teil 1 *Blitzkrieg*) und *Spiegel TV Extra: Die letzten Tage des 3. Reiches* soll versucht werden, dies zu beantworten.

Die folgende Sequenz erzählt, wie die Ordensschwester Restituta¹⁰⁹ von Seiten der Gestapo unter anderem der „Vorbereitung des Hochverrats“ bezichtigt und

¹⁰⁸ Vgl.: Oliver Näpel: Historisches Lernen durch 'Dokumentation'? S. 216.

¹⁰⁹ Bürgerlicher Name. Helene Kafka, Mitglied und Ordensschwester vom Orden des heiligen Franziskus. Vgl.: Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes (Hrsg.): Widerstand und Verfolgung in Wien 1934 – 1945: Eine Dokumentation. Wien 1975. (= Band 2: 1938 – 1945) S. 69.

später nach ihrer Verurteilung hingerichtet wird. Unterlegt ist die Sequenz mit düsterer Streichmusik und immer wiederkehrender „Horrorfilmakustik“. Die Kamera schwenkt über eine Schwarzweiß-Fotografie einer hell erleuchtenden Kirche durch das Mittelschiff [gedreht mit Gelbfilter], dazu der Voice-over-Kommentar: *„Heydrichs Welt ist voller Feinde. »Das katholische Priesterbeamtentum«, sagt er, »sei gefährlich, weil es alles durchdringe. « Gnadenlos verfolgt die Gestapo selbst Nonnen wie Helene Kafka, [Schnitt auf eine Schwarzweiß-Fotografie und Zoom auf das lächelnde Gesicht der besagten Nonne in Großaufnahme] die alle nur »Schwester Restituta« nennen.“* Schnitt auf Paula Reithofer: *„Ich kann das nicht verstehen, dass man so einen Menschen umbringt [Einblendung: „Patientin von Schwester Restituta“] und so bestialisch – furchtbar.“* Es wird eine Schwarzweiß-Fotografie eingeblendet, die ein Krankenhauszimmer zeigt. Die Kamera schwenkt an den belegten Patientenbetten entlang, vorbei an zwei Nonnen, ehe sie auf der rechts von einem Marienaltar stehenden Schwester Restituta verharnt, dazu der Voice-over-Kommentar: *„In einem Wiener Krankenhaus betreut Restituta als OP-Schwester Patienten. Sie ist beliebt, resolut [die Kamera schwenkt nun auf ein Kreuz, welches über dem Marienaltar an der Wand hängt] und lässt sich nur von einem Vorschriften machen.“* Schnitt auf Gertrude Jancsy: *„Sie hat sich geweigert die Kreuze herunter zu nehmen und das war also damals schon ein bisschen ein Krach. [Einblendung „Bekante von Schwester Restituta“] Sie hat gesagt: »Ich häng höchstens ein Kreuz auf, aber herunter nehmen tu ich ein Kreuz sicher nicht. «“* Es folgt eine inszenierte mit Gelbfilter gedrehte Filmsequenz. Diese zeigt eine gehende Nonne in weißem Habit, wobei man nur eine Großaufnahme ihrer linken Hand sowie ihres Rosenkranzes sieht an dem ein Kreuz hin und her pendelt. Dazu setzt der Voice-over-Kommentar wieder ein: *„Als Schwester Restituta ein regimekritisches Soldatenlied¹¹⁰ verbreitet, wird sie von einem Arzt denunziert. [Die Kamera – erneut mit Gelbfilter drehend – schwenkt über mehrere aufgeschlagene Akten mit dazugehörigen Schwarzweiß-Fotografien der Beschuldigten] In der Wiener Gestapo-Kartei ist ihre Akte erhalten geblieben. [Blende und Schwenk auf die drei Polizeifotos von der in zivil gekleideten*

¹¹⁰ Vgl.: Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes: Widerstand und Verfolgung in Wien 1934 – 1945. (Band 2) S. 67f.

Schwester Restituta in Großaufnahme] *Helene Kafka wird »Heimtücke« vorgeworfen und »Vorbereitung zum Hochverrat«.¹¹¹ Die sie kennen, können es nicht fassen.“ Es folgt ein Schnitt auf Gertrude Jancsy: „Wir waren entsetzt und vor allem man hat ja noch gar nicht gewusst wies ausgeht. [Einblendung „Bekannte von Schwester Restituta“] *Man hat ja gehofft, na ja, vielleicht wird sie drei Wochen eingesperrt, vielleicht drei Monate und sie wird wiederkommen – nicht – bis man dann schon gesehen hat, das ist nicht so leicht.“* Nach einem Schnitt folgt ein Kameraschwenk von einem Seitenaltar auf eine Sitzbank, welche von außen durchs Fenster angestrahlt wird. Dazu spricht der Voice-over-Kommentar: „*Sie soll aus dem Orden austreten fordert die Gestapo. Ihre Mitschwestern beten für sie, reichen Gnadengesuche ein – vergeblich.* [Schnitt auf eine Schwarzweiß-Fotografie: In der Halbtotale ein Kameraschwenk an zwei Schwestern im weißen Ornat vorbei hin zur links stehenden Schwester Restituta; danach ein Zoom auf ihr Gesicht] *Schwester Restituta wird verurteilt...* [Blende; Verwackelte Bilder einer Handkamera, die sich in einen Raum hinein bewegt, in dessen Mitte sich ein Schafott befindet, auf das die Kamera langsam zugeht. Die Sequenz ist mit einem Blaufilter gedreht. Grelles Licht dringt durch ein Fenster an der Seite des Raumes ein und strahlt direkt auf das Fallbeil.] *zum Tod auf dem Schafott. Sie sei »eine schwere Gefahr für die Sicherheit des Reiches« heißt es in der Urteilsbegründung.* (Blende Die Kamera blickt direkt seitlich auf das Schafott und die dahinter liegende Lichtquelle und schwenkt in Detailaufnahme vom Fallbeil herunter, an der Richtbank entlang zu den Lünetten und dem Auffangkorb) *Der Papst spricht sie 1998 selig.*“ Schnitt auf Paula Reithofer: „Die war schon heilig auf der Erden. [Einblendung: „Patientin von Schwester Restituta“] Die war schon heilig, die braucht man gar nicht heilig sprechen, weil die ist eh heilig sowieso. [Blende auf einen strahlenden Kirchenleuchter in Detailaufnahme, Schwenk auf eine Friedenstaube im goldenen Strahlenkranz – alles mit Gelbfilter gedreht] Die schaut heut' herunter und schaut uns zu, was sie will.“*

¹¹¹ Der genaue Wortlaut des Urteils lautet: „Die Angeklagte Kafka wird wegen landesverräterischer Feindbegünstigung und Vorbereitung zum Hochverrat zum Tode und zum Ehrenverlust auf Lebenszeit verurteilt.“ Vgl.: Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes: Widerstand und Verfolgung in Wien 1934 – 1945. (Band 2): S. 67.

Um die Geschichte Schwester Restitutas, seinem biografischen Narrationsaufbau folgend, in seiner Dokumentation erzählen zu können, musste Knopp auf die Verwendung von fotografischem Material zurückgreifen. Der Grund dafür ist einfach und plausibel. Offenbar gab es keine oder keine verwendbaren Filmaufnahmen über Schwester Restituta. Das ist auch der Grund, weshalb er sich auch intensiv des Mittels des szenischen Zitats bedient. (vgl. Kapitel 3.4)

Die eben beschriebene Sequenz zeigt auf vielfältige Weise, wie historisches Material nicht nur zur Anwendung kommt, sondern auch welche Veränderungen es erfährt. Bereits eingangs der Sequenz sehen wir die farbliche Nachbearbeitung der Schwarzweiß-Fotografie von der Kirche, die eine „schummrige“ Atmosphäre erzeugt. Die, durch das Fehlen der Farbe der Schwarzweiß-Fotografie, hervorgerufene Distanz zwischen Zuschauer und dem abgebildeten Ort, wird durch die farbliche Veränderung, sowie die Kamerafahrt selbst, durchbrochen. Dadurch wird dem Zuschauer nicht nur ein Handlungsort präsentiert, sondern ihm auch ein „Eintauchen“ in die Zeit bzw. in die Geschichte ermöglicht. Unterstützung erhält der Zuschauer durch den begleitenden Voice-over-Kommentar, der ihn wissen lässt, dass die katholische Kirche ein besonderes Feindbild in „Heydrichs Welt“ sei. Der Voice-over-Kommentar leitet den Zuschauer weiter durch die Sequenz und konkretisiert die Geschichte auf Schwester Restituta, während eine Schwarzweiß-Fotografie mit ihrem lächelnden Antlitz zu sehen ist. Die weitere Bildfolge und der Voice-over-Kommentar ergänzen und belegen sich inhaltlich gegenseitig, wie auch die Äußerungen der Zeitzeugin Gertrud Jancsy. Dies zeigt sich besonders bei der Äußerung des Voice-over-Kommentars, Schwester Restituta lasse sich nur von einem Vorschriften machen, mit dem dazu korrespondierenden Zoom auf ein Kreuz.

Weiteres historisches Material kommt zur „Vorführung“ als der Voice-over-Kommentar über den Erhalt von Schwester Restitutas Gestapo-Akte spricht. Der Schwenk über ihre aufgeschlagene Akte und die polizeilichen Fotos von ihr belegen dies. Der Grund, warum mehrere Akten von anderen Personen gezeigt werden, unterstreicht den exemplarischen Charakter ihres Schicksals, also dass es vielen so erging wie ihr. Restitutas Akte kommt aber nicht nur auf visueller Ebene zum Einsatz, sondern durch eine Transformation zusätzlich auch auf auditiver Ebene, wenn der Voice-over-Kommentar, Auszüge aus der Anklageschrift und

dem Urteil zitiert. Eine Überprüfung der Urteilsschrift zeigt hierbei, dass sie innerhalb der Dokumentation nicht nur stark gekürzt, sondern auch verfälscht wiedergegeben wurde. So findet sich das vom Voice-over-Kommentar verwendete Wort „Heimtücke“ in der gesamten Urteilsbegründung nicht wieder, ebenso wie das indirekte Zitat, sie sei eine „schwere Gefahr für die Sicherheit des Reiches“.¹¹² Hier wird von Seiten der Autoren durch einen verschärften Wortlaut quasi eine zusätzliche Dramatisierung bewirkt, die vom Zuschauer weder bewusst bemerkt noch hinterfragt wird, da er ja dem Voice-over-Kommentar Glauben schenkt und somit keinen Grund hat, die Aussagen inhaltlich zu überprüfen oder deren Wahrheitsgehalt in Frage zu stellen. Es liegt, wenn auch nur in geringem Maße, eine verfälschte Fakten- bzw. Geschichtsdarstellung vor.

Ein weiteres Beispiel für verfälschte Faktendarstellung und Verfremdung von nicht filmischen Quellen lässt sich auch in der folgenden Sequenz finden, in der Reinhard Heydrich beschuldigt wird, Jude zu sein.

Erneut ist die Sequenz¹¹³ mit leicht düsterer Streichmusik unterlegt. Schwarzweiß-Filmaufnahmen von einer Gruppe mehrerer SS-Männer, die sich scheinbar ungezwungen unterhalten, danach Schnitt auf mehrere SA- und SS-Männer, die vor einem Gebäude stehen, der Voice-over-Kommentar währenddessen: „*Er [Heydrich] soll Feinde der Partei aufspüren und gerät selbst in den Verdacht ein Feind zu sein.*“ Es folgt eine Blende auf einen Brief, der links und rechts von der Kamera abgeschnitten ist, die von oben nach unten über den Brief schwenkt. „*Ausgerechnet aus Halle, seiner Heimatstadt, kommt das Gerücht, Reinhard Heydrich sei Jude.*“ Es folgt ein Schnitt auf eine Großaufnahme des Briefes, der oben und unten abgedunkelt wird, so dass nur noch die Worte „Jude ist“ hell hervorstehen. Die Verdunkelung und Reduktion auf jene Worte fungiert in gewisser Weise als eine Art „Scharnierfunktion“ zwischen Bildebene und den dazu korrespondierenden Aussagen des Voice-over-Kommentars. Dadurch erhält die Sequenz eine dramatische Zuspitzung, denn der Zuschauer soll gebannt werden und voller Spannung verfolgen, wie sich diese schwerwiegende

¹¹² Vgl.: Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes: Widerstand und Verfolgung in Wien 1934 – 1945. (Band 2) S. 66ff.

¹¹³ Die Szene schließt sich an die Sequenz mit der Beschreibung von Heydrichs Karrierestart an (vgl. Kapitel 3.3.3. S. 71).

Anschuldigung auf das Leben des jungen, aufstrebenden Heydrich auswirken wird.

Eine Standbildanalyse des Briefes verrät Ort und Datum desselbigen: „Halle (Saale), den 6. Juni 1932“. Der Brief ist an Gregor Strasser (zum damaligen Zeitpunkt Gauleiter in Niederbayern und Mitglied des Reichstages)¹¹⁴ gerichtet und als „vertraulich“ eingestuft. Im Text ist der Name Heydrich sichtbar unterstrichen, wie auch am Ende des Briefes, „diese Sache“ genauer zu prüfen. Allerdings wird Reinhard Heydrich nur indirekt beschuldigt Jude zu sein, und nicht, wie der Voice-over-Kommentar es darstellt, denn in dem Brief kann man die folgende Zeile lesen: „... Bruno Heydrich in Halle Jude ist.“ Demnach wäre Heydrich maximal als „Halbjude“ bzw. „Mischling 1. Grades“¹¹⁵ zu bezeichnen, was nichtsdestotrotz weitreichende Konsequenzen für seine Karriere, seine Familie und sein Leben nach sich gezogen hätte. Nach den Bestimmungen der „Nürnberger Gesetze“¹¹⁶ (insbesondere nach §2 des Gesetzes „zum Schutz des deutschen Blutes und der deutschen Ehre“) hätte sich der angeblich jüdische Vater Bruno Heydrich und dessen Frau rückwirkend der Rassenschande¹¹⁷ strafbar gemacht. Die ganze Familie hätte keinen Abstammungsnachweis¹¹⁸ erhalten und Reinhard Heydrich darüber hinaus durch den Arierparagrafen¹¹⁹ des Gesetzes „zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums“¹²⁰ keine Anstellung als Beamter erhalten, sowie Ausschluss aus Partei und SS erlitten. Außerdem hätte die ganze Familie gesellschaftliche Diskreditierung erfahren und später mit Deportation rechnen müssen.

Zusammenfassend findet hier eine weitere, wenn auch nur geringfügige, verfälschte Faktendarstellung statt.

Die Sequenz wird fortgesetzt durch eine Blende auf eine Schwarzweiß-Filmaufnahme von in Reihe stehenden SS-Männern [halbnahe Einstellung] mit Blick geradeaus [nach rechts im Bildausschnitt], unter ihnen auch Heydrich. In der Reihe schräg hinter ihm blickt ein weiterer SS-Mann direkt in die Kamera

¹¹⁴ Eigentlich Gregor Straßer: Wolfgang Benz: Enzyklopädie des Nationalsozialismus. S. 885.

¹¹⁵ Vgl.: Ebd.: S. 586f.

¹¹⁶ Vgl.: Ebd.: S. 620.

¹¹⁷ Vgl.: Ebd.: S. 659.

¹¹⁸ Vgl.: Ebd.: S. 346.

¹¹⁹ Vgl.: Ebd.: S. 373f.

¹²⁰ Vgl.: Ebd.: S. 488f.

bzw. auf Heydrich, bevor er seinen Blick ebenfalls wie die anderen nach vorne richtet [es ist nur ein Teil seines Gesichts zu sehen genau zwischen Heydrichs Kopf und dessen Nebenmann], dazu der Voice-over-Kommentar: *„Ein Gutachten spricht ihn frei, doch Zweifel bleiben.“* Hierauf erfolgt ein Schnitt zur nächsten Zeitzeugenäußerung Franz Wimmer-Lamquets: *„Mit dem Gewicht der Zunge kann man einen Menschen zerstören, verstehen Sie.* [Einblendung: *„Vertrauter Heydrichs“*] *Man nimmt es zurück uns sagt »tut mir leid, dass ich's gesagt habe, es ist nicht so«, aber... etwas bleibt haften.“* Der Einsatz jener Bilder von den in Reihe stehenden SS-Männern und den Blick auf Heydrich soll noch einmal visuell die Aussagen von Voice-over-Kommentar und Zeitzeugen verifizieren und verstärken. Sie fungieren als Versinnbildlichung dafür, dass Heydrich im negativsten Sinne in den Focus der Partei geraten ist.

Die Sequenz wird mit einem Schnitt auf eine Schwarzweiß-Fotografie fortgesetzt, die Heydrich von schräg links vorne halbnah an seinem Schreibtisch sitzend und schreibend zeigt, gefolgt von einem Zoom auf Heydrichs Gesicht in Großaufnahme. Voice-over-Kommentar: *„Hitler weiß das; macht Heydrich zum Chef der politischen Polizei in Bayern,...* [es folgt eine Blende auf eine sehr ähnliche Fotografie, die Heydrich in gleicher „Kulisse“ zeigt, jedoch diesmal von vorn, während der Zoom von der Halbtotale in die Halbnah geht] *...alles Kalkül!?“* Die Stimmhebung am Ende des Voice-over-Kommentars kann hier nicht ganz eindeutig eingeordnet werden, ob es sich um eine Frage oder doch eher um eine Aussage handelt. Es kann letztlich nur spekuliert werden, denn auch das darauf folgende Zeitzeugenstatement von Andreas Kersten kann sowohl als Beantwortung einer Frage oder als Bekräftigung der vorherigen Aussage betrachtet werden: *„Hitler war der Meinung, das diene dem Zweck, denn dann macht er [Heydrich] die Arbeit gründlich, [Einblendung „Hitlers Patenkind“] äh, das war Hitlers Variante. Es taktisch entscheiden, denn Heydrich würde ja sonst Blößen, äh, von sich geben, in dem dass er den ein oder anderen Juden vielleicht schont; also musste er extra hart vorgehen, um zu zeigen, dass er also ein richtiger Germane ist.“* Es folgt wiederum eine Schwarzweiß-Filmsequenz von vorbeifahrenden Lkws mit einsatzbereiten Polizisten auf der Ladefläche (Totale), die nach einem Schnitt die Ladefläche verlassen und ausschwärmen (Totale). Nach einem weiteren Schnitt nehmen mehrere Polizisten einen Mann

fest und führen ihn zu einem Polizeiwagen (Totale), danach Schnitt auf eine Kolonne von festgenommenen Personen begleitet von einem SA-Mann (von links nach rechts gehend in halbtotale Einstellung), dazu der Voice-over-Kommentar: „*Germane Heydrich schont keine Feinde: Juden, Kommunisten, Sozialdemokraten kommen auf seinen Befehl in KZs.*“

Der Fortlauf der Sequenz soll den Zuschauer in vielfacher Weise beeinflussen. Zum einen wird Heydrich, ob jener schwerwiegenden Anschuldigung, für kurze Zeit zum „Opfer“ hochstilisiert um danach dann zum umso erbarmungsloseren Täter transformiert zu werden. Die Fotos des am Schreibtische sitzenden Heydrich sind dabei ein Verweis auf seine Funktion als „Schreibtischtäter“, dessen Unterschrift Millionen Menschen, vor allem Juden, später das Leben kosten wird. Die Spekulationen des Zeitzeugen Andreas Kersten, dass der Umstand der Anschuldigung Heydrichs, dessen zunehmende Protektion durch Himmler rechtfertige und so zur Wurzel von Heydrichs ganzem Verhalten und Verbrechen werde, wird als historisches Faktum dargestellt. Eine überaus fragwürdige Banalisierung und Begründung für Heydrichs Hass auf Juden und alle anderen „Feinde des Reiches“ und sein dadurch resultierendes grausames „verbrecherisches Wirken“.

Auch in den Geschichtssendungen von Michael Kloft finden nicht-filmische Quellen ihre Verwendung. Kloft verzichtet dabei völlig auf fotografisches Material, auf der visuellen Ebene kommen ausschließlich Filmaufnahmen zum Einsatz, alle anderen historischen Quellen werden auf auditiver Ebene verwendet. Diese sind vor allem Tagebucheinträge, Berichte von Journalisten oder des Oberkommandos der Wehrmacht und Reden bzw. Zitate führender Politiker und Militärs der damaligen Zeit. Diese werden als Kontrast zur männlichen Stimme des Voice-over-Kommentars von einer weiblichen Stimme verlesen. Jeweils eine Sequenz aus Klofts Sendungen *Spiegel TV Extra: Die letzten Tage des 3. Reiches* und *Der Krieg der Deutschen* (Teil 1 *Blitzkrieg*) soll dies exemplarisch verdeutlichen.

Die komplett farbige Sequenz aus *Spiegel TV Extra: Die letzten Tage des 3. Reiches* beginnt mit einem Sturzflugangriff auf einen LKW der Deutschen

Wehrmacht, dazu der Voice-over-Kommentar: *„Die Deutschen können schon seit vielen Monaten den pausenlosen Angriffen der alliierten Luftflotte nichts mehr entgegensetzen. [Schnitt auf einen weiteren Sturzflugangriff] Tiefflieger legen systematisch alle Transport- und Nachschubwege lahm“* Nach einem Schnitt erfolgt ein Kameraschwenk von links nach rechts über einen völlig zerstörten deutschen Versorgungskonvoi, während ein us-amerikanischer Jeep langsam die Straße entlang fährt, dazu setzt sanfte Klaviermusik ein und es verliest eine weibliche Stimme: *„9.3.45. Das Oberkommando der Wehrmacht gibt bekannt: Am Niederrhein haben unsere Truppen in tapferer Haltung auch gestern feindliche Angriffe im Raum von Xanten abgewiesen. An den übrigen Fronten des Brückenkopfes von Wesel kam der Feind nach geringem Vordringen in unserem Feuer zum Stehen und verlor zahlreiche Panzer.“* [ab hier nun wieder der männliche Voice-over-Kommentar] *„Durchhalteparolen in einem fast besiegt Land.“*

Durch die Verlesung des Berichts des Oberkommandos der Wehrmacht (OKW) erhält der Zuschauer zunächst eine zeitliche und räumliche Einordnung in das ihm gezeigte Geschehen, darüber hinaus werden jenen Aussagen die Bilder des zerstörten deutschen Konvois entgegengesetzt. Die Bilder korrespondieren mit den Aussagen des Voice-over-Kommentars und bestätigen sich damit gegenseitig, während der verlesene Bericht des OKW diametral den Bildern und der Aussage des Voice-over-Kommentars gegenübersteht. Dadurch wird dem offensichtlich falschen propagandistischen Bericht des OKW die augenscheinliche „Realität“ der Filmaufnahmen gegenübergestellt, wobei unklar ist, ob die gezeigten Bilder tatsächlich den zitierten zeitlichen und räumlichen Angaben des OKW entsprechen, oder ob es sich dabei nur um dekontextualisierte Beispielbilder handelt. Die Aussagen der Bilder werden nicht nur inhaltlich, sondern auch auf verschiedenen Ebenen entgegengesetzt, wobei die Aussagekraft der Bilder der amerikanischen Seite auf visueller Ebene, gegenüber der Aussagekraft des OKW-Berichts auf auditiver Ebene, hier eindeutig überwiegt, hinzu kommt noch die Tatsache, dass sich OKW-Bericht und Voice-over-Kommentar auf gleicher (auditiver) Ebene fungieren und letzterer noch einmal zum Ende der Sequenz mit

der Bewertung des OKW-Berichts als „Durchhalteparolen“ diesen endgültig entkräftet und visuelle und auditive Ebene wieder in Einklang bringt.

In der nun folgenden Sequenz aus Klofts Geschichtsdokumentation *Der Krieg der Deutschen* (Teil 1 *Blitzkrieg*) soll der Einsatz eines journalistischen Berichts näher betrachtet werden.

Zu Beginn der ebenfalls farbigen Sequenz schwenkt die Kamera zu einsetzender Marschmusik mit einer gehenden Frau mit, die mit unsicherem Blick eine Wehrmachteinheit beäugt, die gerade Marschposition einnimmt, bevor sie sich weg dreht und aus dem Bild läuft; dazu verliest eine weibliche Stimme: „*In Paris halten Wehrmachteinheiten eine Truppenparade ab. Eine amerikanische Journalistin schreibt: [Schnitt auf eine Soldatenkapelle, die auf der Straße Stellung bezieht] »Paris ist jetzt die Hauptstadt der Vorhölle. [Nach einem Schnitt schwenkt die Kamera hinter zuschauenden Zivilisten und deutschen Soldaten entlang mehrerer Militärkapellen] Jeder der Paris liebt und sich über dessen Misere grämt, kann von Glück sagen, es jetzt nicht zu sehen, denn Paris würde ihm verabscheuungswürdig erscheinen.«*“

Die Sequenz beschreibt wie besagte us-amerikanische Journalistin über die Besetzung von Paris und die dort stattfindende Jubelparade zu Ehren der, im Frankreichfeldzug, siegreichen Deutschen Wehrmacht berichtet. Auffällig ist hierbei, dass, im Gegensatz zu Klofts anderer Sendung *Spiegel TV Extra: Die letzten Tage des 3. Reiches*, der weibliche Voice-over-Kommentar auch gleichzeitig die Zitierung des Berichts übernimmt. Aus der Szene wird leider nicht ersichtlich, dass in der Dokumentation *Blitzkrieg* sich ein männlicher und ein weiblicher Voice-over-Kommentar, ohne erkennbares inhaltliches Muster, abwechseln und nicht, wie bei der Dokumentation über *Die letzten Tage des 3. Reiches*, ein männlicher Voice-over-Kommentar von einer weiblichen Stimme verlesenen Zitaten gegenüber gestellt wird. Inhaltlich gesehen passen die, äußerst subjektiv empfundenen, Aussagen der Journalistin nur bedingt zu den dazu unterlegten Bildern. Die mit großer Wahrscheinlichkeit propagandistischen Aufnahmen von deutscher Seite sind inhaltlich doch eher speziell in ihrer Aussage, zeugen sie mit der Darstellung der Parade doch eher von einem

punktuellen Ereignis im besetzten Paris, während die Schilderungen der Journalistin allgemein über den Zustand der Besetzung von Paris im besiegten Frankreich berichten. In einem Punkt jedoch korrespondieren die Bilder und der Bericht. Die Kamera ist so positioniert, dass sie hinter den Zuschauern der Parade filmt und somit deren subjektive Beobachterposition einnimmt und somit der Beobachterrolle der Journalistin gleicht.

Es hat sich gezeigt, dass die Dokumentationssendungen von Knopp und Kloft die Transformation der verwendeten nicht-filmischen historischen Quellen gemein haben. Am Anfang des historischen Ereignisses steht ein (Augen-)Zeuge als ursprüngliche Quelle. Die direkte bzw. zeitnahe zumeist schriftliche Fixierung seiner Beobachtung des (historischen) Ereignisses, unterscheidet sich hierbei maßgeblich von Zeitzeugenäußerungen, die meist Jahre später über ein Ereignis berichten. Durch die Fixierung des Ereignisses in eine besser überlieferbare Form, entsteht eine neue Quelle, die über das Leben des anfänglichen Zeugen hinaus, über das historische Ereignis berichten kann. Eine letzte Transformation erhält dann die (schriftlich) fixierte Quelle, durch ihre Zitierung von Seiten des Voice-over-Kommentars, wodurch sie ihre Wiedergabe auf auditiver Ebene wiederfindet.¹²¹

3.3.3. Der Einsatz von historischen Filmaufnahmen

In den Geschichtsdokumentationen von Michael Kloft und Guido Knopp bilden historische Filmaufnahmen den Hauptbestandteil des verwendeten Quellenmaterials. Während sich Kloft in seiner Erzählstrategie auf visueller Ebene ausschließlich des historischen Filmmaterials bedient, greift Knopp hingegen zur Vervollständigung seiner Erzählstrategie, neben weiteren historischen Quellen anderer Art, auf visueller Ebene, auch auf neu gedrehte, inszenierte szenische Zitate zurück. Der Einsatz des historischen Filmmaterials ist in vielerlei Hinsicht jedoch äußerst kritisch zu hinterfragen. So stellt sich die Frage welchen Grenzen historische Filmaufnahmen unterworfen sind, und welche

¹²¹ Vgl.: Christian Schneider: Sehen, Hören, Glauben. S. 18.

Grenzen dem Autor bei deren Verwendung gesetzt sind. Historisches Filmmaterial

„erweist sich als Text, als gestaltete Aussage, die der Analyse bedarf, wenn man ihn adäquat verstehen und als wissenschaftliche Quelle auswerten will. Doch selbst die sorgfältigste Analyse wird oft vor den Ambivalenzen des Materials haltmachen müssen.“¹²²

Auch wird die Frage aufgeworfen, welche Veränderungen es, sowohl vom Autor der Geschichtssendung als auch von den damaligen Produzenten der Quelle, wie beispielsweise dem Filmer, dem Cutter, etc., selbst erfahren hat. Außerdem

„gilt es, das prinzipielle Problem mit archivierten Filmaufnahmen aus dem Nationalsozialismus in den Blick zu nehmen und die unterschiedlichen Funktionen in den Geschichtssendungen sowie die Transformation der Bilder und Bedeutungen im Laufe der Zeit bzw. der Sendereihen zu untersuchen“¹²³

Ebenso muss das verwendete historische Filmmaterial quellenkritisch überprüft und analysiert werden. Hierbei gilt es besonders den Entstehungszusammenhang, sprich die zeitliche und räumliche Verortung, sowie die ursprüngliche Intention des Abgebildeten, und letztendlich dabei auch den dokumentarischen Charakter und die Authentizität des Bildinhaltes zu klären, wobei die beiden letztgenannten Punkte in Fachkreisen bis heute interdisziplinär äußerst kontrovers diskutiert werden.

Um letzteres analysieren zu können, muss zunächst das historische Filmmaterial in zwei Kategorien unterteilt werden:

„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.“¹²⁴

Da die eben zitierte Definition ihre Unterscheidung nur auf „dokumentarisches“ Filmmaterial bezieht, muss noch eine weitere Unterteilung stattfinden, nämlich

¹²² Mo Beyerle, Christine N. Brinckmann (Hrsg.): Der amerikanische Dokumentarfilm der 60er Jahre: Direct Cinema and Radical Cinema. Frankfurt 1991. (= Schriftenreihe des Zentrums für Nordamerika-Forschung, Universität Frankfurt, Bd. 15). S. 13f.

¹²³ Judith Keilbach: Fernsehbilder der Geschichte. S.103.

¹²⁴ Oliver Näpel: Historisches Lernen durch 'Dokumentarfilm'? S. 218.

zwischen fiktionalen und nicht fiktionalen Aufnahmen¹²⁵, wie beispielsweise historische Spielfilmaufnahmen, sofern solches Material in Geschichtssendungen zum Einsatz kommt, denn es handelt sich dabei ebenso um damalige zeitgenössische Filmaufnahmen und ist somit auch als historisches Quellenmaterial einzuordnen.¹²⁶

Bei der Verwendung historischer Filmaufnahmen sind sowohl die ursprüngliche, also die Intention des Filmers, wie auch die Intention des Autors der Geschichtsdokumentation von entscheidender Bedeutung. Hierbei ist zunächst der Autor von der Beschaffenheit des Materials abhängig. Er kann nur das verwenden, was das Material auch zeigt. So erfährt das historische Filmmaterial eine doppelte Selektion. Zum einen entscheidet der damalige Produzent und Filmer aus seiner subjektiven Sicht, was er aufnimmt und was nicht. Darüber hinaus ist es ebenfalls seine Entscheidung, wie er das Material bearbeitet, also welche Sequenzen er aus seinem Rohmaterial verwendet, was er zeigen möchte und was nicht. Hierbei ist auch der Entstehungszusammenhang bzw. die Grundintention, warum er überhaupt bestimmte Dinge oder Ereignisse auf Film festgehalten hat. Dienten die Bilder der offiziellen Propaganda oder handelt es sich um private Aufnahmen? Das Ausgangsmaterial ist für den Autor der Geschichtssendung also eine bereits vorgefertigte subjektive Aussage des ursprünglichen Produzenten. Bei der Weiterverwendung jenes „Produkts“ durch den Autor der Dokumentationssendung erfährt das Material eine zweite Selektion auf gleiche Art und Weise. Dadurch entsteht ein neues Produkt mit einer ebenso subjektiven Sichtweise und Aussage des Autors, wie zuvor schon beim „Erstproduzenten“. Der Tatsache, dass jeder, sei es der Kameramann, Autor, Zuschauer usw., Geschichte und Ereignisse persönlich wahrnimmt und daraus seine ganz eigene subjektive Sicht der Dinge erhält, das Gesehene bzw. Erlebte selbst interpretiert und somit jeder seine eigenen Schlüsse daraus zieht, muss dem Autor bei der Produktion der Geschichtsdokumentation stets bewusst sein. Darüber hinaus muss der Autor sich stets mit den ursprünglichen Aussagen des

¹²⁵ Vgl.: Erwin Leiser: Dokumentarfilm und Geschichte. S. 37f.

¹²⁶ Vgl.: Erwin Leiser: Dokumentarfilm und Geschichte. S. 43.

Erstproduzenten kritisch auseinandersetzen und darauf achten, ob und wenn ja, wie er jene Aussagen in seiner Geschichtsdokumentation präsentiert.

Besonders kritisch und gefährlich ist dabei der Umgang mit ursprünglich propagandistischem Material bzw. welchen Einsatz es innerhalb der Dokumentationssendung erfährt.

„Der sogenannte Dokumentarfilm macht Aussagen über Menschen und Ereignisse. Entweder werden diese Menschen und Ereignisse von dem Autor und Regisseur für den Film übernommen, oder es werden die Filmsequenzen und Standphotos benutzt, die für den Film in Archiven zur Verfügung gestellt werden und auf die bei der Beschreibung der Vergangenheit nicht verzichtet werden kann. Dabei ist der Filmgestalter von dem auffindbaren Material abhängig. Als historische Quelle ist er in der Regel unzuverlässig. Was z.B. an Wochenschauen und "Dokumentarfilmen" im NS-Staat hergestellt wurde, diente der Propaganda. Menschen und Ereignisse wurden nicht so gezeigt, wie sie waren, sondern wie sie dem Programm der Propaganda entsprechend gezeigt werden sollten. Hier wurde das offizielle Bild des Dritten Reiches vermittelt. Was nicht ins Bild hineinpaßte, wurde verschwiegen.“¹²⁷

Der Autor hat also eine besonders große Verantwortung dem Zuschauer gegenüber, vor allem bei der Verwendung von ursprünglich propagandistischen Filmaufnahmen und in welcher Weise er es dem Zuschauer präsentiert. Hier ist eine „Dechiffrierung der Bilder des Nationalsozialismus und seiner Bildstrategien“¹²⁸ unerlässlich.

„Wer einen Film über das Dritte Reich macht und sein Publikum über die Aussage und die Methode des Nationalsozialismus aufklären will, muß Propagandamaterial von damals benutzen und darauf achten, daß es nicht die von den damaligen Propagandisten beabsichtigte Wirkung behält. Damit Zitate aus NS-Filmen gegen den Nationalsozialismus aussagen, muß man sie in einen neuen Zusammenhang setzen und vielleicht mit einem neuen Kommentar versehen. Eine solche Manipulation ist erlaubt. Für die Kraft der Aussage in einem Film gegen den Nationalsozialismus muß Material von damals zur Verwendung kommen, an dessen Echtheit nicht gezweifelt werden kann. Der Autor und Regisseur eines sogenannten Dokumentarfilms entscheidet, welche Aussage die Bilder in seinem Film machen. Nicht die Authentizität der Bilder ist entscheidend, sondern die Montage, und die ist subjektiv und muß es sein.“¹²⁹

Der Einsatz von nationalsozialistischem bzw. anders ideologisiertem Filmmaterial ist also durchaus legitim, solange der Bildinhalt innerhalb der Geschichtssendung

¹²⁷ Erwin Leiser: Dokumentarfilm und Geschichte. S. 39.

¹²⁸ Oliver Näpel: Historisches Lernen durch 'Dokutainment'? S. 218.

¹²⁹ Erwin Leiser: Dokumentarfilm und Geschichte. S. 39.

kritisch hinterfragt und kommentiert wird. Tut der Autor dies nicht, so garantiert er für Echtheit des dargestellten Inhalts als „reales Abbild“ der Vergangenheit, was ggf. einer Geschichtsverfälschung, Faktenverdrehung und gefährlichen Reproduktion von nationalsozialistischem Gedankengut gleichkommt.¹³⁰ Verschärft wird dieser Umstand noch dadurch, dass Geschichtsdokumentationen immer noch der Mythos anhaftet, ihre abgebildeten Gegenstände wirklichkeitsgetreu darzustellen.¹³¹

Die zentrale Frage dreht sich also um die Authentizität und inhaltliche Aussagekraft des historischen Filmmaterials und ob dieses von Seiten der Autoren der Geschichtsdokumentationen adäquat berücksichtigt und gegenüber dem Zuschauer ausreichend erwähnt und problematisiert wird.

Um dies näher erörtern zu können, muss zunächst geklärt werden, woher die Autoren ihre Quellen beziehen und ob die notwendigen Informationen für einen verantwortungsvollen Einsatz überhaupt in Erfahrung gebracht werden können. Die meisten historischen Filmmaterialien beziehen die Autoren aus Archivbeständen und sind darauf angewiesen, dass dort die notwendigen Informationen über das Material bezüglich Herkunft und Verzeichnung genannt werden. Ist dies nicht der Fall, so liegt es in der Verantwortung des Autors, ob er über Entstehungskontext und Bildinhalt weiter recherchiert oder es ohne weitere Nachforschungen übernimmt. Wird das Material nicht auf seinen Entstehungskontext und Herkunft dem Zuschauer gegenüber verortet, so erfährt dieser nicht, ob der Autor diese Informationen bewusst verschwiegen hat, weil ihre Nennung entweder der Erzählstrategie zuwider liefe, oder der Autor aufgrund mangelnder Informationen nicht dazu in der Lage ist, das Material näher zu kontextualisieren.

An dieser Stelle soll nun überprüft werden, ob die eben erörterten Problematiken von den Autoren ausreichend berücksichtigt werden und ob sich dieses in den entsprechenden Geschichtsdokumentationen widerspiegelt und falls nicht, die Gründe hierfür zu finden. Dazu werfen wir als erstes einen Blick auf die folgende Sequenz aus Knopps *Heydrichs Herrschaft*.

¹³⁰ Vgl.: Judith Keilbach: *Fernsehbilder der Geschichte*. S.104.

¹³¹ Vgl.: Michael Elm: *Zeugenschaft im Film*. S. 236.

Zu wiederholt düster einsetzender Streichmusik erfolgt ein Kameraschwenk über das Berghofpanorama von der Terrasse aus gesehen von links nach rechts, die Sonne durchbricht die Wolkendecke, dazu der Voice-over-Kommentar: „*Einer von solchem Schlag ist gern gesehen...* [Schnitt auf Hitler mit einem Hut bekleidet mit zwei weiteren nicht näher bekannten Personen stehend, er hält eine Lupe in der Hand sowie ein Schriftstück und blickt plötzlich auf] ...*auf Hitlers Berghof.*“ Nach einem weiteren Schnitt sieht man eine weitere Gruppe von drei Personen, darunter Heydrich und Himmler, während eine weitere Person ein Schriftstück bringt, welches von der Gruppe interessiert betrachtet wird; dazu der Voice-over-Kommentar: „*Heydrich und SS-Chef Himmler, sein direkter Vorgesetzter.* [Schnitt nun auf besagte Gruppe, sich nun ohne das Schriftstück vergnügt unterhaltend] *Er macht möglich was Hitler und Himmler im Schilde führen...* [längere Pause, dazu ein Schnitt auf Schwarzweiß-Aufnahmen eines Vaters mit drei kleinen Kinder, verängstigt in die Kamera blickend, die an einem Zug entlang gehen, kurz vor ihrer Deportation] ...*die sogenannte Endlösung. Im SS-Staat stellt Heydrich als Manager die Weichen* [Schnitt auf einen Soldaten¹³², der mit einer Reitgerte eine ältere Frau¹³³ bedroht und ihren Kopf damit vor und zurück drückt] *für den Holocaust.*“ Nach einem Schnitt zur der bereits bekannten Großaufnahme der Geige spielenden Griffhand, mit dem Einsetzen der leitmotivischen Tätermusik fährt der Voice-over-Kommentar fort „*Ein Überzeugungstäter mit scheinbar reinem Gewissen.*“

In der Sequenz erfährt der Zuschauer vom Voice-over-Kommentar eine grobe räumliche Verortung mit der Erwähnung des Berghofes, den Zeitpunkt der Aufnahmen hingegen nicht. Besonders auffällig ist, dass sich die Bilder des Berghofes in ihrer Qualität sowie in ihrem Inhalt stark unterscheiden. Die Hitlerbilder am Anfang der Sequenz müssen zu einem anderen Zeitpunkt aufgenommen worden sein als die Bilder um Heydrich und Himmler. Dieser Verdacht entsteht dadurch, dass die zuerst gezeigten Bilder Hitlers mit Hut sehr

¹³² Jener ist von der Kamera derart „abgeschnitten“, sodass man nicht genau erkennen kann, ob es sich um einen Angehörigen der Wehrmacht oder der Waffen-SS handelt.

¹³³ Möglicherweise handelt es sich hierbei um eine Jüdin, es ist allerdings kein Judenstern auf ihrer Kleidung erkennbar.

körnig sind, zudem ist es sehr schattig und es scheint keine Sonne. Die Bilder mit der Gruppe um Heydrich hingegen sind viel feinkörniger, außerdem scheint die Sonne. Dass es sich tatsächlich um eine Montage handelt, wird später die Analyse einer Sequenz aus Klofts *Der Krieg der Deutschen* (Teil 1 *Blitzkrieg*) zeigen, die die letztgenannten Aufnahmen ebenfalls, jedoch wesentlich umfangreicher verwendet. Die Montage in dieser Sequenz ist von Knopp bewusst gewählt, denn meist

„werden die Bilddokumente schlicht und ergreifend auseinandergeschnitten und neu zusammenmontiert, um ihnen in einer dem Kommentar folgenden neuen Aneinanderreihung eine Bedeutung zu unterlegen; die Kritik oder, je nachdem, Bekräftigung des Bildes nimmt im Allgemeinen der Off-Kommentar vor, der den roten Faden durch die Montage zieht.“¹³⁴

Die Bilder wurden passend zu den Äußerungen des Voice-over-Kommentars ausgewählt und neu zusammengesetzt. Der so entstandene „historische Bildteppich“¹³⁵ nimmt eine Bestätigungsfunktion des Gesagten ein. Es wird der Anschein erweckt, als beinhalte der Zettel, den Hitler eingangs der Sequenz akribisch betrachtet, seine Anweisungen für den Holocaust, der dann an Himmler und Heydrich weiter gereicht wird; so entsteht durch die Aneinanderreihung der Bilder eine visuelle Versinnbildlichung der Befehlskette von Hitler über Himmler zu Heydrich, wobei letzterer diese Befehle „als Überzeugungstäter mit scheinbar reinem Gewissen“ nur allzu gerne ausführen lässt, wie die dahinter geschnittenen Deportationsbilder dem Zuschauer verdeutlichen sollen.

Wie bereits erwähnt greift auch Michael Kloft in *Der Krieg der Deutschen* (Teil 1 *Blitzkrieg*) auf dieselben historischen Aufnahmen zurück, wie die folgende Sequenz zeigt.

Die Sequenz beginnt mit einer totalen Einstellung des Berghofpanoramas von der Terrasse aus gesehen, es folgt ein Schnitt auf Hitler in halbnaher Einstellung Hitler von der Seite zeigend in weißer Galauniform in die Ferne blickend, während der weibliche Voice-over-Kommentar einsetzt: *Am 12. August* [1939]

¹³⁴ Michèle Lagny: Historischer Film und Geschichtsdarstellungen im Fernsehen. S. 123.

¹³⁵ Oliver Näpel: Historisches Lernen durch 'Dokumentation'? S. 224.

filmt Eva Braun auf der Terrasse des Berghofs. [Schnitt auf Hitlers Gesicht] Hier schmiedet Adolf Hitler [Schnitt auf zurück in eine Totale, Hitler „tänzelt“ eine wenig während er sich mit einem Parteifunktionär unterhält, ehe er abrupt aufhört als er die Anwesenheit der Kamera bemerkt; er schaut kurz, auf die hinter der Kamera stehenden Eva Braun und verlässt dann den Bildausschnitt] seine Kriegspläne gegen Polen. [Schnitt auf Hitler wie er sich mit zwei in zivil gekleideten Männern unterhält, alle die Arme hinter dem Rücken verschränkt, Hitler schaut in Richtung Kamera] Der Diktator erwartet den Besuch des italienischen Außenministers, [Schnitt auf besagte Gruppe, wobei Hitler mit dem Rücken zur Kamera steht] der den Verbündeten für die Einberufung [Schnitt auf die Treppe der Berghofterrasse, die von zwei SS-Männern bewacht wird, während mehrere, in weißer Galauniform gekleidete NS-Funktionäre die Terrasse betreten und in die Kamera lächeln] einer internationalen Konferenz gewinnen möchte. [Schnitt auf eine, seitlich der Treppe stehenden, SS-Ehrenformation samt Musikzug, die vortritt, Stellung bezieht, weiße Handschuhe anzieht und Haltung annimmt. Der Bildausschnitt und die Perspektive der Kamera lassen vermuten, dass mit dem Schnitt ein ursprünglicher Kameraschwenk „aufgelöst“ wurde] Doch der Führer ist entschlossen Polen militärisch zu erledigen. [Schnitt auf ein Fenster, in der sich die SS-Ehrenformation spiegelt] Graf Ciano¹³⁶ muss erkennen, dass nichts mehr zu machen ist: [Schnitt zurück auf die Treppe, die jetzt noch mehr ankommende Parteifunktionäre zeigt, welche mit Blick in die Kamera das Gebäude betreten, die Kamera schwenkt hinterher; eine genaue Bildbetrachtung zeigt, dass das zuvor dazwischen geschnittene „Spiegelbild“ der SS-Formation, ursprünglich, die Endeinstellung des Kameraschwenks war] „Er hat beschlossen zuzuschlagen und er wird zuschlagen.“ [Schnitt auf eine vierköpfige, in zivil gekleidete Gruppe, darunter Himmler und Heydrich, der ein Schriftstück in der Hand hält, welches von allen interessiert betrachtet wird] Auch SS-Chef Heinrich Himmler ist mit seinen Helfershelfern [Schnitt und halbnaher Einstellung auf die Gruppe, Himmler blickt kurz in die Kamera] auf dem Obersalzberg erschienen. [Schnitt nun auf besagte Gruppe, sich nun ohne das Schriftstück vergnügt unterhaltend] Sie werden, die von ihrem Führer erdachten Grausamkeiten mit deutscher Gründlichkeit in die Tat umsetzen.“ Es erfolgt ein

¹³⁶ Vgl.: Wolfgang Benz: Enzyklopädie des Nationalsozialismus. S. 828.

Schnitt und die nächste Sequenz wird eingeleitet mit einem Kameraschwenk entlang einer nur mit Militärmützen, ansonsten zivil gekleideten Marschkolonne, dessen Ende eine komplett uniformierte Gruppe bildet. Die gesamte Sequenz ist mit leisem Vogelgezwitscher unterlegt, was zunächst durch den einsetzenden Voice-over-Kommentar nicht auffällt: *„Am selben Tag kommen Veteranen des Königlich Sächsischen Garde-Reiter-Regiments auf Gut Neschwitz an der Lausitzer Neiße [Jumpcut auf das uniformierte Ende der Gruppe] zu ihrem Traditionstreffen zusammen. Gedenken an [Gegenschuss auf einen Träger mit NS-Fahne, begleitet von einer Gruppe in kaiserlicher Paradeuniform, gefolgt von dem Rest der Marschkolonne] die gefallenen Kameraden der vergangener Waffengänge Deutschlands. Die Schrecken des [Schnitt und Großaufnahme vom vorderen Teil der Marschformation, im Mittelpunkt zwei Männer, die Trauerkränze tragen] I. Weltkriegs sind noch nicht vergessen als Millionen Soldaten im Grabenkrieg [Schnitt wieder zurück auf die vorherige Einstellung] um wenige Meter Boden verbluteten [Schnitt auf die nun stehende Gruppe beim Gedenken der Toten] und an dessen Ende 1918 [Schnitt auf die Männer in Paradeuniform, die neben den Kränzen militärisch grüßend stehen] die schmachvolle Niederlage stand.“* Nach dem der Voice-over-Kommentar fertig gesprochen hat, verharrt die Kamera noch kurz in dieser letzten Einstellung der Gedenkszene, auf auditiver Ebene vernimmt man nun deutliches Vogelgezwitscher.

Im Gegensatz zu Knopp bringt Kloft die Aufnahmen des Berghofes sowohl in einen zeitlichen wie auch räumlichen Kontext. Darüber hinaus verweist der Voice-over-Kommentar explizit darauf, dass es sich um private Aufnahmen von Eva Braun handelt. Was bezweckt aber Kloft, mit der Auswahl und Anordnung dieser Bilder? Wenn der Voice-over-Kommentar von Hitlers Kriegsplänen berichtet, wird sein nachdenklicher Blick in die Ferne gezeigt, so dass der Zuschauer quasi Zeuge seines Denkprozesses wird, während sein darauf folgendes „Freudentänzchen“ ihn einerseits menschlich und gerade deswegen umso unmenschlicher werden lässt, wenn durch den Voice-over-Kommentar über Hitlers Kriegspläne gegen Polen berichtet wird.

Die Aufnahmen eines „tänzelnden“ Hitlers in Farbe scheinen überraschend und möglicherweise auch verwirrend auf den Zuschauer zu wirken, ist er doch aus den propagandistisch aufgeladenen und inszenierten schwarz-weißen Aufnahmen der NS-Wochenschau einen ganz „anderen“, strengen und einstudiert gestikulierenden Hitler gewöhnt. Dies wird noch dadurch verstärkt, dass Hitler als er die Kamera bemerkt abrupt in diese Rolle zurückkehrt. Obwohl die Aufnahmen als „private Aufnahmen“ Eva Brauns vorgestellt werden, so ist es dennoch fraglich, ob sie wirklich eine komplett „andere Realität“ zeigen, als offizielle nationalsozialistische Propagandaufnahmen. Die Bilder, der sich formierenden SS-Männer, die Ankunft der verschiedenen politischen Würdenträger usw. erwecken den Anschein einer Art Generalprobe bzw. Vorbereitung für die unmittelbar folgende „Aufführung“; am Ende der Sequenz steht die gezeigte SS-Einheit quasi bereit zum Einsatz. Solche Aufnahmen könnten sich genauso gut in zensiertem Rohmaterial von NS-Wochenschauen wiederfinden. Die Frage stellt sich also, warum Kloft ausgerechnet jene Aufnahmen verwendet hat, da man annehmen kann, dass Eva Braun auch propagandistisch verwertbare Bilder gefilmt hat, sprich das gesamte „Ereignis“. Der Grund liegt in der Erzählstrategie Klofts, der mit der Verwendung jenes Materials dem Zuschauer sozusagen einen Blick „hinter die Kulissen“ des Nationalsozialismus ermöglicht. Anzumerken hierbei ist jedoch, dass es sich, entgegen den Aussagen des Voice-over-Kommentars, nicht um „private Aufnahmen“ Eva Brauns handelt, denn sie zeigen weder Hitler noch irgendjemand anderen wirklich privat. Vielmehr muss man streng genommen von Aufnahmen sprechen, die von einer Privatperson gedreht worden sind, im Rahmen eines hoch offiziellen Anlasses; diese Privatperson Eva Braun ist hingegen keine „unbeteiligte“ oder heimlich filmende Privatperson, sie nimmt zwar eine zentrale Rolle im privaten Umfeld Hitlers ein, ist aber dennoch ein aktiver Teil in der „NS-Welt“.

Die Sequenz verrät bei genauerer Betrachtung, welche Bearbeitung sie von Kloft erfahren hat, vergleicht man sie mit den bei Knopp verwendeten Bildern. Die Schnitte zwischen den sich formierenden SS-Männern und den ankommenden NS-Funktionären und wieder zurück, zeigen eindeutig eine Nachbearbeitung der Originalquelle durch Kloft. Die Bildfolge um die Gruppe um Heydrich und Himmler ist jedoch mit der, die Knopp verwendet, völlig identisch. Dies ist ein

Hinweis darauf, dass dieser Teil der Sequenz unverändert von der Originalquelle übernommen worden ist.

Bemerkenswert bei dieser Bildfolge ist auch die ähnliche inhaltliche Aussage des Voice-over-Kommentars, im Vergleich mit den Aussagen bei Knopp.

So spricht bei Knopp der Voice-over-Kommentar: „Er macht möglich was Hitler und Himmler im Schilde führen... die sogenannte Endlösung. Im SS-Staat stellt Heydrich als Manager die Weichen für den Holocaust.“ Bei Kloft hören wir: „Auch SS-Chef Heinrich Himmler ist mit seinen Helfershelfern auf dem Obersalzberg erschienen. Sie werden, die von ihrem Führer erdachten Grausamkeiten mit deutscher Gründlichkeit in die Tat umsetzen.“ In beiden Fällen bezieht sich die Aussage des Voice-over-Kommentars auf die Planung und Vorbereitung des Holocausts, lediglich die Nuancierung ist eine andere. Während sie bei Kloft allgemeiner formuliert wird, und Heydrich unter die sogenannten „Helfershelfer“ Himmlers fällt, und keine explizite Erwähnung findet, so rückt Heydrich bei Knopp ins Zentrum der Aussage und erhält somit eine Hervorhebung, was sich mit der Erzählstrategie Knopps erklären lässt, ist Heydrich doch der Hauptakteur in dessen Dokumentationssendung.

Bilder, die einmal innerhalb der Dokumentationssendung eine Kontextualisierung erfahren haben oder allgemein bekannt sind, durch ihre häufige Verwendung, auch in anderen Dokumentationssendungen, wie beispielsweise die des Berghofs, können nur schwer aus ihrem Kontext heraus genommen und anderweitig verarbeitet werden.

„Bilder, deren Bedeutung innerhalb der filmischen Argumentation einmal fixiert wurde oder bereits extern, durch ikonographische Konventionen festgeschrieben ist, sind für andere Bedeutungszusammenhänge nicht mehr uneingeschränkt verfügbar.“¹³⁷

Über die allgemein bekannten Bilder des Berghofes hinaus, benutzt Kloft zusätzlich die „neueren“ und „privateren“ Aufnahmen vom Berghof, die dem Zuschauer ungewohnt erscheinen, wodurch ihm ein gewisser Überraschungseffekt gelingt.

¹³⁷ Judith Keilbach: Fernsehbilder der Geschichte. S. 108.

Wenden wir uns nun dem Fortlauf der Sequenz zu, nämlich den farbigen Aufnahmen der Veteranen des Königlich Sächsischen Garde-Reiter-Regiments. Auch hier stellt sich die Frage, warum Kloft sich in seiner Geschichtsdokumentation dieser Aufnahmen bedient hat. Dies lässt sich mit der Präferenz Klofts für die Verwendung farbigen historischen Filmmaterials erklären, die sein Markenzeichen ist.

„Die aktuellen Dokumentationen bringen momentan zahlreiche Bilder in Zirkulation, die bis vor kurzem noch nicht im Kanon der Darstellungen des Nationalsozialismus enthalten waren. Auffälligstes Beispiel sind die zahlreichen historischen Filmsequenzen, die entgegen der Bilderwartung nicht schwarzweiß, sondern in Farbe gedreht sind. Die eigenwillige Ästhetik und Qualität der Bilder, deren Farbwerte dem heutigen Blick nicht mehr ›realistisch‹ erscheinen, sowie ihr spezifischer Einsatz haben unterschiedliche Auswirkungen.“¹³⁸

So wird der Erzählfluss an die Bilder angepasst, wobei sie, „wegen ihrer zu geringen eigenen Aussagekraft einer ausführlichen Kontextualisierung“¹³⁹ in Bezug auf Herkunft und Bildinhalt bedürfen, um die Aufnahmen danach wieder in den „großen Kontext“ des Erzählflusses bringen zu können. So werden diese Aufnahmen, durch den Voice-over-Kommentar, nicht nur in einen zeitlichen Entstehungskontext mit den Bildern des Berghofes gebracht, sondern darüber hinaus findet eine Gegenüberstellung verschiedener „Handlungsebenen im Reich“ statt, nämlich die Kriegspläne Hitlers auf der einen Seite und die Präsenz der Schrecken des Ersten Weltkrieges, sowie das Gedenken an die gefallenen Kameraden „vergangener Waffengänge“, in den Köpfen des Volkes. Diese Form der inhaltlichen Gegenüberstellung, die nicht zuletzt auf der Besonderheit des verwendeten historischen Quellenmaterials beruht, bildet ein weiteres zentrales Merkmal in Klofts Erzählstrategie.

„Des Weiteren erfordert das ›neue‹ Bildmaterial auch eine andere Kommentierung. Während bei der Wiederholung bereits bekannter Bilder das Erkennen der abgebildeten Person in der Regel vorausgesetzt wird und eine konkrete Benennung unnötig erscheint, bedürfen die ›unbekannten‹ Bilder einer Konkretisierung und Kontextualisierung, um für die Argumentation produktiv zu sein.“¹⁴⁰

¹³⁸ Judith Keilbach: Fernsehbilder der Geschichte. S. 109.

¹³⁹ Oliver Näpel: Historisches Lernen durch 'Dokumentation'? S. 230.

¹⁴⁰ Judith Keilbach: Fernsehbilder der Geschichte. S. 111.

Die beiden eben beschriebenen Sequenzen haben gezeigt, dass historisches Filmmaterial einerseits eine zeitliche und räumliche Einordnung erfahren kann und andererseits es teilweise völlig dekontextualisiert verwendet wird. Sowohl eine fehlende wie auch eine augenscheinliche Kontextualisierung des Materials eröffnet dem Autor unter anderem die Möglichkeit, die von der jeweiligen historischen Filmaufnahme vorgegebenen Grenzen, von denen ja nur das wiedergegeben werden kann, was sie auch zeigen, zu durchbrechen, durch den Einsatz (weiterer) scheinbar passender Bildern. Diese Möglichkeit eröffnet sich allerdings auch bei einer Kontextualisierung des Materials, da der Voice-over-Kommentar dem Zuschauer gegenüber die Garantie der Herkunft übernimmt, erhält der Autor die Möglichkeit die kontextualisierten Aufnahmen durch dekontextualisierte Bilder, welche auch aus der gleichen Filmquelle stammen können, „aufzufüllen“ um so wieder sein Erzählkonzept zu vervollständigen, was vom Zuschauer nicht hinterfragt wird.

„Die fehlende Kontextualisierung führt dazu, daß die Bilder als frei verfügbare Elemente in unterschiedliche Sinnzusammenhänge gestellt werden und verschiedenste Bedeutungen erhalten können. [...] Die Bedeutung der Bilder ergibt sich jeweils aus der filmischen Argumentation, durch ihre Kommentierung und Musikunterlegung sowie durch die spezifische Montage des Bildmaterials mit anderen Filmausschnitten.“¹⁴¹

Durch eben jene (De)Kontextualisierung des historischen Filmmaterials zur Vervollständigung von Erzählstrategien, übernehmen die Bilder verschiedene Funktionen und Aufgaben innerhalb der Dokumentationssendungen. Zunächst ist hier die Beglaubigungsfunktion der Bilder zu nennen, die, entweder die Aussagen von Zeitzeugen oder des Voice-over-Kommentars möglichst präzise bestätigen sollen. Außerdem können historische Filmaufnahmen als allgemeine Beispielbilder fungieren, die generalisierende, nicht weiter spezifizierte, Aussagen von Seiten des Voice-over-Kommentars begleiten.

Eine weitere Aufgabe, die historische Filmaufnahmen wahrnehmen können, ist eine Art Überleitungsfunktion, die besonders dann zum Einsatz kommt, wenn es gilt, die Lücke zwischen zwei verschiedenen thematischen Kapiteln zu überbrücken durch das Füllen zumeist allgemein passender Bilder. Bei jeder, der

¹⁴¹ Judith Keilbach: Fernsehbilder der Geschichte. S. 107.

eben genannten Funktionen findet ein Wechselspiel zwischen auditiver und visueller Ebene statt. Es muss zudem ebenfalls erwähnt werden, dass nicht nur das historische Filmmaterial an die verschiedenen Erzählstrategien angepasst wird, sondern auch umgekehrt, die Beschaffenheit des jeweiligen Bildmaterials die Erzählstrategien beeinflusst.

Eine Form der Erzählstrategie ist die Gegenüberstellung von farbigen und schwarz-weißen historischen Filmaufnahmen, die zumeist einhergeht mit der Gegenüberstellung von privaten und offiziellen Bildern aus der Zeit des Nationalsozialismus. Der Grund dafür ist simpel. Es ist schlichtweg eine Kostenfrage, da der Farbfilm ungemein teurer war als der Schwarzweiß-Film, wurden offizielle Aufnahmen für NS-Wochenschau, wie auch für andere Propagandaufnahmen vornehmlich in schwarzweiß aufgenommen. Deswegen lassen sich teurere Farbfilmaufnahmen besonders bei privat aufgenommenen historischen Filmmaterialien wiederfinden. Die Autoren der Geschichtsdokumentationen nutzen diesen simplen Umstand des Kostenfaktors, der die Beschaffenheit des Materials erklärt, als Möglichkeit der Gegenüberstellung und kreieren so ein Erzählkonstrukt, in dem versucht wird dem Material eine deutlich überhöhte Bedeutung bei der Gewinnung neuer Erkenntnisse über den Nationalsozialismus beizumessen.¹⁴²

„Dokumentarische Schwarzweißbilder verweisen in der Regel vor jeder weiteren Bedeutungszuschreibung zuerst einmal auf ihre Historizität. Der Status des Vergangenen, der durch die Bildqualität angezeigt wird, beinhaltet immer eine Distanzierung vom Dargestellten. Die historischen Farbaufnahmen bringen hingegen eine andere Positionierung ins Spiel: Zwar bleibt der Eindruck der Historizität erhalten, gleichzeitig betont die Farbe die Präsenz des Abgebildeten vor der Kamera. Während historische Schwarzweißaufnahmen weniger dreidimensional wirken, entsteht bei den verwendeten Farbfilmen aufgrund farblicher Details der Eindruck plastischer Körperlichkeit, die den Bildinhalt unterstützt.“¹⁴³

Die Distanz, die der Zuschauer zu den gezeigten Bildinhalten von historischen Schwarzweiß-Filmaufnahmen hat, kann durch Einsatz von historischen

¹⁴² Vgl.: Oliver Näpel: Historisches Lernen durch 'Dokutainment'? S. 219.

An dieser Stelle muss kurz angemerkt werden, dass der Gegenüberstellung von farbigen und schwarz-weißen Filmaufnahmen, als Mittel einer Erzählstrategie, allerdings eine zeitliche Grenze gesetzt ist. So kann diese nur in erster Linie in der Periode stattfinden, in der sich der Farbfilm entwickelt hat (ca. 1912) bis hin zur endgültigen Ablösung des Schwarz-Weiß-Films durch den Farbfilm (in Deutschland z.B. 1967 mit der Einführung des Farbfernsehens).

¹⁴³ Judith Keilbach: Fernsehbilder der Geschichte. S. 110.

Farbfilmaufnahmen teilweise aufgelöst werden, erleichtern sie ihm doch den Einstieg in das Gezeigte. Diese neu gewonnene Nähe wird aber dadurch begrenzt, dass die Farbaufnahmen nicht mehr heutiger Gewohnheiten entsprechen, es entsteht also eine Art „Halbdistanz“.¹⁴⁴ Dies wiederum ermöglicht den Einsatz einer weiteren Erzählstrategie, nämlich der Wechsel von Distanz und Nähe.

An dieser Stelle sollen nun zwei Sequenzen aus Klofts Geschichtsdokumentation *Spiegel TV Extra: Die letzten Tage des 3. Reiches* näher analysiert werden.

Zu einer Bildstrecke von startenden Flugzeugen spricht der Voice-over-Kommentar: [Großaufnahme von einem startenden Propeller], „150 km hinter der Front auf einem Flugplatz in Belgien [Schnitt auf ein langsam anrollendes Flugzeug] rollen amerikanische Jagdflugzeuge vom Typ P47, genannt *Thunderbolt*, [Schnitt auf besagtes Flugzeug, welches nun die Startbahn erreicht hat] auf die Startbahn, Ziel: das Deutsche Reich. [Sanfte Klaviermusik setzt ein, es folgt ein Schnitt auf ein abhebendes Flugzeug, aufgenommen von einem parallel startenden Flieger, wie auch die Folgebilder] *Mit dabei Kameramänner des Special Film Project 186 mit ihren 16mm Schmalfilmkameras. Das Besondere:* [Schnitt auf drei Fliegerrotten im Formationsflug] *Sie sollen im Auftrag der US-Airforce mit dem, zwei Jahre zuvor entwickelten, Kodachrome Farbfilm das bevorstehende Ende* [Schnitt auf eine Rotte versetzt fliegend und nach einem leichten Jumpcut nacheinander zum Sturzflugangriff abdrehend] *des Dritten Reiches festhalten. ...* [Schnitt und abruptes Abbrechen der Musik, aus der Subjektive des Piloten aus dem Cockpit heraus sieht man Bilder vom Angriff auf einen Güterzug] *Die einzigartigen Farbaufnahmen sind nicht repräsentativ und nicht umfassend.* [Schnitt auf einen weiteren Angriff, das Flugzeug dreht vor einer Rauchschwade eines getroffenen Zuges ab; es ist zu vermuten, dass es sich um das gleiche Flugzeug handelt] *Sie zeigen den Krieg vor allem aus dem Blickwinkel der amerikanischen Luftstreitkräfte.“*

Der Voice-over-Kommentar leitet die Dokumentation ein, in dem auf die Herkunft der Bilder und Aufnahmen, sowie explizit auf die Beweggründe ihrer

¹⁴⁴ Vgl.: Judith Keilbach: *Fernsehbilder der Geschichte*. S. 112.

Produktion hingewiesen wird, mit dem besonderen Hinweis, dass es sich um Farbfilmaufnahmen handelt. Die Bilder stehen in einem direkten Kontext und werden nicht, wie sonst üblicherweise dekontextualisiert, was bei Erstaussstrahlungen von solchem Filmmaterial auch eher möglich scheint. Im Mittelpunkt der Dokumentation stehen nicht, wie bei Knopps Geschichtssendungen die Zeitzeugen sondern zweifelsohne das verwendete Filmmaterial. Da die Bilder durch den Voice-over-Kommentar eine Kontextualisierung erfahren und seine Aussagen beglaubigen, kann die Dokumentation auf eine Authentifizierung durch Zeitzeugenberichte verzichten. Interessant ist ebenfalls der Hinweis, dass die verwendeten historischen Filmaufnahmen, weder umfassend, noch repräsentativ sind und die Geschehnisse ausschließlich aus dem Blick der US-Streitkräfte zeigen. Diese Aussage wird auf visueller Ebene durch das „Umschalten“ auf die subjektive Einstellung der Kamera während des Sturzflugangriffes der Flugzeuge unterstützt. Der besondere Hinweis auf die farblich Beschaffenheit des Materials und die Exklusivität dieser „noch nie gezeigten Bilder“ hat, neben den bereits genannten weiter oben genannten Gründen, auch noch den, der Vermarktungsstrategie.

„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 gezeugten 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 um eine Vergewisserungsstrategie [...] mit den ‚nie gezeigten‘ Bildern auf dem ‚allerneuesten‘ geschichtswissenschaftlichen Stand zu sein.“¹⁴⁵

So ist es nicht verwunderlich, dass Kloft eben jenes exklusive und farbige historische Filmmaterial noch in zahlreichen weiteren Geschichtsdokumentationen verwendet hat, die allesamt, seiner für ihn so typischen Erzählstrategie folgen, was sich nicht zuletzt auch in der Titelgebung der Sendungen widerspiegelt.¹⁴⁶

¹⁴⁵ Oliver Näpel: Historisches Lernen durch 'Dokumentation'? S. 219.

¹⁴⁶ *Das 3. Reich in Farbe* (D 1998). Regie und Buch: Michael Kloft.

Der Krieg in Farbe (D 1999). Regie und Buch: Michael Kloft.

Der Kalte Krieg in Farbe (D 2002). Regie und Buch: Michael Kloft.

Welche Farbe hat der Krieg? (D 1995). Regie und Buch: Michael Kloft.

Ein weiterer äußerst interessanter Aspekt in der eben beschriebenen Sequenz ist der Einsatz filmsprachlicher Stilmittel, zur Beeinflussung des Zuschauers. Die sanft einsetzende Klaviermusik, die den Formationsflug untermalt, fängt den Zuschauer gewissermaßen ein, der fasziniert diesem „Lufttanz“ der Flugzeuge folgt. Der Tanz wird durch das Abdrehen der Flugzeuge in den Sturzflug mit einem Schnitt und dem abrupten Aussetzen der Musik beendet. Mit den nun folgenden Angriffssequenzen wird, der zuvor durch den „friedlichen Tanz“ der Flugzeuge beruhigte Zuschauer, aus dieser Illusion herausgerissen und durch die subjektive Einstellung des Sturzfluges, direkt in die Kampfhandlung hinein getragen, was die Schrecken des Krieges dramatisch erhöht.

Diese Dramatisierung und Spannungsaufladung wendet Kloft öfters an, jedoch, im Gegensatz zu Knopp, wesentlich subtiler und von dem Zuschauer nur schwer erkennbar. Dies soll anhand der folgenden Sequenz näher veranschaulicht werden.

Die Kamera filmt direkt aus einem Flugzeug den eben abgesprungenen Fallschirmspringern hinterher, der Voice-over-Kommentar, leitet dazu ein: „26.3. *Tagebuch einer Deutschen*: [ab hier verlesen von einer weiblichen Stimme] *Dass alles so schnell kommen würde hätte wohl keiner geahnt und das Gefühl, dass wir amerikanisch* [Schnitt auf einen US-Panzer wie er durch eine Rauchwolke hindurch an der Kamera vorbeifährt] *sind ist unbeschreiblich. Mit dem frühen Morgen begann es.* [Schnitt und Gegenschuss auf einen mit Soldaten beladenen Jeep, der von der Gegenseite ebenfalls durch eine Rauchwolke hindurch an der Kamera vorbeifährt] *Einer schreit plötzlich Der Amerikaner kommt!* [Schnitt auf besagten Jeep der, nun frontal gefilmt, die Rauchwolke hinter sich lässt] *Da erscheinen auch schon versprengte deutsche Soldaten.* [Schnitt auf US-Soldaten, die gemeinsam mit Jeeps auf einer Straße weiter vorrücken, im Hintergrund sieht man schwarze Rauchschwaden] *Ist das unsere stolze Deutsche Wehrmacht?* [Schnitt und Gegenschuss auf US-Soldaten, wie sie gerade in eine Ortschaft einmarschieren] *Herrenlose Pferde traben umher,* [Schnitt und Aufnahme von Häusern mit weißen Fahnen beflaggt, eine Gruppe Menschen betrachtet neugierig die ankommenden Soldaten aus der Ferne] *Soldaten flüchten wie gehetztes Wild in die Wälder. Zuweilen hört man Maschinengewehrfeuer* [Schnitt und zwei

Einstellungen von US-Soldaten, wie sie Nachschub von einem Panzer am Wegesrand abladen] *was wird der morgige Tag bringen?*“ [Schnitt auf eine Gruppe Wehrmachtsoldaten, wie sie mit hinter dem Kopf verschränkten Armen bzw. einer weißen Flagge in der Hand eine Straße entlang laufen] *„Allein in der letzten Märzwoche 1945 ergeben sich an der Westfront 100.000 deutsche Soldaten und gehen in Gefangenschaft.“* Zur nun einsetzenden sanften Geigenmusik wird eine Bildfolge von weiteren gefangen genommen deutschen Soldaten gezeigt, wie sie in entgegengesetzter Marschrichtung vorbeifahrender US-Panzer marschieren. Nach einem Schnitt sieht man einen toten deutschen Soldaten (in grau-grüner Uniform) am Wegesrand liegen, die Geige jault förmlich auf und klingt leise aus nach einem harten Close shot auf das Gesicht eines toten deutschen Soldaten mit nur halb geschlossenen Augen (in dunkelblauer Uniform eines Luftwaffenhelfers). Nach einem Schnitt sieht man Aufnahmen eines US-Kriegsgefangenenlagers für deutsche Soldaten und Orchestermusik setzt ein. Es folgen mehrere Aufnahmen von hinter Stacheldraht sitzenden und stehenden deutschen Soldaten, die alle neugierig in die Kamera schauen, bevor die Kamera, nach einem weiteren Schnitt, in einer Großaufnahme auf einem seitlich gefilmten Gesicht eines älteren, bärtigen deutschen Soldaten verharrt. Er trägt eine Mütze mit Ohrenschützern, wodurch nur Augen-, Nase- und Mundpartie zu erkennen sind. Er schaut mit versteineter Mine in die Ferne, bevor er sich plötzlich abwendet und somit der Kamera den Rücken zudreht. Die Musik steigert sich während dieser letzten Einstellung dramatisch und endet auf ihrem Höhepunkt korrespondierend mit dem Wegdrehen des Soldaten.

Zu Beginn der zuvor beschriebenen Sequenz werden durch den Voice-over-Kommentar weder Zeit noch Ort der verwendeten Bilder in einen näheren Kontext gebracht, nur der verletzte Tagesbucheintrag erfährt eine zeitliche Einordnung. Obwohl die Bilder inhaltlich mit den Aussagen des Tagebucheintrages korrespondieren, so weist der Voice-over-Kommentar nicht zweifelsfrei nach, ob die Bilder tatsächlich dem angegebenen Datum entsprechen. Hier findet eine oberflächliche, allgemeine Kontextualisierung statt, wobei die, zum Voice-over-Kommentar passend unterlegten, Aufnahmen eine allgemeine

Beispielfunktion einnehmen und die ganze Sequenz schlichtweg als „filmischer Lückenfüller“¹⁴⁷ dient.

Kloft hält sich in seiner Storyline vornehmlich an die chronologische Struktur der Originalquellen und zeichnet anhand von einzelnen „Episoden“ eben jene letzten Tage des 3. Reiches nach. Innerhalb der Originalquelle werden die einzelnen gefilmten Abschnitte durch Einblendung von Zeit und Ort, meist mit Hilfe von Blöcken oder Tafeln, von den Kamerateams gekennzeichnet. Die einzelnen „Episoden“, die Kloft erzählt sind in zwei Kategorien zu unterscheiden. Zum einen, der Chronologie folgende Sequenzen, bei denen, die zuvor erwähnte, „innere“ Kennzeichnung übernommen wird und zum anderen Sequenzen, die diese chronologisch angeordneten Etappen überbrücken. Hierbei wird in der Regel auf die innere zeitliche und räumliche Kennzeichnung der Aufnahmen verzichtet, wodurch die verwendeten Aufnahmen durch ihre fehlende Kontextualisierung als frei verfügbare Bilder innerhalb der Dokumentationssendung genutzt werden können, um die Lücken zwischen den chronologisch angeordneten Episoden „aufzufüllen“.

„Die Aufklärung findet in der Regel auf der Sprachebene mittels eines *Voice Over*-Kommentars statt, während historisches Filmmaterial dem Gesagten als Illustration dient oder sogar ohne erkennbaren inhaltlichen Zusammenhang vorbeiflimmert. [...] Das Bildmaterial steht in diesen Fällen in einem Wechselverhältnis mit der Tonebene, insofern der dokumentarische Charakter der Bilder den Wahrheitsgehalt der gesprochenen Worte bestätigt.“¹⁴⁸

Dieses zeigt sich auch in der in der Bildfolge der marschierenden Wehrmachtsoldaten, die sich ergeben haben. Hat der Zuschauer noch die euphorische Beschreibung des Tagebucheintrages im Ohr, dass der Krieg nun endlich vorbei sei, so überträgt sich dies auch auf die Kolonne der deutschen Soldaten. Sie haben den Krieg überlebt und das ist alles was zählt. Der Einsatz der Musik zu dieser Bildfolge hat den gleichen Effekt wie in der Bildfolge der Flugformation. So marschieren die überlebenden Soldaten zu sanfter Geigenmusik die Straße entlang, ehe die Geige aufjault, einem Todesschrei gleich und ausklingt, während die Großaufnahme eines toten deutschen Soldaten gezeigt wird. Er hat den Krieg nicht überlebt. Der Höhepunkt der Dramatik wird erreicht,

¹⁴⁷ Oliver Näpel: Historisches Lernen durch 'Dokumentation'? S. 225.

¹⁴⁸ Judith Keilbach: Fernsehbilder der Geschichte. S. 104.

wenn der Zuschauer, von Angesicht zu Angesicht mit dem toten Soldaten, in völliger Stille, für einen kurzen Moment allein gelassen wird. Das zuvor erwähnte „Auffüllen“ durch dekontextualisierte Bilder, die so in einen neuen Kontext gebracht werden, wird durch die musikalische Aufladung und Spannungssteigerung geschickt kaschiert. Der Zuschauer ist von dem leeren Blick des toten Soldaten derart gebannt, dass es nur bei genauem Hinsehen auffällt, dass es sich um eine ganz andere Leiche handelt, als die zuvor in halbtotale Einstellung zeigte. Eine erneute Dramatisierung und Spannungssteigerung durch die musikalische Untermalung folgt direkt danach. Nach dem Schreck, dem toten Soldaten direkt ins Gesicht geblickt zu haben, wird der Zuschauer sofort wieder beruhigt. Durch eine Schwarzblende und das Einsetzen sanfter Orchestermusik, die durchaus mit einem Sonnenaufgang bzw. dem Beginn eines neuen Tages assoziiert werden können, wird auch auf musikalischer Ebene an das vorherige Geschehen angeknüpft. Der Krieg für die deutschen Soldaten ist beendet, es beginnt für sie ein neues Leben bzw. ein neuer Lebensabschnitt; sie haben überlebt, aber sie sind gefangen. Kameraführung, -perspektive und das Verhalten der Wehrmachtsoldaten hinter Stacheldraht „verstaub“, erinnern stark an Zoofilmaufnahmen. Das, in dem Tagebucheintrag eingangs der Sequenz, „gehetzte Wild“ wurde gefangen und eingesperrt. Die ansteigende Musik korrespondiert mit den scheuen Blicken der Wehrmachtsoldaten. Einen neuen Gipfel dramatischer Erhöhung bildet das Ende der Sequenz, als die Musik ihren Höhepunkt erreicht, während die Kamera auf dem Gesicht des einsamen Landsers verharrt, dessen leerer Blick in die Ferne geht, bevor er sich schlagartig, durch sein Wegdrehen, dem Blick der Kamera entzieht und die Musik damit endet. Die Bilder am Ende der Sequenz „plätschern“ unkommentiert vom Voice-over-Kommentar dahin, wodurch die Bilder ins Zentrum der Aufmerksamkeit gerückt werden, deren Wirkungskraft durch die unterlegte ansteigende Musik noch verstärkt wird.

„Einerseits werden dokumentarische Filmausschnitte aufgrund ihrer historischen Referenzialität eingesetzt, andererseits wird der referenzielle Charakter vom Kommentar nicht expliziert. Damit bleibt alles was über das evident Sichtbare hinausgeht, unerschlossen. In dem sich die Bedeutung des historischen Bildmaterials nicht über eine historische Kontextualisierung, sondern ausschließlich aus der jeweiligen Argumentation innerhalb einer Sendung erstellt,

scheinen die Bilder, über die Funktion des bloßen Existenznachweises hinaus, keinen weiteren dokumentarischen Wert zu besitzen.“¹⁴⁹

Die zuvor analysierte Sequenz hat gezeigt, dass sie inhaltlich als Lückenfüller dient, die nicht nur zeitlich und räumlich dekontextualisiert ist, sondern darüber hinaus nur über wenig dokumentarische Aussagekraft verfügt. Die nun folgende Sequenz soll daher als Gegenbeispiel entgegengesetzt werden.

Zu sanfter Klaviermusik wird ein kleiner Block als Ersatz für eine Filmklappe mit den notwendigen Informationen (Craig, SPF 186, Remagen Bridge, 14 – 3 – 45) in die Kamera gehalten, während man im Hintergrund die Brücke von Remagen sieht, dazu der Voice-over-Kommentar: „Am 14. März erreicht Chefkameramann John Craig Remagen. [Jump Cut, nun sieht man die Brücke in der Totalen ohne den Notizblock] *Die Brücke über den Rhein hatte eine Woche zuvor Schlagzeilen gemacht, denn es war den Deutschen nicht mehr gelungen bereits angebrachte Sprengladungen zu zünden.* [Schnitt auf Soldaten Trümmer von Fahrzeugen auf der Brücke inspizierend] *Eisenhowers Truppen konnten den Rhein passieren und am Ostufer ihren ersten Brückenkopf bilden.* [Schnitt auf amerikanische Soldaten, die eine Flugabwehrkanone reparieren, danach Schnitt auf einen Soldaten, der sich Notizen macht, die er über Feldtelefon erhält] *Hitler lässt daraufhin vier verantwortliche Wehrmachtsoffiziere standrechtlich erschießen.* [Schnitt auf eine Detailaufnahme wie eine Patronenkette vorsichtig ausgepackt wird. Es folgt ein Schnitt in eine totale Einstellung, die zeigt wie ein deutsches Flugzeug zum Angriff heran fliegt.] *Immer wieder versuchen die Deutschen die einzige intakte Rheinbrücke doch noch zu zerstören,* [Schnitt auf einen US-Soldaten wie er eine Flugabwehrkanone positioniert] *mit V2-Raketen, mit Tieffliegern* [Schnitt auf verwackelte Aufnahmen der Brücke] *sogar mit Kampfschwimmern – vergeblich.* [Schnitt zurück auf die Flugabwehrkanone, die gerade mit neuer Munition bestückt wird; danach Schnitt auf einen Soldaten mit Feldtelefon] *Erstmals erleben die Kameraleute der Air Force den Krieg hautnah.*

Durch die Einblendung des Notizblockes wird die die gesamte Sequenz sehr genau zeitlich und räumlich kontextualisiert, der Voice-over-Kommentar

¹⁴⁹ Judith Keilbach: Fernsehbilder der Geschichte. S. 108.

spezifiziert noch einmal die Informationen des Zettels, wie beispielsweise die Nennung des Namens des Kameramanns. Die Sequenz passt sich an den chronologischen Aufbau der Geschichtsdokumentation an und ist zudem von ihrem Informationsgehalt wichtig, da sie über ein für den Kriegsverlauf entscheidendes Ereignis berichtet.

Bis zum Einsetzen der Kampfhandlungen erinnert die Sequenz ein wenig an zeitgenössische Nachrichtenberichte, wobei der Voice-over-Kommentar über die gezeigten Bilder hinaus, Informationen über das Geschehen vermittelt, wie die Erwähnung der Erschießung von verantwortlichen Wehrmachtsoffizieren. Mit dem Einsetzen der Kampfhandlungen changiert der Voice-over-Kommentar in die Rolle eines Lifereporters, der das direkte Geschehen vor der Kamera kommentiert, allerdings in einem gemäßigten Umfang, so dass die Aussagekraft der Bilder nicht beeinträchtigt wird. Auch hier passen die Bilder nicht im vollen Umfang zu den Aussagen, da nur die Luftangriffe auf Kamera festgehalten sind. Dies fällt aber nicht weiter auf, da es Kloft gelingt, durch schnelle Schnitte und Neuordnung der Bilder eine spannende Dynamik in die Bildfolge der Kampfhandlungen zu bringen, wodurch der Zuschauer sich vornehmlich auf die visuelle Ebene konzentriert.

Wurde bereits festgestellt, dass Kloft in *Spiegel TV Extra: Die letzten Tage des 3. Reiches* die Herkunft des historischen Filmmaterials allgemein und teils detailliert zeitlich und räumlich verortet und in *Der Krieg der Deutschen* (Teil 1 *Blitzkrieg*) nur dann explizit kontextualisiert, wenn private oder zu „spezielle“ Aufnahmen zum Einsatz kommen, so fällt auf, dass sowohl Kloft wie auch Knopp bei allgemeinen Aufnahmen, insbesondere bei offiziellen Propagandaufnahmen auf eine explizite Kontextualisierung, sowie eine kritische Kommentierung des propagandistischen Bildinhalts¹⁵⁰ verzichten, wodurch sich die Dokumentation „oft auf dem schmalen Grat zwischen Aufklärung und (ungewollter) Reproduktion der nationalsozialistischen Propaganda“¹⁵¹ bewegt, wenn man

¹⁵⁰ Michael Elm: Hitler in echt. S. 149.

¹⁵¹ Judith Keilbach: Fernsehbilder der Geschichte. S. 104.

bedenkt, dass Voice Over-Kommentar hauptsächlich „die Funktion der Wissensvermittlung“¹⁵² inne hat.

„Auf diese Weise gerinnt die als Realität inszenierte ideologische Weltansicht der Nazis in den [...] Dokumentationen zur historischen Wirklichkeit. Daß die propagandistische Herkunft der Bilder nicht als Problem wahrgenommen wird, zeigt sich auch an der Behandlung von Wochenschau-Ausschnitten: Während Bildsequenzen zur Illustration von *Voice Over*-Kommentaren und Zeitzeugenaussagen als Dokumente unhinterfragt übernommen werden, wird die Quelle bei Toneinspielungen durch die Schrifteinblendung »Originalton NS-Wochenschau« [gegebenenfalls mit Datum] kenntlich gemacht.“¹⁵³

Durch den Umstand, dass durch den Voice-over-Kommentar immer nur dann historische Filmaufnahmen näher kommentiert und kontextualisiert werden, wenn sie einen (zu) speziellen Bildinhalt transportieren, und somit als Besonderheit dargestellt werden, erscheinen dem Zuschauer die „offiziellen Propagandaufnahmen“ als zunehmend „normal“, da sie ja im Umkehrschluss weniger besonders sind. Durch das Empfinden dieser Bilder als normal und die fehlende kritische Kommentierung, erscheint das transportierte propagandistische Bild der nationalsozialistischen Ideologie als reales Abbild der Vergangenheit. So entsteht eine unkritische Reproduktion der nationalsozialistischen Ideologie.

„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 [...] So fällt es nicht schwer, den Trugschluss einer direkten Abbildung von Realität im Dokumentarfilm, der mit ‚authentischem‘ Film- bzw. Fotomaterial arbeitet, nachzuvollziehen, [...] vor allem wenn das trügerische Flair des ‚Fotorealismus‘ die scheinbare Gewissheit vermittelt, die Dokumentation sei objektiv und wahrhaftig.“¹⁵⁴

Den eben beschriebenen Umstand belegt folgende Sequenz aus *Der Krieg der Deutschen (Teil 1 Blitzkrieg)*. Die Sequenz handelt von der Jubelparade in Berlin zu Ehren Hitlers nach dem gewonnenen Frankreichfeldzug. Es handelt sich dabei um offizielle NS-Propagandaufnahmen in Farbe.

¹⁵² Judith Keilbach: *Zeugen der Vernichtung*. S. 165.

¹⁵³ Judith Keilbach: *Fernsehbilder der Geschichte*. S. 106.

Vgl. ebenso: Kapitel 3.2.2. S. 18.

¹⁵⁴ Oliver Näpel: *Historisches Lernen durch 'Dokumentation'?* S. 215.

Eingangs sieht man aus erhöhter Kameraperspektive eine, an den Rändern mit Blumen bestreute, Straße, links und rechts stehen Tausende jubelnde Zuschauer mit kleinen Hakenkreuzflaggen, während die Häuser ebenfalls reichhaltig und groß beflaggt sind. Dazu spricht der Voice-over-Kommentar: „*Am 6. Juli [1940] kehrt [kurzer Zwischenschnitt auf eine halbtotale Einstellung der jubelnden Menge] Adolf Hitler als glorreicher Sieger in die Reichskanzlei zurück.* [Schnitt zurück, nun fährt der Autokonvoi Hitlers in das Bild hinein. Hitler steht in einem offenen Cabriolet der jubelnden Menge den Hitlergruß entbietend. Die Kamera ist in einer Straßenkurve positioniert und schwenkt mit dem einbiegenden Konvoi mit] *Seine Entourage ist begeistert. Der Chef des OKW Wilhelm Keitel bezeichnet Hitler als »Größten Feldherrn aller Zeiten«. »Der Führer fährt nur über Blumen«, notiert Joseph Goebbels begeistert,* [Jumpcut auf Hitler, der sich runterbeugt, um einem Wehrmachtsoffizier auf der Straße die Hand zu schütteln, bevor beide sich den Hitlergruß entgegenen] *»unser Volk, unser wunderbares Volk«.*“

Der Voice-over-Kommentar gibt sowohl eine zeitliche und räumliche Verortung über den Entstehungszusammenhang der farbigen Filmaufnahmen an, aber anstatt auf die Problematik der ideologisch aufgeladenen Bilder explizit hinzuweisen, wird von Seiten des Voice-over-Kommentars die propagandistische Wirkung durch die Verlesung von Zitaten hochrangiger Vertreter aus Wehrmacht und Partei noch verstärkt und zusätzlich aufgeladen. Die Distanz zwischen Zuschauer und Bildinhalt wird so zunehmend aufgehoben, und der Effekt wird noch zusätzlich dadurch verstärkt, dass es sich um komplett farbige Aufnahmen handelt, so dass der Zuschauer quasi selbst als Beobachter bzw. Zeuge des Geschehens in dieser jubelnden Menschenmenge wiederfindet.¹⁵⁵

„Wer die jubelnden Menschenmassen sieht und hört, soll glauben, daß sie immer jubelten und daß keiner abseits stand oder gar gegen diesen Staat und diese Partei war. Das Dritte Reich wird als eine ständige Opernvorstellung dargestellt, mit Millionen von Statisten und Adolf Hitler als Superstar. Man sieht ihn immer wieder und kommt ihm doch nicht nahe. Man erkennt ihn an seinem Schnurrbart und seiner Stimme, sowie an dem Kult, de die anderen mit ihm treiben. Dieses

¹⁵⁵ Vgl.: Christian Schneider: Sehen, Hören, Glauben. S. 22.

Bild ist authentisch, denn es wurde damals so von der nationalsozialistischen Propaganda hergestellt. Aber das bedeutet nicht, daß dieses Bild wahr ist.“¹⁵⁶

Auf diese Weise wird das offiziell transportierte Abbild der NS-Ideologie 1:1 übernommen und als historisch authentisch und wahr dargestellt. Hier stellt sich die Frage, ob der Autor den Wissensstand des Zuschauers bezüglich der propagandistischen Wirkung der Bilder voraussetzt. Es wäre sehr fahrlässig, wenn der Autor der Geschichtssendung davon ausginge, dass der Zuschauer in der Lage sei, die propagandistisch aufgeladenen historischen Filmaufnahmen selbstständig und zweifelsfrei dechiffrieren zu können, wenn der Voice-over-Kommentar die ursprüngliche Intention des Material verrätst¹⁵⁷, denn die

„[...] Problematik des inhärenten Transports nationalsozialistischer Propaganda durch unreflektierten oder zumindest nicht problematisierten Einsatz von Wochenschau- oder anderen Propagandamaterial [...] trägt zu einer Spiegelung und Verbreitung des nationalsozialistischen Welt- und Selbstbildes bei. [...] Die Inkonsequenz Knopps (und anderer) in der Verweisung auf Ursprung und Entstehungszusammenhang dieser Quellen [verhindert], dass der Betrachter sich in eine kritische Distanz zu den Filmsequenzen setzen [kann]. Diese [überlagern] den Grund ihrer visuellen Einprägsamkeit dauerhaft, selbst den relativierenden Kommentar und [propagieren] so unterschwellig das ideologische Hitlerbild des Nationalsozialismus.“¹⁵⁸

An einem letzten Beispiel aus *Heydrichs Herrschaft* soll diese Problematik verdeutlicht werden, in wie weit historische Filmaufnahmen dekontextualisiert und ohne jegliche Problematisierung ihres propagandistischen Bildinhalts verwendet und auch verändert werden, um sie in die Erzählstrategie des Autors passend einfügen zu können.

Die ganze Sequenz ist bis zum Einsetzen des Voice-over-Kommentars unterlegt mit leiser „düsterer“ Streichmusik. Schwarzweiß-Filmaufnahmen von SA- und SS-Männern, die unter anderem mit Fahnen und Standarten ein Gebäude verlassen, links und rechts des Gebäudeeingangs jubelnde Menschen; dazu der Voice-over-Kommentar: „*In der SS, die wie er Elite sein will, findet Heydrich eine neue Heimat...*“¹⁵⁹ [Schnitt in eine Großaufnahme, wie die SA- und SS-

¹⁵⁶ Erwin Leiser: Dokumentarfilm und Geschichte. S. 39.

¹⁵⁷ Vgl.: Judith Keilbach: Zeugen der Vernichtung. S. 170.

¹⁵⁸ Oliver Näpel: Historisches Lernen durch 'Dokutainment'? S. 218.

¹⁵⁹ Hier muss angemerkt werden, dass zuvor durch den Voice-over-Kommentar berichtet wird, dass Heydrich Oberleutnant der Marine war und dort unehrenhaft entlassen wurde, weil er trotz

Männer gemeinsam mit Polizisten an der Kamera/Menschenmenge vorbei laufen. Während die Aufnahme angehalten wird und die Kamera heranzoomt auf Himmler und den dahinter stehenden jungen Heydrich, die sich genau in der Bildmitte befinden, wird das Bild gleichzeitig um die Köpfe der beiden herum abgedunkelt, so dass die anderen Personen auf dem Bild fast nur noch schemenhaft zu erkennen sind, dazu der Voice-over-Kommentar: *„...und steigt schnell auf zu Himmlers Schattenmann; die wohl folgenschwerste Beziehung in Hitlers Reich.“* Es folgt ein harter Schnitt auf eine neu gedrehte farbige, durch einen Gelbfilter verfremdete Sequenz, welche einen Hühnerhof zeigt, begleitet durch den Voice-over-Kommentar: *„Alles beginnt im Juni '31 auf Himmlers Hühnerhof. [Schnitt auf eine Großaufnahme von zwei Hühnern, dann Schnitt auf einen weißen Hahn, der „aufmerksam“ den Kopf hebt] Der arbeitslose Heydrich bewirbt sich für einen internen SS-Geheimdienst, den späteren Sicherheitsdienst SD... [Schnitt auf die zuvor verwendete und gestoppte Sequenz der vorbeilaufenden SA- und SS-Männer, die nun weiterläuft] ...und wird prompt genommen. Heydrich macht sich unverzichtbar, [die Aufnahme wird wiederum angehalten, ein erneuter Zoom, wobei diesmal nur Heydrich in der Bildmitte zu sehen ist, während sein Umfeld erneut abgedunkelt wird] dankt Himmler mit bedingungsloser Loyalität.“* Das Ende dieser Bildsequenz leitet das folgende Zeitzeugenstatement ein, welches aus dem Off beginnt: *„Himmler war sein Chef.“* Es folgt nun der Schnitt auf den Zeitzeugen Franz Wimmer-Lamquet [Einblendung: *„Vertrauter Heydrichs“*]: *„Durch Himmler ist er Nachrichtenmann geworden und ist, äh, immer wieder auf Positionen gekommen. Das war aber gegenseitig, Himmler wusste genau, dass er ohne, ohne Heydrich nichts war und niemals, äh, so, eine so starke Position hätte erreichen können, wenn Heydrich nicht gewesen wäre.“*

Sämtliche historische Filmaufnahmen in dieser Sequenz erfahren weder zeitliche noch räumliche Einordnung. Sie werden vollkommen dekontextualisiert verwendet und dienen lediglich als Beispielsbilder. Knopp verwendet eingangs

Verlobung eine andere Frau geehelicht hatte, was seine Sekretärin Inga Haag folgendermaßen kommentiert: *„Heydrich hat immer darunter gelitten, dass er die Marine verlassen musste und hat das nie überwunden, diese Bitterheit [sic!] und dieses... daran litt er und das hat ihn... äh... es gab viele Leute, die ihn kannten, die sagten, er wäre niemals in diese Rolle gekommen, wenn er in der Marine geblieben wäre.“*

der Sequenz propagandistisch stark aufgeladene Bilder, als „Aufhänger“ für den einsetzenden Voice-over-Kommentar, der die SS als Eliteorganisation darstellt, welches auf visueller Ebene durch das bejubelnde Volk bekräftigt wird. In den Folgeaufnahmen werden Heydrich und Himmler in einer SS-Marschkolonnie gezeigt und so als Teil dieser umjubelten SS-Elite präsentiert. Durch die fehlende Dechiffrierung der propagandistischen Bildwirkung wird die Elitestellung von Heydrich und Himmler noch zusätzlich unterstrichen. Es muss also angenommen werden, dass Knopp hier ganz bewusst auf einen Bruch der propagandistischen Bildwirkung verzichtet zu Gunsten einer Erhöhung seiner zentraler Handlungsfigur Heydrich. Nachdem der Voice-over-Kommentar bereits das Interesse beim Zuschauer für Heydrich und Himmler geweckt hat, soll sich dieser nun völlig auf die beiden konzentrieren. Hierfür kombiniert Kloft gleich mehrere Bildstrategien. Zunächst wird die Aufnahme der marschierenden SS-Männer verlangsamt und gestoppt, danach folgt ein Zoom auf die Köpfe Heydrichs und Himmlers, deren Umgebung daraufhin völlig abgedunkelt wird. Durch dieses dreifache Wechselspiel von Geschwindigkeit, Distanz und Kontrast wird alle Aufmerksamkeit des Zuschauers auf Heydrich und Himmler gelenkt oder wie der Voice-over-Kommentar es plakativ ankündigt „die wohl folgenschwerste Beziehung in Hitlers Reich“.

Mit der nachfolgenden neu gedrehten Szene, findet erstmals in der gesamten Sequenz eine, wenn auch nur oberflächliche zeitliche und räumliche Kontextualisierung statt. Die Frage stellt sich jedoch nach der Funktion dieser Bildfolge. Von welchem Nutzen sind neu gedrehte Aufnahmen eines Hühnerhofes? Durch die Nennung des Hühnerhofes von Seiten des Voice-over-Kommentars wird ein privater Ort als Ausgangspunkt der weiteren Geschichte um Heydrich und Himmler präsentiert. Die dazu unterlegten Hühnerbilder haben assoziative Wirkung (vgl. Kapitel 3.4.). Hier bewirbt sich die Privatperson Heydrich und wird von Himmler engagiert. So wird von Knopp das Bild eines von einander gegenseitig abhängigen Duos gezeichnet, dass von Anbeginn, noch vor der Machtergreifung der Nationalsozialisten, gemeinsam Karriere in der Partei und später dann im NS-Staat gemacht hat. Interessant in dieser Bildfolge ist die Großaufnahme des Hahns, der „aufmerksam“ seinen Kopf hebt. Was will Knopp damit ausdrücken? Wird der Reichsführer-SS Himmler aufmerksam auf den

jungen Heydrich, der die Bretter der großen NS-Bühne betritt? Die Interpretationsmöglichkeiten sind zahlreich, sollen aber an dieser Stelle nicht weiter vertieft werden.

Die Bildfolge hingegen hat, apart von ihrem Inhalt, noch eine weitere Funktion. Neben der Darstellung vom Beginn der „Beziehung“ zwischen Heydrich und Himmler, unterbricht sie die vorherige Bildeinstellung, damit im Anschluss, wenn die historischen Filmaufnahmen weiter laufen, der Fokus nun auf Heydrich allein gelenkt werden kann, was Knopp schließlich durch die Anwendung der gleichen Stilmittel, wie zuvor (Anhalten, Zoom, Verdunklung) auch gelingt. Der Voice-over-Kommentar nennt Heydrich „unverzichtbar“ und mit dem darauf folgenden Zeitzeugenstatement wird eine völlig überhöhte und nachweislich falsche historische Rolle der Figur Heydrichs¹⁶⁰ gezeichnet, genauso wie eine von einander gegenseitig so abhängige Beziehung zwischen Himmler und Heydrich, die es in dieser Form nicht gab.

3.4. Die Verwendung von inszenierten Material

Ein weiteres Hauptmerkmal vieler Geschichtsdokumentationen sind neu gedrehte Sequenzen. Diese können innerhalb einer Dokumentationssendung verschiedene Funktionen haben und sind zu unterscheiden in assoziative Bildaufnahmen, „szenische Rekonstruktionen“¹⁶¹ oder Zitate bzw. „re-enacted scenes“, sowie allgemeine Füllbilder.

Reichen die historischen Filmmaterialien oder andere historische Quellen nicht aus bzw. kann der Autor das Konzept seiner Erzählung nicht dadurch komplett abdecken, so liegt es in seiner Entscheidung es durch das Drehen neuer Sequenzen zu vervollständigen. So hat der Autor die Chance, die vom historischen Quellenmaterial vorgegebenen Grenzen aufzubrechen, wobei ihm allerdings wieder neue Grenzen des Darstellbaren gesetzt sind. „Wenn das historische Filmmaterial nur ein kollektives Geschehen beinhaltet, muß es durch

¹⁶⁰ Vgl.: Oliver Näpel: Historisches Lernen durch 'Dokumentation'? S. 217.

¹⁶¹ Ebd.: S. 214.

Zitate aus Spielfilmen oder durch Spielszenen ergänzt werden, die mit Schauspielern neu zu drehen sind.“¹⁶²

Die Verwendung von neu gedrehten Aufnahmen ist durchaus legitim, wobei deren Intention und Wirkung beachtet werden muss, da ihr Einsatz, wie auch der von historischem Quellenmaterial, insbesondere Filmaufnahmen, nicht unproblematisch sein kann. So sind Geschichtsdokumentationen, die sich Themen vor der Erfindung des Films widmen, also zu denen es keinerlei historisches Filmmaterial und auch keine videografierten Zeitzeugenstatements gibt, zwingend auf neu gedrehte Sequenzen angewiesen, die das Hauptstilmittel bilden. In diesem Fall muss davon ausgegangen werden, dass sich der Zuschauer, des stark fiktionalen Einflusses auf den Inhalt des neu gedrehten und auch inszenierten Materials bewusst ist, ähneln jene Aufnahmen fiktionalen Spielfilmen am meisten. Die Sachlage ändert sich jedoch, wenn in Geschichtsdokumentationen sowohl historisches Filmmaterial als auch neu gedrehtes Material zum Einsatz kommt und ggf. kombiniert oder miteinander verwoben wird. Diese Problematik zeigt sich besonders bei der szenischen Rekonstruktion. Während Kloft in seinen Dokumentationssendungen völlig auf historische Filmaufnahmen zurück greift und komplett auf neu gedrehtes Material verzichtet, so bedient sich Knopp dagegen reichlich an diesem, „am heftigsten kritisierten gestalterischen Mittel“¹⁶³, welches für die Ästhetik seiner Geschichtsdokumentationen Stil prägend ist.

„Abgesehen von [...] Knopp finden sich kaum Befürworter dieses Mittels als legitimes Darstellungsmittel in Geschichtsdokumentationen. [...] 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 den Trugschluss beruht, Dokumentarfilme bildeten die historische ‚Wahrheit‘ unverstellt ab als andere Filmgattungen, muss im Einzelfall untersucht werden. [...] 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.“¹⁶⁴

Szenische Rekonstruktionen können auf verschiedenen historischen Quellen basieren. Bei Geschichtsdokumentationen, die sich Themen widmen, die so weit zurück liegen, dass es hierfür kein historisches Filmmaterial geben kann, basieren

¹⁶² Erwin Leiser: Dokumentarfilm und Geschichte. S. 43.

¹⁶³ Vgl.: Oliver Näpel: Historisches Lernen durch 'Dokumentation'? S. 214.

¹⁶⁴ Ebd.: S. 241.

die neu gedrehten Aufnahmen zumeist auf schriftlich fixierten Schilderungen von historischen Ereignissen. Bei Knopp hingegen basieren sämtliche szenischen Zitate auf Zeitzeugenaussagen. Der eben vorgebrachte Vorwurf der „reißerischen Aufmachung“ mit dem Ziel „dramatisierende visuelle Reize“ zu geben, soll anhand der folgenden Sequenzen aus *Heydrichs Herrschaft* überprüft werden.

Zu einer Bildfolge schunkelnder Menschen, dazwischen SA- und SS-Männer, unterlegt mit stimmungsvoller Blasmusik, spricht der Voice-over-Kommentar: *„Die Illusion der Volksgemeinschaft. Wer sich nicht einreihet macht sich verdächtig und gerät ins Visier der Geheimen Staatspolizei.“* Die Musik endet abrupt, abgelöst durch spannungssteigernde Geräusche, die den Rest der Sequenz untermalen. Es folgt ein Schnitt und Zoom auf eine, mit einem Scheinwerfer stark angestrahlte Polizeimarke der Gestapo mit dazugehöriger Nummer, dazu der Voice-over-Kommentar: *„Heydrichs Terrortruppe: Auge und Ohr des Hitlerregimes.“* Schnitt auf den Zeitzeugen Ralph Giordano: *„Die Wahrheit war, dass die Gestapo allgegenwärtig war von diesem Zeitpunkt an bis zur Befreiung eigentlich. [Einblendung „Gestapo-Opfer“] Sie war das Synonym für das Dritte Reich, sie war das Codewort für Hitler-Deutschland, für Nazi-Deutschland, für den Schrecken.“* Schnitt auf eine Gruppe von SS-Männern in Reihe stehend, die von Heydrich mit Handschlag und Überreichen von Urkunden geehrt werden; der Voice-over-Kommentar setzt wieder ein: *„Tatsächlich ist Heydrichs völkische Polizei personell dünn besetzt. [Schnitt auf eine neu inszenierte leicht unscharfe, farbige Sequenz mit Gelbfilter gedreht: In einem Hinterhof aus der Froschperspektive ein Keraschwenk eine Häuserzeile entlang mit verschlossenen Fenstern, dann eine Blende in ein Treppenhaus – wieder aus der Froschperspektive – und ein Schwenk das Gelände entlang bis ins oberste Stockwerk] Die Legende aber sagt, die Gestapo ist überall. Sie kann sich verlassen auf ein Heer von Spitzeln und Denunzianten. Schon geringste Kritik am Regime ahnden Heydrichs Häsher als Heimtücke und Straftat.“* Schnitt auf zurück auf Ralph Giordano: *„Das war ja auch charakteristisch für ein solches System, [Einblendung „Gestapo-Opfer“] nämlich dass es appellierte ja ununterbrochen an das Böse im Menschen und dazu gehörte die Nachbarn anzuschwärzen. Wenn man die Akten liest, [Schnitt; Zoom über insgesamt drei*

Personalakten auf denen Polizeiphotos von Verdächtigen liegen – alles mit Gelbfilter gedreht] zeigt es, dass es so etwas war wie im Mittelalter, wie bei der Inquisition, dass da etwas frei gemacht wurde, [Schnitt zurück auf Giordano] was auch bedeutete, dass persönliche Fehden zwischen Nachbarn ausgefochten werden konnte... konnten, indem der eine den anderen denunzierte und das genügte um ihm jedenfalls die größten Schwierigkeiten zu machen, wenn nicht schlimmeres.“ Schnitt und Zoom auf ein Jugendbild Giordanos, während der Voice-over-Kommentar zu düsterer Streichmusik wieder einsetzt: „Sechs mal wird Ralph Giordano von der Gestapo verhaftet. [Schnitt auf eine mit Handkamera verwackelte und unscharfe inszenierte Sequenz, gedreht mit Blaufilter: Kameraschwenk von einem Fenster aus in ein düsteres „Verhörzimmer“. Die Kamera bewegt sich auf einen Schreibtisch zu, auf dem eine aufgerichtete Lampe und eine Schreibmaschine mit eingespanntem Papier stehen bis letztere in Großaufnahme zu sehen ist] Die Verhöre dauern oft tagelang. Die Qualen der Opfer,... in den Akten der Gestapo ist davon nichts zu lesen.“ Am Ende der Sequenz folgt eine Blende auf einen anderen Schreibtisch; die Kamera schwenkt über einen Aktenstapel, diverses Büromaterial und endet bei zwei aufgeschlagenen Akten.

Bei den Aufnahmen der schunkelnden und verkleideten Menschen handelt es sich um dekontextualisierte Fastnachtsaufnahmen. Dass ausgerechnet der Voice-over-Kommentar die dort abgebildete Menschenmenge als „Illusion der Volksgemeinschaft“ bezeichnet, wirkt irritierend, zumal es die einzige kritische Kommentierung von Aufnahmen von Menschenmassen in der gesamten Dokumentationsendung ist. Selbst wenn die Aufnahmen offizielles Propagandamaterial sein sollten, so zeigen sie nicht das „Gebilde des NS-Staates“, wie es sich sonst bei propagandistischen Aufnahmen wiederfinden lässt, die eher nach einem kritischen Kommentar des Voice-over-Kommentars verlangen würden. Die gewählten Bilder sind schlichtweg falsch gewählt zu diesem Kommentar und können höchstens bedingt als bewusste inhaltliche Gegenüberstellung von unbeschwertem Leben gegenüber dem verbreiteten Schrecken der Gestapo bewertet werden.

Während die ebenfalls dekontextualisierten Aufnahmen der SS-Männer und Heydrich als reines Beispiel gebendes Füllbild fungieren, so sind die neu gedrehten Bilder der Häuserblockfassade und des Treppenhauses als assoziativ zu betrachten. Sie sollen die allgegenwärtige Gefahr – im Haus, wie auch auf der Straße - durch Spitzel für die Gestapo anonym und heimlich beobachtet zu werden versinnbildlichen. Die zuvor eingeblendete Polizeimarke der Gestapo ohne Name, sondern nur mit Dienstnummer verstärkt den Eindruck der anonymen Bedrohung. Bei den Aufnahmen des Häuserblocks fällt auf, dass ähnlich wie der Sequenz mit Schwester Restituta (vgl. Kapitel 3.3.2. S. 38ff), mit gleichem Gelbfilter gedreht wurde. So wird dem Zuschauer in ihm bekannter Weise ein weiterer Handlungsort präsentiert. Mit der Äußerung, dass die „Legende“ besage, die Gestapo sei überall gewesen, stellt der Voice-over-Kommentar eine Vermutung auf, die im Anschluss, durch die Aussagen Giordanos, welche mit passenden, neu gedrehten, Bildern unterlegt sind, bestätigt werden. Der Voice-over-Kommentar fungiert hier nicht als Wissensvermittler, sondern als Fragesteller, während Ralph Giordano mehr als Experte und weniger als Zeitzeuge präsentiert wird. Dieser Umstand beeinflusst den Fortlauf der Sequenz direkt. Nachdem Giordano über Ursachen und Folgen des anonymen Denunziantentums berichtet hat, folgt ein Schnitt auf ein Jugendbild von ihm. Hier wechselt die Sequenz vom Allgemeinen in das exemplarische Beispiel von Giordanos Erlebnissen mit der Gestapo.

Die Aufnahmen des „Verhörzimmers“ sind mit Blaufilter gedreht ähnlich, wie bei der Sequenz um Schwester Restituta. Die mit Gelbfilter gedrehten Außenaufnahmen und die mit Blaufilter gedrehten Innenaufnahmen der „unmittelbaren Tatorte“ lösen beim Zuschauer einen Wiedererkennungseffekt aus, die bewirken, dass die bedrohlichen und beklemmenden Gefühle, die beim erstmaligen Sehen einer solchen szenischen Rekonstruktion in der Sendung hervorgerufen worden sind, unbewusst wieder abrufen werden. Verstärkt wird dieser Effekt noch durch das wiederkehrende Unterlegen der bereits bekannten „düsteren“ Streichmusik.

Der durch den eingangs der Sequenz erweckte Eindruck der Bedrohung durch die Einblendung der Gestapo-Polizeimarke wird nun durch die Präsentation des „Verhörzimmers“ als Handlungsort und den dazugehörigen Requisiten (Akten, Schreibmaschine, Lampe, etc.) aufrechterhalten. Durch den Verzicht aktive

Handlungen zu zeigen, sondern nur „Tatort“ und Requisiten soll bewirkt werden, dass der Zuschauer in die Handlungsebene hinein getragen wird, um so sich die „Gräuel der Gestapo“ besser vorstellen und sie schlussendlich selbst „erleben“ soll. Eine Inszenierung mit agierenden Personen würde nicht nur den subjektiven Charakter der Aufnahmen beeinträchtigen, sondern darüber hinaus beim Zuschauer eine gewisse Distanz zum Gezeigten bewirken und eine emotionale Abwehrreaktion hervorrufen.

Abschließend noch eine Betrachtung über den Wechsel der Funktion Giordanos in dieser Sequenz. Bereits durch Einblendung als „Gestapo-Opfer“ angekündigt spricht Giordano zunächst als „Experte“ allgemein über die Verbindungen von Gestapo und Denunzianten und erwähnt dabei explizit die Gestapoakten, danach spricht der Voice-over-Kommentar über die Akte Giordanos. Diese explizite Erwähnung der Akten, jeweils unterlegt mit passenden Bildern, entspricht einer filmischen Redundanz, die einen doppelten Effekt erzielt. Dadurch gelingen sowohl die Wechsel Giordanos vom Experten zum Zeitzeugen als auch die Transformation seines Erlebnisses zum exemplarischen Beispiel. Diese Transformation erklärt auch den Umstand, dass die Schilderung des vom Zeitzeugen Giordano erlebten Ereignisses nicht von ihm, sondern durch den Voice-over-Kommentar nacherzählt wird. So werden Giordanos „Expertenaussagen“ nachträglich authentifiziert und Giordano sowohl als Zeitzeuge wie auch als Experte legitimiert, da er ja aus eigener Erfahrung spricht.

Mit dem Satz: *„Die Verhöre dauern oft tagelang. Die Qualen der Opfer,... in den Akten der Gestapo ist davon nichts zu lesen.“* löst der Voice-over-Kommentar am Ende der Sequenz indirekt die Frage beim Zuschauer aus, wie wohl jene „Qualen“ ausgesehen haben mögen. Dem Voice-over-Kommentar gelingt mit dieser Äußerung geschickt eine Überleitung in die nächste Sequenz. Unterstützt wird dabei der Voice-over-Kommentar auf auditiver Ebene durch die weiterlaufende düstere Streichmusik sowie den effektvollen Geräuschen. Die bereits emotional „aufgeladene“ Stimmung soll dabei in der Folgesequenz noch eine deutlichere Steigerung erhalten.

Die Kamera zoomt auf eine Schwarzweiß-Fotografie die Hermann Laupsien als jungen Mann in Boxhaltung gemeinsam mit zwei anderen Männern zeigt. Voice-over-Kommentar: *„Einer von Hunderttausenden Verfolgten ist Hermann Laupsien: Arbeiter, Sportler und Gegner Hitlers.“* Nach einer Blende folgt ein inszenierte Szene, gedreht mit Handkamera und Blaufilter: Die Kamera „fährt“ verwackelt, in einer subjektiven Einstellung, ein enges Treppenhaus herunter, an dessen Ende sich Gittertüren befinden, und zoomt, zwischen den Gitterstäben, an eine schwere, verschlossene, hölzerne Zellentüre heran. Die Bilder sind unscharf und körnig. Dazu Hermann Laupsien: *„Da ging’s dann in den Keller runter und unter dem Keller war noch mal ein Keller, na ja, als ich da angelangt war hab ich gedacht, hier hört dich niemand, hier kannst du schreien so viel wie du willst und es ist wohl jetzt... jetzt geht’s wohl los.* Es folgt eine Detailaufnahme von der bereits erwähnten Zellentüre, die laut zugeschlagen wird, ehe sie per Hand laut verriegelt wird; danach erfolgt ein Schnitt auf Laupsien: *„Und dann fingen sie auch an: [Einblendung „Gestapo-Opfer“] »So, jetzt wirste ja wohl aussagen! « Einer setzt sich an den Tisch; da war so ein hoher Tisch in der Ecke und der andere, der fing an wütend zu werden und dann kamen zwei SS-Leute runter in den Keller, die hatten Reitpeitschen und dann fingen die an auf mich einzuschlagen.“* Es folgt ein Schnitt; die Kamera schwenkt von einem vergitterten Fenster aus – das Kunstlicht strahlt von außen herein – zu einer Bank, die nur von dem Licht des Fensters angestrahlt wird. Die Kamera fährt an die Bank heran und zeigt in Detailaufnahme einen in der Wand befestigten Ring oberhalb der Bank zum Fesseln der Verdächtigen; Laupsien fährt fort: *„Dann zogen sie mir die Jacke aus, erst sollte ich mich noch auf die Bank legen, dass sie besser prügeln konnten; na ja, da hab ich gedacht, das musste aushalten, das musste durchhalten, denn... du darfst niemand Preis geben. [Schnitt zurück auf Laupsien] Die werden ja mal müde hab ich gedacht und sie wurden müde, aber dann kamen zwei andere runter und dann ging’s von neuem los.“* Es folgt eine Detailaufnahme von einem Türspion, dessen Abdeckung hin und her pendelt – Schnitt – Zoom out von Polizeifotos Hermann Laupsiens, die ihn seitlich und von vorn zeigen, dazu der Voice-over-Kommentar: *„Erniedrigen, Schlagen, [Blende und Zoom auf Polizeifotos Laupsiens] Misshandeln: So wollen sie ihre Wahrheit erpressen.“* Schnitt zurück auf Laupsien: *„Ich weiß nicht wie lange man das aushält.*

[Einblendung „Gestapo-Opfer“] *Bei mir war der Rücken wund und jeder Schlag da drauf auf diese wunde Stelle, das ist eine Folter, das ist kein... kein Schlagen mehr, das ist eine Folter.*“

Die Sequenz wird eingeleitet mit der Vorstellung des Zeitzeugen Laupsiens durch die Einblendung einer damaligen Schwarzweiß-Fotografie von ihm. Die Äußerung des Voice-over-Kommentars dazu „Einer von Hunderttausenden Verfolgten ist Hermann Laupsien“ wird Laupsien als exemplarisches Beispiel eingeführt. Die Charakterisierung als „Arbeiter, Sportler und Gegner Hitlers“ ist zum einen eine Kommentierung des Bildinhalts (Laupsien in Boxhaltung = „Sportler“), zum anderen erfolgt nur eine schwammige und somit überflüssige Berufsbezeichnung („Arbeiter“); durch die weitere Bezeichnung als „Gegner Hitlers“ liefert der Voice-over-Kommentar eine allgemeine und nicht näher definierte Erklärung, warum die Gestapo ihn verfolgte, auch in der gesamten gezeigten Schilderung Laupsiens werden an keiner Stelle Anklagepunkte oder Motive der Gestapo genannt, wodurch das Bild von der Willkür der Gestapo verstärkt wird, jeden, der oft, auch grundlos, verdächtigt wurde politischer Gegner zu sein festzunehmen.

Zu erwähnen ist ebenfalls, dass auch hier das Bild weder eine zeitliche noch räumliche Verortung erfährt. Interessant ist ebenfalls, dass eine Fotografie Laupsiens als Boxer gezeigt wird. Dies wirft mehrere Fragen auf. Gab es kein anderes verwendbares Bild Laupsiens aus dieser Zeit? Oder wurde die Aufnahme bewusst gewählt, denn die Relation zu den Boxaufnahmen Heydrichs liegen nahe, aber was genau dahinter steckt, kann nur spekuliert werden.

Die Kamerafahrt ins Treppenhaus ist wie bei den vorherigen Sequenzen ebenfalls in blauem Licht gehalten, die Kameraführung ist subjektiv und verwackelt, wodurch der Zuschauer den Schilderungen des Zeitzeugen Laupsiens, wie „es in den Keller runter geht“ besser folgen kann. Die Aufnahmen wurden verfremdet und sind auffällig körnig und unscharf, wodurch eine teilweise „Historisierung“¹⁶⁵ des Materials bzw. Angleichung an historische Filmaufnahmen erreicht wird, die nur durch die Beibehaltung der Farbe nicht vervollständigt wird.¹⁶⁶

¹⁶⁵ Oliver Näpel: Historisches Lernen durch 'Dokumentation'? S. 226.

¹⁶⁶ Vgl.: Ebd.: S. 226ff.

Das folgende laute Zuschlagen und Verriegeln der Zellentür dient als Füllbild und zusätzliche „Aufladung“ der Stimmung. Es soll verdeutlichen, dass Laupsien nun endgültig „unten“ angekommen ist und der Willkür und Gewalt der Gestapo hilflos ausgeliefert ist. Die Innenaufnahmen bzw. das Set der Zelle passen nur bedingt zu den Aussagen des Zeitzeugen, der von einem weiteren Keller unter dem Keller berichtet, da von Außen durch das Zellenfenster (blaues) Licht eindringt. Der Blick der Kamera auf das Gitterfenster kann in diesem Zusammenhang maximal als vergebene Sehnsucht nach Freiheit interpretiert werden. Die Kamerafahrt auf die Bank passt zu den Schilderungen Laupsiens, sich auf die Bank zu legen; der „Fesselring“ oberhalb der Bank hingegen nicht, dieser verstärkt noch einmal die Freiheitssehnsucht ausgelöst von dem vergitterten Fenster. Die Aufnahme des Türspions soll zum einen verdeutlichen, dass Laupsien auch hier, von „außen“ durch die Gestapo ständig überwacht wird und zum anderen wird das „Verhör“ bzw. die Prügel durch die SS-Männer beobachtet. Der einsetzende Voice-over-Kommentar dient bei diesen Aufnahmen als „Interpretationshilfe“, indem er noch einmal kurz die „Verhörmethoden“ der Gestapo aufzählt („Erniedrigen, Schlagen, Misshandeln: So wollen sie ihre Wahrheit erpressen.“). Die Einblendung eines polizeilichen Aktenfotos Laupsiens dient als filmische Klammer der inszenierten Sequenz, und soll verdeutlichen, wie der eingangs als „Arbeiter, Sportler und Gegner Hitlers“ und „glückliche“ gezeigte Laupsien zum Opfer der Gestapo wird. Der Zuschauer wird so aus der inszenierten Filmaufnahmen wieder herausgeholt“, bevor die ganzen Sequenz mit der Einblendung auf, den im Studio sitzenden, Zeitzeugen Laupsien endet. Die von Knopp erzeugte Dramatik erhält in der Sequenz an dieser Stelle ihren Höhepunkt, ist jedoch noch keineswegs beendet. Der Zuschauer sieht als letztes, wie Laupsien noch einmal von seinen Qualen berichtet und wie aus Schlagen Folter wird, dabei wendet er immer wieder seinen verzweifelten Blick ab und senkt sein Haupt. So klingt die Sequenz um Laupsiens Schicksal als exemplarisches Beispiel langsam aus und die emotionale Ergriffenheit des Zuschauers wird weiter in die nächste Sequenz transportiert:

Zu erneut einsetzender verzerrten Musik, schwenkt die Handkamera um die Ecke in eine schmale Zelle, die innen gelb-rot ausgeleuchtet ist und nähert sich an der

Wand entlang, einem kleinen vergittertem Fenster aus dem helles blaues Licht dringt, so dass man in die Mauern eingeritzte Symbole erkennen kann, dazu der Voice-over-Kommentar: *„Überall in den Gefängnissen, wie hier in Köln, haben Gestapo-Häftlinge Spuren ihrer Verzweiflung hinterlassen, eingeritzt in kalte Mauern: [Es folgt ein Schnitt und die Kamera zoomt auf ein Gedicht, das in die Mauer der Zellennische eingeritzt wurde] »Stunden vergehen wie Jahre / der Raum kennt nur Seufzen / das Lachen weicht bei diesem Gram / die Sonne scheint nicht mehr / Wann nimmt diese Qual ein Ende?«*“

Bis auf wenige Unterschiede hält Knopp in dieser Bildfolge an seiner Ästhetik bei neugedrehten Sequenzen fest. So steht die farbliche Ausleuchtung, in der sich gelb-rotes und blaues Lichte mischen in einem direkten Kontrast zu der in rein blauem Licht gehalten Zelle bei Laupsien um Verwechslungen vorzubeugen. Die ist auch der Grund, weshalb der Voice-over-Kommentar das Gefängnis mit der Nennung Kölns in einen örtlichen Kontext bringt, was bei Laupsien nicht stattfindet. Diese kurze Sequenz hat mehrere Funktionen. Zum einen gelingt Knopp damit der Schritt vom exemplarischen Beispiel in Form der Zeitzeugenaussage Laupsiens hin zu den Qualen der vielen „anonymen“ Opfern. Zum anderen fungiert die Sequenz als Abschluss des „Themenkomplexes Gestapo“ sowie als Überleitung zur nächsten Sequenz, welche aus historischem Filmmaterial besteht. Der durch das Gedicht erneut gesteigerten Dramatik, werden nach einem harten Schnitt schwarz-weiße historische Filmaufnahmen von Heydrichs Familie im Skiurlaub entgegengesetzt.

Neben der farblichen Ästhetik in Knopps szenischen Zitaten, finden sich noch weitere interessante Aspekte. „Zu konstatieren ist, dass es [mit Ausnahme der Sequenz um Schwester Restituta] keine mit Personen nachgespielten, vermeintlich authentischen Szenen gibt – lediglich einige wackelige Handkamera-Aufnahmen sind eingebaut.“¹⁶⁷ Die szenischen Zitate bilden so einen klaren Gegensatz zu Geschichtsdokumentationen zu „älteren“ Themen, in denen Schauspieler zu sehen sind, die damalige Charaktere darstellen. Grund hierfür, ist zum einen, dass die Kamera versucht das, im szenischen Zitat, auf

¹⁶⁷ Michael Elm: Zeugenschaft im Film. S. 242.

Zeitzeugenaussagen basierte geschilderte Erlebnis aus der Subjektivität des Zeitzeugen selbst wiederzugeben, wodurch der Zuschauer das Ereignis quasi selbst mit erleben kann und somit selbst zum (Augen)Zeugen wird. Kommen hingegen Schauspieler zum Einsatz, wie in der Sequenz um Schwester Restituta, so sieht man nie die Gesichter der Schauspieler, sondern maximal Körperpartien. Im Falle von Schwester Restituta ist dem Zuschauer ihr Gesicht durch die historischen Fotografien bekannt. Die Tatsache, dass Knopp in seinen szenischen Zitaten nahezu ausschließlich Handlungsorte präsentiert und nicht, die von Zeitzeugen geschilderten Erlebnisse visuell inszeniert hat einen bestimmten Grund. Die inszenierten Bildfolgen sollen nicht im Vordergrund stehen, sondern die Äußerungen der Zeitzeugen und des Voice-over-Kommentars, die Bilder dienen, wie bereits erwähnt, der zusätzlichen Steigerung der Dramatik und emotionalen Aufladung. Durch diese „zurückhaltende“, aber nicht weniger reißerische Aufmachung der Bilder wird der Zuschauer auf emotionaler Ebene maximal erreicht ohne bei ihm eine Abwehrreaktion hervorzurufen. Die evozierten starken negativen Emotionen halten an und werden so von Sequenz zu Sequenz (auch mit dramaturgisch gewollten Unterbrechungen) weitergetragen. Eine emotionale „Überspannung“ und die damit verbundene Abwehrhaltung würden beispielsweise durch die Inszenierung aktiver Handlungen erreicht. In der Sequenz um Laupsien wäre das, wenn man zu der Beschreibung seines Auspeitschens lautes Peitschknallen und „Schattenbilder“ davon einsetzen würde; oder in der Sequenz mit Schwester Restituta, wenn man am Ende das Fallbeil auslösen würde.

Vergleicht man alle Zeitzeugenaussagen in der Geschichtsdokumentation miteinander, so fällt auf, dass nicht alle durch ein szenisches Zitat visuell inszeniert worden sind zur Gefühlssteigerung beim Zuschauer. Die Sequenz um das Schicksal der Zeitzeugin Irene Eckler (vgl. Kapitel 3.2.2. S. 21) wird ausschließlich anhand von historischen Schwarzweiß-Fotografien, sowie der im Studio sitzenden Zeitzeugin selbst erzählt. Während der Voice-over-Kommentar und Irene Eckler über die Gefahren und Probleme der Familie reden, werden Bilder aus „glücklicheren Tagen“ zur Irritation gegenübergestellt, während Ecklers Stimme zunehmend um Fassung ringt. Wenn Eckler von ihrem

vergebenen Warten auf ihren Vater am Bahnsteig berichtet¹⁶⁸, hätte man durchaus inszenierte Bilder eines Bahnsteiges drehen und zeigen können. Knopp verzichtet jedoch auf diese Möglichkeit und zeigt weiterhin Irene Eckler im Studio sitzend, wie ihre Augen sich mit Tränen füllen, ihre Stimme immer brüchiger wird, immer wieder ihren Kopf senkt und mit einem verzweifelten und anklagenden Blick wieder erhebt. Mit dem Verzicht auf ein szenisches Zitat zugunsten der kritisch zu bewertenden Zurschaustellung der Gefühle der Zeitzeugin Eckler im Wechsel mit dem Voice-over-Kommentar auf auditiver und dem Einsatz von historischen Schwarzweiß-Fotografien auf visueller Ebene, gelingt es Knopp eindrucksvoll die Dramatik und die emotionale Aufladung der Situation derart stark zu erhöhen, dass die Stimmung kurz vorm Kippen steht. An dieser Stelle greift der Voice-over-Kommentar ein: „Ihr Vater kehrt nie Heim, die kleine Irene wächst in Waisenhäusern auf, von der Mutter bleibt ihr nur ein Bild“, dazu ein Schnitt auf eine schwarz-weiße Großaufnahme von Irma Eckler mit Irene als Baby an ihrer Wange und Irenes Schwester; Schnitt zurück auf Irene Eckler im Studio, nun wieder deutlich gefasster beendet die Sequenz mit dem Satz: „Ich hätte eine liebevolle Mutter gehabt und einen liebevollen Vater.“

3.5. Der Voice-over-Kommentar

Auf auditiver Ebene ist der Voice-over-Kommentar vorherrschend. Daneben finden sich auf auditiver Ebene einige wenige historische Tonaufnahmen¹⁶⁹, sowie zur Dramatisierung und Spannungssteigerung eingespielte Geräusche, Musik.¹⁷⁰ Der Voice-over-Kommentar nimmt innerhalb der Geschichtsdokumentation verschiedene Funktionen ein. So hat er vornehmlich die Funktion der Wissensvermittlung. Eine weitere wichtige Aufgabe ist die Einleitung und Kommentierung von Zeitzeugeninterviews und historischen Bildern.¹⁷¹ Durch die Beschreibung des Gezeigten bestätigen sich Voice-over-Kommentar und Bildinhalt oft gegenseitig.¹⁷²

¹⁶⁸ O-Ton Irene Eckler: „Ich habe immer auf ihn gewartet. Ich bin in Hamburg, am Dammtorbahnhof ist eine Eisenbahnüberführung und da bin ich oft gestanden und hab den Zügen zugeschaut,... die da kamen. ...Es waren die Züge mit Heim kehrenden Soldaten“

¹⁶⁹ Vgl. z.B.: Kapitel 3.2.1. S. 18.

¹⁷⁰ Vgl. besonders: Kapitel 3.3.3.. S. 63. und Kapitel 3.4. S. 76.

¹⁷¹ Vgl.: Michael Elm: Zeugenschaft im Film. S. 243.

Ebenfalls fungiert er als „roter Faden“, der die einzelnen Sequenzen, der Dokumentationssendung, dem Erzählkonzept folgend, miteinander verbindet. Hierzu werden die Bildfolgen der einzelnen Sequenzen oft an die Äußerungen des Voice-over-Kommentars angepasst, indem sie auseinander geschnitten und neu montiert werden.¹⁷³

„Der narrative Zusammenhang wird nicht nur durch die Zeitzeugenberichte hergestellt, sondern die „pädagogische Aufklärung findet in der Regel auf der Sprachebene mittels Voice-Over-Kommentars statt, während historisches Filmmaterial dem Gesagten als Illustration dient oder gar ohne erkennbaren inhaltlichen Zusammenhang vorbeiflimmert.“ 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.“¹⁷⁴

Der Voice-over-Kommentar zeichnet sich auch für die Kommentierung und Kontextualisierung des verwendeten historischen Quellenmaterials¹⁷⁵, sowie als Interpretationshilfe verantwortlich.¹⁷⁶ Hierbei ist jedoch mehrfach

„zu beobachten, dass sich Bildaussage und Kommentar nicht decken, dass vielmehr Bilder ihre Bedeutung erst durch den Kommentar erhalten, der die passende Interpretation liefert. [...] 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.“¹⁷⁷

Kloft stellt in seiner Dokumentation über *Die letzten Tage des 3. Reiches*, einem männlichen Voice-over-Kommentar eine weibliche Stimme als Kontrast gegenüber. So kann der Zuschauer zwischen dem männlichen Voice-over-Kommentar, der als Wissensvermittler und Kommentator auftritt auf der einen und einer weiblichen Stimme, die für die Verlesung historischer Zitate zuständig ist auf der anderen Seite klar unterscheiden. In seiner Sendung *Blitzkrieg* hingegen wechseln sich ein männlicher und ein weiblicher Voice-over-Kommentar, ohne erkennbares inhaltliches Muster, ab.

Vgl. z.B.: Kapitel 3.3.3. S. 61. und Kapitel 3.4. S. 79.

¹⁷² Vgl. z.B.: Kapitel 3.3.2. S. 42.

¹⁷³ Vgl.: Michèle Lagny: Historischer Film und Geschichtsdarstellungen im Fernsehen. S. 123.

¹⁷⁴ Oliver Näpel: Historisches Lernen durch 'Dokumentainment'? S. 224f.

¹⁷⁵ Vgl. z.B.: Kapitel 3.3.3. S. 53.

¹⁷⁶ Vgl. z.B.: Kapitel 3.4. S. 79.

¹⁷⁷ Oliver Näpel: Historisches Lernen durch 'Dokumentainment'? S. 230.

Knopp hingegen verwendet ausschließlich einen männlichen Voice-over-Kommentar. Auffällig dabei ist, dass der Voice-over-Kommentar von Christian Brückner gesprochen wird, die deutsche Synchronstimme von Robert de Niro.

Da wohl alle ausgebildeten Sprecher, die für den Kommentar in Frage kommen, auch Schauspieler synchronisieren, wird sich [eine] 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.¹⁷⁸

Mit der Verwendung von Robert de Niros Synchronstimme wird beim Zuschauer ein unbewusster Wiedererkennungseffekt hervorgerufen, wodurch die Unterhaltungskomponente in Knopps Geschichtsdokumentationen unterschwellig verstärkt wird.

4. Fazit

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass Kloft und Knopp in den analysierten Geschichtsdokumentationen unterschiedliche Erzählstrategien verfolgen. Knopp verwendet den biografischen Narrationsaufbau basierend auf videografierten Zeitzeugenstatements. Kloft hingegen richtet seine Erzählstrategie nach den vorhandenen historischen Filmaufnahmen, wobei seine Präferenz farbiges Filmmaterial zu verwenden die Erzählstrategie direkt beeinflusst.

Eine große Gemeinsamkeit in den Geschichtsdokumentationen von Kloft und Knopp lässt sich bei der Verwendung filmsprachlicher Stilmittel finden. So benutzen beide Musik und Geräusche zur Untermalung ihrer Erzählstrategie, die eine Dramatisierung und Spannungsaufladung der jeweiligen Szenen bewirken und somit den Zuschauer emotional erfassen. So werden dem Zuschauer geschichtliche Ereignisse und Zusammenhänge nicht neutral, sondern auf emotionaler Ebene vermittelt.

Es ist festzustellen, dass auf Grund der Unzuverlässigkeit ihrer Aussagen Zeitzeugen als Quellengattung für Historiker eher uninteressant sind. Für die

¹⁷⁸ Ebd.: S. 229.

Autoren von Dokumentationen sind sie jedoch umso wichtiger, da sie mehrere zentrale Funktionen innerhalb der Dokumentation einnehmen. Der Stellenwert und Einsatz von Zeitzeugen hängt dabei von der jeweiligen Autorenintention ab. Dass man auf Zeitzeugenberichte bzw. auf deren visuelle Inszenierung verzichten kann, hat sich in den Geschichtsdokumentationen Klofts gezeigt. Für die für Knopp so typischen Dokumentationen mit biographischen Narrationsaufbau sind sie hingegen unverzichtbar. Und trotz der Tatsache, dass Emotionen als Haupttransportmittel historischer Fakten eher ungeeignet sind, werden sie weiterhin in Knopps Dokumentationen Verwendung finden. Der Umgang mit der großen Verantwortung, die Knopp dabei inne hat, sowie moralischer Grenzüberschreitungen, allgemein durch den Einsatz und die Inszenierung von Zeitzeugenstatements und speziell durch die gefährliche Gleichsetzung der Aussagen von Tätern und Opfern ist weiterhin kritisch zu betrachten.

Zeitzeugen sind für den Fortlauf des gesellschaftlichen Erinnerungsdiskurses unverzichtbar, gerade in Deutschland. Aber nirgendwo finden sie so viel Gehör wie in Geschichtsdokumentationen. Umso tragischer ist es, dass sie „primär als Beleg für die Aussagen der Produzenten und als emotionales Anhängsel missbraucht“¹⁷⁹ werden. So entsteht der Eindruck des „Missbrauchs“ der Zeitzeugen und ein „Verrat“ an den Zuschauern zugleich.

Die Verwendung von historischem Quellenmaterial und besonders von historischen Filmaufnahmen ist für Geschichtsdokumentationen unerlässlich.

Das Hauptproblem dabei bleibt weiterhin die Darstellung historischer Zusammenhänge und Ereignisse anhand historischer Quellen sowie deren Dekontextualisierung.

Durch die dekontextualisierte Verwendung von historischem Quellenmaterial wird frei verfügbares Film- und Tonmaterial gewonnen, welches nach dem Belieben der Autoren in die jeweilige Erzählstrategie angepasst und eingefügt werden kann. Würde der Voice-over-Kommentar, sofern er überhaupt dazu in der Lage wäre, jedes Bild bezüglich Entstehung und Inhalt kommentieren, würde das nicht nur nicht dem Erzählkonzept widersprechen, sondern darüber hinaus den Rahmen der Sendung sprengen, die ja kein rein wissenschaftliches Produkt ist.

¹⁷⁹ Oliver Näpel: Historisches Lernen durch 'Dokumentation'? S. 222.

Eine selektive Kontextualisierung und besondere Hervorhebung des historischen Materials findet nur dann statt, wenn es dem Handlungsfortlauf dienlich und somit in das Erzählkonzept der Geschichtsdokumentation passt. Eine in diesem Zusammenhang fehlende Kontextualisierung weiterer verwendeter historischer Quellen hingegen birgt die große Gefahr, dass diese als vom Zuschauer als nicht so besonders, sondern als „normal“ betrachtet werden. „Natürlich kann in einem Dokumentarfilm nicht jede Szene haarklein analysiert werden, gerade aber Schlüsseldokumente dürfen nicht so unkritisch und unreflektiert dem Betrachter überlassen bleiben.“¹⁸⁰ Gerade beim Einsatz von historischem Quellenmaterial propagandistischer Herkunft läuft die Dokumentationssendung Gefahr, durch fehlende zeitliche und räumliche Verortung sowie Dechiffrierung des Bildinhalts, die ursprünglich intendierte Propagandawirkung der Quelle unhinterfragt zu reproduzieren. In Geschichtsdokumentationen muss

„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.“¹⁸¹

Eine weitere Problematik eröffnet sich dadurch, dass deutsche Geschichtsdokumentationen sich auf dem „internationalen Dokumentarfilmmarkt“¹⁸² ausgesprochen gut verkaufen, wodurch von deutscher Seite aus nicht nur den deutschen Zuschauern, sondern auch dem internationalen Publikum ein faktisch falsches und historisch verzerrtes Bild des Dritten Reiches präsentiert wird mit nicht vorhersehbaren Folgen.

Im Ergebnis zeigt sich ebenso, dass Kloft völlig auf inszeniertes Material verzichtet zugunsten von historischem Filmmaterial, während Knopp sich in seinen Geschichtsdokumentationen vielfältig dieses Stilmittels bedient. Zur visuellen Untermalung von Zeitzeugeninterviews als auch als assoziative Aufnahmen sowie Füllbilder. Durch die Verwendung von inszenierten Filmaufnahmen vermag Knopp die vorgegebenen Grenzen historischen

¹⁸⁰ Ebd.: S. 230.

¹⁸¹ Oliver Näpel: Historisches Lernen durch 'Dokumentation'? S. 219.

¹⁸² Ebd.: S. 213.

Quellenmaterials, insbesondere die historischer Filmaufnahmen, geschickt zu durchbrechen, so sind ihm dadurch jedoch neue Grenzen gesetzt.

Mag zwar Knopp durch szenische Zitate von Zeitzeugenstatements es gelingen, dass der Zuschauer die Möglichkeit erhält in die Szene besser einzutauchen und so das geschilderte Erlebnis besser nachvollziehen zu können und mitzuerleben, so sind die dadurch evozierten Gefühle beim Zuschauer kein geeignetes Mittel einer kritischen Auseinandersetzung mit den behandelten geschichtlichen Themen und stehen so einer seriösen Fakten- und Geschichtsvermittlung diametral gegenüber. So bleibt die Verwendung von inszenierten Filmaufnahmen weiterhin kritisch zu hinterfragen.

Eine Beantwortung auf die Frage, ob man durch Geschichtsdokumentationen bzw. ob man überhaupt ein authentisches Bild des Nationalsozialismus oder des Holocausts zeichnen kann und ihn somit erfassbar machen kann, grenzt fast schon ans Philosophische.¹⁸³ Geschichte wird subjektiv wahrgenommen. So geben Geschichtsdokumentationen die subjektive Sicht der jeweiligen Autoren wieder. Auch der Zuschauer muss sich sein eigenes Bild machen. In wie weit Dokumentationen dazu beitragen und was sie wie vermitteln bleibt weiterhin kritisch zu hinterfragen.

Abschließend ist festzustellen, dass sowohl Knopp als auch Kloft primär unterhalten und dann erst informieren wollen. Beide wollen kein Geschichtsfernsehen für Historiker oder sonstiges wissenschaftlich anspruchsvolles Publikum machen, sondern für den ganz normalen, durchschnittlich gebildeten Zuschauer, ihn fesseln und unterhalten durch die Begegnung mit der Geschichte und bei Knopp zusätzlich durch die Begegnung mit Zeitzeugen. Den Preis dafür zahlen im knallharten Quotenkampf der TV-Landschaft der Zuschauer und die Zeitzeugen. Der Zuschauer hingegen erhält die Chance sich ggf. erstmals mit einem, ihm bis dato wenig bekannten, Thema zu beschäftigen mit Hilfe einer populärhistorischen Dokumentation von oberflächlichem Niveau, die sich auf Kernfaktenvermittlung beschränkt und kaum wissenschaftliche Bewertungen enthält. Darüber hinaus stellt die Dokumentation

¹⁸³ Vgl.: Waltraud ›Wara‹ Wende: Medienbilder und Geschichte. S. 12f.

keine Fragen, sie beantwortet sie dem Zuschauer.¹⁸⁴ Sollte dieser hingegen sich weiter informieren wollen, so stellen Knopp und Kloft umfangreiches, käuflich zu erwerbendes Zusatzmaterial bereit.

Geschichtsdokumentationen haben sich in ihrer heutigen Form etabliert und der Zuschauer hat sich an ihr Erscheinungsbild und ihren Aufbau gewöhnt. Genauso wurden wie die Dokumentationssendungen an die Sehgewohnheiten des Zuschauers angepasst und so ist es schwer diesen Kreislauf zu durchbrechen.

Wie dokumentarisch eine Geschichtsdokumentation ist, liegt letztendlich in der Verantwortung und Intention der jeweiligen Autoren. Sie haben eine außerordentliche Verantwortung gegenüber dem Zuschauer und nicht zuletzt gegenüber der Geschichte selbst, nehmen sie doch eine zentrale Rolle in der Erinnerungskultur ein.

Daher dürfen gerade in Deutschland bei einem solch sensiblen Thema wie dem Umgang mit dem Holocaust und dem Nationalsozialismus eine kritische Auseinandersetzung und seriöse Wissensvermittlung nicht hinter finanziellen Vermarktungsinteressen zurückstehen.

¹⁸⁴ Vgl.: Oliver Näpel: Historisches Lernen durch 'Dokumentation'? S. 233.

5. Quellenangaben

5.1. Primärquellen

5.1.1. TV-Produktionen

Als der Osten Westen wurde (D 2004). Regie und Buch: Anette Metzger, Gunther Scholz.

Baby Bundesrepublik - Wie unsere Demokratie laufen lernte (D 2009). Regie und Buch: Jörg Müllner.

Blitzkrieg (D 2009). Regie und Buch: Michael Kloft. Leitung: Cassian von Salomon. (= *Der Krieg der Deutschen: 1939: Als ein Volk die Welt überfiel*, Teil 1).

Bonner Republik (D 2009). Regie und Buch: Rolf Steininger, Dieter Wolf.

Das 3. Reich in Farbe (D 1998). Regie und Buch: Michael Kloft.

Der Deutschland-Komplex - 21.915 Tage Bundesrepublik (D 2009). Regie und Buch: Stefan Aust, Alexander Kluge.

Der Kniefall des Kanzlers - Die zwei Leben des Willy Brandt (D 2010). Regie und Buch: Sebastian Dehnhardt, Manfred Oldenburg.

Der Krieg in Farbe (D 1999). Regie und Buch: Michael Kloft.

Der Kalte Krieg in Farbe (D 2002). Regie und Buch: Michael Kloft.

Die Deutschen I + II (D 2008/10). Regie und Buch: diverse. Konzept und Leitung: Guido Knopp.

Die Grenze Roms zu den Barbaren - Der Limes zwischen Lahn und Main (D 2003). Regie und Buch: Julia Benkert.

Die Kreuzzüge - Krieg im Namen Gottes (D 1988). Regie und Buch: Peter Milger.

Die Langobarden - Germanen zwischen Alpen und Apennin (D 2004). Regie und Buch: Elli Kriesch.

Die Merowinger - Franken als Wegbereiter Europas (D 2004). Regie und Buch: Elli Kriesch.

Die Ostgoten - Das goldene Zeitalter Theoderichs (D 2004). Regie und Buch: Elli Kriesch.

Fremde Heimat - Das Schicksal der Vertriebenen nach 1945 (D 2011). Regie und Buch: Henning Burk und Erika Fehse.

Gegen Land und Leute - Der Dreißigjährige Krieg (D 1998). Regie und Buch: Peter Milger.

Germany - Made in USA. Wie US-Agenten Nachkriegsdeutschland steuerten (D 1999). Regie und Buch: Joachim Schröder.

Giganten: Luther – Kampf mit dem Teufel (D 2007). Regie und Buch: Günther Klein.

Gottes geheimnisvolle Krieger - Die Templer (D 2010). Regie und Buch: Michael Erler.

Helden ohne Ruhm (D 2003). Regie und Buch: Artem Demenok, Andreas Christoph Schmidt.

Heydrichs Herrschaft (D 2002). Regie und Buch: Anja Greulich, Jörg Müllner. Konzept und Leitung: Guido Knopp. (= Die SS – Eine Warnung der Geschichte, Teil 3).

Hitlers Frauen (D 2001). Regie und Buch: diverse. Konzept und Leitung: Guido Knopp.

Hitlers Geld (D 2002). Regie und Buch: Ingo Helm. Konzept und Leitung: Guido Knopp.

Hitlers Helfer I + II (D 1996/98). Regie und Buch: diverse. Konzept und Leitung: Guido Knopp.

Hitlers Kinder (D 2000). Regie und Buch: diverse. Konzept und Leitung: Guido Knopp.

Hitlers Krieger (D 1998). Regie und Buch: diverse. Konzept und Leitung: Guido Knopp.

Holokaust (D 2000). Regie und Buch: diverse. Konzept und Leitung: Guido Knopp.

Horst Köhler - Der gescheiterte Präsident (D 2010). Regie und Buch: Bernd Mosebach.

Kaiser, König, Bürger - Die preußischen Hohenzollern (D 2006). Regie und Buch: Gerold Hofmann.

Kaiser Heinrich IV. - Der Tyrann auf dem Thron (D 2007). Regie und Buch: Petra Bertram, Dirk Otto.

Kaiser Wilhelm II - Majestät brauchen Sonne (D 1999). Regie und Buch: Peter Schamoni.

Kampf um Germanien - Die Schlacht im Teutoburger Wald (D 2009). Regie und Buch: Christian Twente.

Mister Bundesrepublik (D 2007). Regie und Buch: Ulrike Brincker und Gunter Hofmann.

Mit Schwert und Kreuz - Karl der Große und die Christianisierung der Sachsen (D 2007). Regie und Buch: Gerold Hofmann.

Napoleon und die Deutschen (D 2005). Regie: Georg Schiemann, Elmar Bartlmae. Buch: Steffen Schneider.

Sarajewo, 28. Juni 1914 - Untergang des alten Europa (D 2004). Regie und Buch: Werner Biermann.

Schliemanns Gold - Das Gold der Kelten (D 2005). Regie und Buch: Gisela Graichen, Peter Prestel.

Sie wollten Hitler töten (D 2004). Regie und Buch: diverse. Konzept und Leitung: Guido Knopp.

Spiegel TV Extra: Die letzten Tage des 3. Reiches (D 2001). Regie und Buch: Michael Kloft. Leitung: Cassian von Salomon.

Stalingrad (D 2002). Regie und Buch: Christian Klemke, Jan Lorenzen. Konzept und Leitung: Johannes Unger.

Traum von der Freiheit - Die Deutsche Revolution von 1848/49 (D 1997). Regie und Buch: Jürgen Stumpfhaus.

Welche Farbe hat der Krieg? (D 1995). Regie und Buch: Michael Kloft.

Zur Weltherrschaft berufen - Kaiser Karl V. (A 2000). Regie und Buch: Otto Schwarz, Frank Wagner.

5.1.2. Film-Produktionen

Der Untergang (D/I/A 2004). Regie: Oliver Hirschbiegel.

Nürnberg - Im Namen der Menschlichkeit (USA/CND 2000). Regie: Yves Simoneau.

Schindlers Liste (USA 1993). Regie: Steven Spielberg.

5.1.3. Rezeptionsdokumente

Der Krieg: 1939 – 1945: Als die Welt in Flammen stand. (Der Spiegel Geschichte Printausgabe Nr. 3 2010).

Klaus Wiegrefe: Sprung ins Dunkle, in: Der Krieg der Deutschen: 1939: Als ein Volk die Welt überfiel. (Der Spiegel Printausgabe Nr. 35 vom 24.08.2009). S. 58 - 69.

www.spiegel-geschichte.tv

5.2. Sekundärquellen

Aleida Assmann: Geschichte im Gedächtnis: Von der individuellen Erfahrung zur öffentlichen Inszenierung. München 2007. (= Krupp-Vorlesungen zu Politik und Geschichte am Kulturwissenschaftlichen Institut im Wissenschaftszentrum Nordrhein-Westfalen, Bd. 6).

Mo Beyerle, Christine N. Brinckmann (Hrsg.): Der amerikanische Dokumentarfilm der 60er Jahre: Direct Cinema and Radical Cinema. Frankfurt 1991. (= Schriftenreihe des Zentrums für Nordamerika-Forschung, Universität Frankfurt, Bd. 15).

Wolfgang Benz (Hrsg.): Enzyklopädie des Nationalsozialismus. München 1997.

Jens Birkmeyer, Cornelia Blasberg (Hrsg.): Erinnern des Holocaust?: Eine neue Generation sucht Antworten. Bielefeld 2007. (= Münstersche Arbeiten zur Internationalen Literatur, Bd. 2).

Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes (Hrsg.): Widerstand und Verfolgung in Wien 1934 – 1945: Eine Dokumentation. Wien 1975. (= Band 2: 1938 – 1945).

Susanne Düwell, Matthias Schmidt (Hrsg.): Narrative der Shoah: Repräsentationen der Vergangenheit in Historiographie, Kunst und Politik. Paderborn 2002.

Michael Elm: Hitler in echt: Die Authentifizierung des Führerbildes durch Zeitzeugendarstellungen im Film *Der Untergang* und der TV-Dokumentation *Holokaust*, in: Fröhlich, Schneider, Visarius (Hrsg.): Das Böse im Blick. München 2007. S. 142 - 155.

Michael Elm: Zeugenschaft im Film: Eine erinnerungskulturelle Analyse filmischer Erzählungen des Holocaust. Berlin 2008.

Erwin Fahlbusch, Jan Milič Lochmann, John Mbiti, u.a. (Hrsg.): Evangelisches Kirchenlexikon: Internationale theologische Enzyklopädie. Göttingen 1992. (= Band 3: L-R).

Nils Freytag, Wolfgang Piereth: Kursbuch Geschichte: Tipps und Regeln für wissenschaftliches Arbeiten. Paderborn 2006.

Margit Fröhlich, Christian Schneider, Karsten Visarius (Hrsg.): Das Böse im Blick: Die Gegenwart des Nationalsozialismus im Film. München 2007.

Hans-Dieter Grabe: Oral History, in: Knopp, Quandt (Hrsg.): Geschichte im Fernsehen. Darmstadt 1988. S. 204 – 218.

Eva Hohenberger: Die Wirklichkeit des Films: Dokumentarfilm. Ethnographischer Film. Jean Rouch. Hildesheim 1988. (= Studien zur Filmgeschichte, Bd. 5).

Eva Hohenberger (Hrsg.): Bilder des Wirklichen: Texte zur Theorie des Dokumentarfilms. Berlin 2000. (= Texte zum Dokumentarfilm, Bd. 3).

Eva Hohenberger, Judith Keilbach (Hrsg.): Die Gegenwart der Vergangenheit: Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte. Berlin 2003. (= Texte zum Dokumentarfilm, Bd. 9).

Judith Keilbach: Fernsehbilder der Geschichte. Anmerkungen zur Darstellung des Nationalsozialismus in den Geschichtsdokumentationen des ZDF, in: 1999. Zeitschrift zur Sozialgeschichte des 20. und 21. Jahrhunderts 17, Heft 2. (2002). S. 102-113.

Judith Keilbach: Zeugen der Vernichtung: Zur Inszenierung von Zeitzeugen in bundesdeutschen Fernsehdokumentationen, in: Hohenberger, Keilbach (Hrsg.): Die Gegenwart der Vergangenheit. Berlin 2003. S. 155 - 173.

Judith Keilbach: Der Nationalsozialismus als Dokudrama: Zur programmierten Ambivalenz in Heinrich Breloers *Speer und Er*, in: Fröhlich, Schneider, Visarius (Hrsg.): Das Böse im Blick. München 2007. S. 127 - 141.

Paul Kirn: Einführung in die Geschichtswissenschaft. Berlin 1947.

Guido Knopp, Siegfried Quandt (Hrsg.): Geschichte im Fernsehen: Ein Handbuch. Darmstadt 1988.

Michèle Lagny: Historischer Film und Geschichtsdarstellungen im Fernsehen, in: Hohenberger, Keilbach (Hrsg.): Die Gegenwart der Vergangenheit. Berlin 2003. S. 115 - 128.

Landeszentrale für politische Bildung Rheinland-Pfalz (Hrsg.): Grundgesetz und Landesverfassung: Europäische Konvention zum Schutze der Menschenrechte und Grundfreiheiten. Gemeindeordnung. Mainz 2010.

Oliver Näpel: Historisches Lernen durch 'Dokumentation': Ein geschichtsdidaktischer Aufriss. Chancen und Grenzen einer neuen Ästhetik populärer Geschichtsdokumentation, analysiert am Beispiel der Sendereihen Guido Knopps, in: Zeitschrift für Geschichtsdidaktik 2 (2003), S. 213-244.

Lutz Niethammer (Hrsg.): Lebenserfahrung und kollektives Gedächtnis: Die Praxis der »Oral History«. Frankfurt 1985.

Christian Schneider: Sehen, Hören, Glauben: Zur Konstruktion von Authentizität, in: Fröhlich, Schneider, Visarius (Hrsg.): Das Böse im Blick. München 2007. S. 15 - 29.

Waltraud »Wara« Wende (Hrsg.): Der Holocaust im Film: Mediale Inszenierung und kulturelles Gedächtnis. Heidelberg 2007.

Peter Zimmermann (Hrsg.): Fernseh- Dokumentarismus: Bilanz und Perspektiven. München 1992. (= CLOSE UP, Bd. 1).

6. Lebenslauf

Hans-Christian Friedrich Kimmel
Bert-Brecht-Straße 9
55128 Mainz
Telefon: 06131/2058932
Mobil: 0176/62108386
E-Mail: kimmel@stud.uni-frankfurt.de
h.kimmel@web.de



Persönliche Daten:

Geburtsdatum: 27.05.1982
Geburtsort: Mainz
Familienstand: ledig
Staatsangehörigkeit: deutsch
Eltern: Gisela Kentmann (geb. 24.03.1951), Realschullehrerin
Fritz-Hans Kimmel (geb. 13.02.1945), Studienrat i. R.

Universitärer Werdegang:

SS 2010 Pflichtpraktikum (TFM) beim TV-Sender Phoenix/ZDF, Ereignisredaktion 2 (6.4. - 11.6. 2010)

WS 2009/10 Teilnahme am Videoseminar, darin Grundlagen der Kameraführung, Beleuchtung, Studioarbeit, Filmschnitt (Avid), Planung und Realisationen von Film- und Fernsehproduktionen

SS 2008 Mitarbeit an der Planung und Realisation des internationalen Filmsymposiums und des begleitenden Filmprogramms „Zoo und Kino als Schauliefern der Moderne“ im Rahmen der Feierlichkeiten „150 Jahre Zoologischer Garten Frankfurt“ im Fritz Rémond Theater (10.-12.07.2008)

WS 2007/08 Kurzfilm „Ratgeber Müll“, entstanden im Rahmen des Seminars „Installationen

akkreditiert für die 58. Berlinale 2008

SS 2007 Stipendiat des Mannheimer Mozartsommers ausgerichtet vom Nationaltheater Mannheim und des Schwetzingen Schlosses (07.07.-15.07.07)

WS 2006/07 Zwischenprüfungen in beiden Hauptfächern

SS 2006 – SS 2008 stellvertretender Studentenvertreter im Direktorium für Theater-, Film- und Medienwissenschaften im Fachbereich 10 an der Universität Frankfurt

SS 2005 Tonbearbeitung und Schnitt bei dem auf DVD erschienenen Kurzfilm "Zurück nach vorn" (Christine Gloos 2005) im Rahmen des filmischen Modellversuchs des Instituts für Filmwissenschaft an der Universität Mainz.

WS 2004/05 Studienortwechsel an die Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt

Fächer: Theater-, Film- und Medienwissenschaften (1.HF) und Mittlere und neuere Geschichte (2.HF)

SS 2004: Beginn des Studiums an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz

Fächer: Mittlere und neuere Geschichte (HF), Anglistik (1.NF) und Kulturanthropologie (2.NF)

Schulischer Werdegang:

2001 – 2003: Gymnasium am Kurfürstlichen Schloss Mainz

Schulabschluss: Allgemeine Hochschulreife (Note: 1,7)

1996 – 2001: Eleonorengymnasium Worms

1994 – 1996: Lessinggymnasium Lampertheim

1992 – 1994: Bischöfliches Willigisgymnasium Mainz

1988 – 1992: Grundschule Feldbergschule Mainz

Sprachkenntnisse: Deutsch in Wort und Schrift (fließend)
Englisch in Wort und Schrift (fließend)
Französisch in Wort und Schrift (gut)
Latein Grundkenntnisse

Sonstiges:

08-09/2011: Teilnahme am 4. Mainzer Kinokabarett. Realisation des auf DVD erschienenen Kurzfilmes „Sag mir“ (Drehbuch und Regie: Hans-Christian Kimmel)

06/2003 – 03/2004: ziviler Ersatzdienst in der Universitätsklinik Mainz

06.07.-17.07.98: Praktikum im Mittelrheinischen Landesmuseum Mainz, Abteilung Archäologie

24.01.-04.02.00: Praktikum im Stadtarchiv Mainz

Hiermit erkläre ich, dass die vorliegende Arbeit selbstständig verfasst und keine anderen als die angegeben Hilfsmittel benutzt sowie die Stellen der Arbeit, die anderen Werken dem Wortlaut oder dem Sinn nach entnommen sind, durch Angaben der Quellen kenntlich gemacht wurden.

Mainz, den 27.02.2012

A handwritten signature in blue ink that reads "Hans-Christian Kimmel". The script is cursive and fluid.

Hans-Christian Friedrich Kimmel