

# Eine kurze Geschichte der historischen Dokumentation in der Bundesrepublik Deutschland seit 1945

## 2

### 2.1 Geschichte als Instrument der Massenbeeinflussung: „Todesmühlen“ und „Nacht und Nebel“

Das wichtigste Thema der historischen Dokumentation in der Bundesrepublik Deutschland war immer der Nationalsozialismus. Zu diesem Themenfeld entstanden nicht nur mit Abstand die meisten Dokumentationen, Filme über Adolf Hitler, den Zweiten Weltkrieg oder den Holocaust erregten in der Vergangenheit auch publizistisch fast immer höchste Aufmerksamkeit. Nach 1989 kam die DDR-Geschichte, die „zweite deutsche Diktatur“, als weiteres großes Thema hinzu. Seitdem sind der Nationalsozialismus und die DDR-Geschichte die umkämpften Themenfelder der Geschichtsdeutung – und entsprechend wurden die entscheidenden Auseinandersetzungen und Formatdebatten anhand der zu diesen zwei Themenfeldern entstandenen historischen Dokumentationen geführt. Während eine größere Dokumentationsreihe über die Weimarer Republik oder die Nachkriegszeit auch mal dem Radar des Feuilletons entgehen und von der Fachkritik unbeachtet bleiben kann, ist dies bei größeren Produktionen zum Nationalsozialismus oder zur DDR-Geschichte undenkbar. Nur bei diesen beiden Themen scheint die Frage, ob der universitäre Historiker oder der „Fernsehhistoriker“ über die Deutungsmacht verfügt, wirklich relevant zu sein. Nur bei diesen beiden Themen ist die Frage, die Heinz Huber, der damalige Leiter der Dokumentarabteilung des SDR bereits 1963 formulierte, immer noch gültig: „Ist Fernsehen ein brauchbares Instrument zur Massenbeeinflussung?“ (Huber 1963/2, S. 155).

Der erste Versuch einer solchen Massenbeeinflussung nach dem Ende des Krieges und zugleich der erste historische Dokumentarfilm, den die Deutschen nach Jahren der Indoktrination durch die nationalsozialistische Propaganda zu sehen bekamen, war der Film „Die Todesmühlen“, entstanden unter der Regie von Hanus Burger, produziert im Auftrag des US-Office of Military Government for Germany

(OMGUS).<sup>1</sup> Der Film zeigt, was die Alliierten bei der Befreiung der Konzentrationslager vorgefunden hatten: überfüllte Baracken, abgemagerte KZ-Häftlinge, Leichenberge. Zwischen Szenen, die die Einwohner Weimars beim von der US-Armee erzwungenen Besuch im Konzentrationslager Buchenwald im April 1945 zeigen, montierte der Regisseur Ausschnitte der ekstatisch Hitler zujubelnden deutschen Bevölkerung aus Leni Riefenstahls Film „Triumph des Willens“. Nur wenige Jahre ist es her, da habt ihr Hitler gehuldigt. Nun seht, was ihr angerichtet, wofür ihr verantwortlich seid – das sollten diese Bilder zeigen! Die Überlegungen, die dem Film zu Grunde lagen, waren offensichtlich: die deutsche Bevölkerung sollte mit ihrer individuellen und kollektiven Schuld an den nationalsozialistischen Verbrechen konfrontiert werden (Chamberlain 1981, S. 420–436).

„Die Todesmühlen“ kam bereits im Januar 1946 in die deutschen Kinos, doch die Hoffnungen, der nur 22-Min. lange Dokumentarfilm könne das Bewusstsein der Deutschen umgehend und tiefgreifend verändern, erfüllte sich nicht. Nicht nur die geringe Auslastung der Kinos enttäuschte die alliierten Kulturoffiziere, auch die Reaktionen des Publikums frustrierten: Die Zuschauer würden dem Film zwar „außergewöhnlich gespannt und ernst“ folgen, sie zeigten jedoch „wenig Gefühl für Verantwortlichkeit“, resümierten die Offiziere der Information Control Division (ICD) (zit.n. Chamberlain 1981, S. 431).

Trotz dieser enttäuschenden Publikumsresonanz legte „Todesmühlen“ gleich in zweierlei Hinsicht den Grundstein für die spätere zeitgeschichtliche Dokumentation. Zum einen war das entscheidende Thema gesetzt und die entscheidende Frage gestellt worden. Zum anderen jedoch hatte Burger auch den Wert von Archivmaterial an sich deutlich vor Augen geführt: Diese erschütternden Bilder hatten Beweiskraft! Bei kaum einem anderen Thema sollte diese Funktion von Archivbildern so deutlich werden, wie beim deutschen Massenmord an den europäischen Juden. Hanus Burger etablierte damit Archivmaterial als wichtigste und fast immer unverzichtbare Bildebene der historischen Dokumentation.

Um die Initialzündung für ein Genre zu geben, bedurfte es aber noch eines weiteren Filmes, der in der Tradition von „Die Todesmühlen“ erneut die Frage nach der Verantwortung der Deutschen für die nationalsozialistischen Verbrechen stellte und dem Archivmaterial eine weitere Bildebene an die Seite stellte: Dieser Film entstand fast genau zehn Jahre nach „Todesmühlen“. Gedreht hatte ihn der französische Regisseur Alain Resnais im Auftrag von zwei Organisationen früherer französischer Widerstandskämpfer und Deportierter. Der mit 32-Min. ebenfalls nicht sehr lange Film handelt von der so genannten Nacht-und-Nebel-Aktion des NS-Staates, bei der dem NS-Regime verdächtige Personen spurlos verschwanden

---

<sup>1</sup> „Todesmühlen“ (Death Mills), Regie Hanus Burger, Deutschland (OMGUS) 1945.

und heimlich in Konzentrationslagern des Dritten Reichs inhaftiert wurden.<sup>2</sup> Wie „Todesmühlen“ stellte auch „Nacht und Nebel“ die Schuldfrage: unter Bildern von Lageraufsehern fragt der Kommentar: „Ich bin nicht schuld. Wer also ist schuld?“<sup>3</sup> Optisch setzte Alain Resnais vor allem auf eindrucksvolle Kontrastmontagen zwischen den historischen Aufnahmen und aufwendigen Kamerafahrten in den damals weitgehend sich selbst und der Natur überlassenen Resten des Vernichtungslagers Auschwitz-Birkenau. Hatte der Film „Die Todesmühlen“ noch ausschließlich Archivmaterial kompiliert, ist seit „Nacht und Nebel“ auch der Originalschauplatz als Bildebene aus der historischen Dokumentation nicht mehr wegzudenken.

Zur Initialzündung für die bundesdeutsche historische Dokumentation und zu einem Meilenstein im Umgang mit der NS-Vergangenheit wurde der Film aber vor allem, weil er in Deutschland eine Debatte auslöste. „Nacht und Nebel“ wurde 1956 für die Festspiele in Cannes eingereicht, das Festival akzeptierte ihn und schickte die Wettbewerbsliste an den französischen Staatssekretär für Industrie und Handel, der für die französische Regierung dem Festival-Programm zustimmen musste. Als der Staatssekretär wenig später die offizielle Liste bekannt gab, war Resnais' Film jedoch nicht aufgeführt. Was war geschehen? Im Auftrag der Bundesregierung hatte der deutsche Botschafter in Paris beim französischen Außenminister interveniert und eine Absetzung des Filmes verlangt. Als Begründung hieß es, die Festspiele von Cannes sollten zur Freundschaft zwischen den Völkern beitragen und seien daher nicht das geeignete Forum für einen solchen Film. Dieser werde die Atmosphäre zwischen Franzosen und Deutschen „vergiften“ und dem Ansehen der Bundesrepublik schaden, denn gewöhnliche Zuschauer seien nicht fähig, „sich den Unterschied zwischen den kriminellen Anführern des Nazi-Regimes und dem heutigen Deutschland klar zu machen“ (zit. n. Rodek 2011; vgl. Lindeperg 2010, S. 198–219).

Interventionen dieser Art waren in Cannes damals nichts Ungewöhnliches: Artikel 5 der Festivalsatzung ermöglichte die Ablehnung von Filmen, „die ein nationales Gefühl verletzen“. Und verletzte Gefühle gab es offenbar auf allen Seiten. „Die Norweger zogen ihren Deportationsfilm „Flucht aus der Hölle“ zurück, weil die Deutschen verletzt waren. Die Engländer zogen „Marsch durch die Hölle“ zurück, weil die Japaner ihre Soldaten diffamiert sahen. Und die Russen protestierten gegen Helmut Käutners „Himmel ohne Sterne“, der die deutsche Teilung aus westlicher Sicht darstellte“ (Rodek 2011). Im Falle von „Nacht und Nebel“

---

<sup>2</sup> „Nacht und Nebel“ (Nuit et Brouillard), Regie: Alan Resnais, Frankreich 1955.

<sup>3</sup> Die deutsche, von Paul Celan überarbeitete Fassung, ist hier deutlicher, als der französische, von Jean Cayrol verfasste Originalkommentar, in dem nicht von Schuld, sondern von Verantwortung die Rede ist (vgl. Lindeperg 2010, S. 243).

jedoch formierte sich Widerstand: in Frankreich meldeten sich die Organisationen der Widerstandskämpfer und Deportierten, die den Film initiiert hatten, zu Wort, und in der Bundesrepublik protestierten prominente Intellektuelle gegen das Aufführungsverbot, darunter Alfred Andersch, Heinrich Böll, Eugen Kogon und Hans Werner Richter. Außerhalb des offiziellen Festivalprogramms kam der Film daraufhin am 29. April in Cannes doch noch zur Vorführung. Die Bundesregierung sah sich unter dem Druck der Öffentlichkeit zudem gezwungen, die Herstellung einer deutschen Fassung zu finanzieren (Rodek 2011; Lindeperg 2010, S. 233).

Mit diesen Auseinandersetzungen waren Konfliktlinien deutlich geworden, die die Debatte auf Jahrzehnte prägen sollte: Auf der einen Seite die Bundesregierung, die dem Verschweigen, Verdrängen und Leugnen der Mehrheit der Bevölkerung Vorschub leistete – und auf der anderen Seite die „kritischen Intellektuellen“, die ebendiese Haltung ihrem Staat nicht durchgehen lassen wollten und sich weitgehend in die durch „Die Todesmühlen“ begründete und durch „Nacht und Nebel“ fortgeführte Re-educations-Tradition stellten. Die Mehrzahl der neu gegründeten, in der ARD zusammengeschlossenen Fernsehsender, waren damals so etwas wie ein „Refugium“, das den „heimatlosen Linken“ Schutz bot und es ihnen ermöglichte, „Sand, nicht das Öl im Getriebe der Welt“ zu sein – so jedenfalls formulierte es Hermann Glaser etwas überspitzt in seiner „Kulturgeschichte der Bundesrepublik Deutschland“ (Glaser 1986, S. 222). Der Pol, von dem die entscheidenden Impulse in Bezug auf den Dokumentarfilm und auch die historische Dokumentation ausgingen, war die Dokumentarfilmredaktion des SDR unter ihrem ersten Leiter Heinz Huber. Hubers Vorbilder waren vor allem die US-amerikanischen Filmmacher Richard Leacock und D.A. Pennebaker, die mit den Methoden der „living camera“ und des „direct cinema“ auch formal Neuland betreten hatten: Autonomie und Tragbarkeit von Kamera und Tonaufzeichnungsgerät machten genaue, ausdauernde und nahe Beobachtungen möglich – und genau dies sollte das wichtigste filmische Mittel der „Stuttgarter Schule“ sein. Vor allem aber sollten die Filme, die hier entstanden, die „rational-kritische Auseinandersetzung mit der bundesdeutschen Wirklichkeit, ihrer Zeit und ihrer Kultur“ suchen (Dieter Ertel zit. n. Wagner 1990). Das programmatische Schlagwort, mehr sein zu wollen „als eine Gartenlaube für den Feierabend“ ist heute ebenso legendär, wie die Sendereihe, die Huber und seine Mitstreiter ins Leben riefen: die „Zeichen der Zeit“ (Huber 1956, S. 158; vgl. Steinmetz und Siptra 1989).

Im Rahmen dieser Sendereihe hatte sich Heinz Huber mit einem kritischen Dokumentarfilm über die Wiederbewaffnung auch als Regisseur einen Namen gemacht,<sup>4</sup> bevor er sich im Jahr 1960 mit einem kleinen Team von Autoren und

---

<sup>4</sup> „Die deutsche Bundeswehr“, Regie: Heinz Huber, Deutschland (ARD, SDR) 1956.

Rechercheuren der Zeitgeschichte zuwandte. Mit der heute fast vergessenen 14-teiligen Sendereihe „Das Dritte Reich“ wollte Huber erreichen, was dem Film „Die Todesmühlen“ nicht gelungen war: Die Beeinflussung der Massen; die Veränderung des geistigen Klimas der Bundesrepublik.

---

## 2.2 Die Reihe „Das Dritte Reich“ als Geburtsstunde der historischen Dokumentation in der Bundesrepublik

Die Sendereihe „Das Dritte Reich“ kann als Geburtsstunde der bundesdeutschen zeithistorischen Dokumentation angesehen werden. Neben Archivmaterial und dem Dreh an Originalschauplätzen etablierten Heinz Huber und seine Mitstreiter das Zeitzeugeninterview als dritte, konstitutive Erzähl- und Bildebene. Mit Einschaltquoten um die 50% nahm die Reihe den Erfolg späterer Sendereihen zur NS-Geschichte vorweg und etablierte das Format unwiderruflich im Fernsehprogramm. Zwar hatte es vorher bereits einige Einzeldokumentationen gegeben, die sich historischen, auch zeithistorischen Stoffen gewidmet hatten, wie etwa Peter Schier-Gribowskis „Als wär’s ein Stück von Dir...“ aus dem Jahr 1959,<sup>5</sup> doch an „Das Dritte Reich“ wurden erstmals Probleme und Gestaltungsfragen diskutiert, die zum großen Teil heute noch aktuell sind: Wie kann sichergestellt werden, dass nur authentisches Archivmaterial verwendet wird? Wie geht man mit Material um, dass in propagandistischer Absicht entstanden ist? Wie wird die Objektivität insgesamt gesichert? Kann sie überhaupt das Ziel einer historischen Dokumentation sein? Wie werden Zeitzeugen eingesetzt? Wie können Vorgänge erzählt werden, die aus unterschiedlichsten Gründen nicht im Bild festgehalten wurden? Welche Haltung soll der Kommentartext einnehmen?

Zunächst einmal grenzten sich Huber und sein Team, zu dem auch der noch junge Gerd Ruge gehörte, in einer entscheidenden Nuance von der Autorenhaltung ab, die sowohl „Die Todesmühlen“ als auch „Nacht und Nebel“ gekennzeichnet hatte: Nicht um „Re-edukation“, sondern um „Aufklärung“ wollten sich die Autoren bemühen. Es habe die große Gefahr bestanden, „denselben psychologischen Fehler zu machen, der die „Umerziehungsaktion“ der Alliierten nach 1945 so relativ erfolglos werden ließ“, schrieb Huber rückblickend: „Wollte man nun mit den Zuschauern mit der Schärfe ins Gericht gehen, wie es vielleicht viele von uns angesichts alles Geschehenen aus ihrer subjektiven Überzeugung heraus für richtig halten, so hätte man im pädagogischen Sinn das Gegenteil von dem erreicht, was die Absicht der Sendereihe war“ (Huber 1963/3, S. 183 f.). Und Gerd Ruge

---

<sup>5</sup> „Als wär’s ein Stück von Dir...“, Regie: Peter Schier-Gribowsky, Deutschland 1959.

ergänzt, allen sei die Gefahr bewusst gewesen, dass die Zuschauer „im doppelten Sinne abschalteten“ (Ruge 2013, S. 150).

Die pädagogische Aufgabe – sie war geblieben; und doch sollte „Das Dritte Reich“ eher einem neutralen Geschichtsbuch ähneln, als einer Anklageschrift. Und damit fingen die Probleme an. Die Vorarbeiten der Geschichtswissenschaft bei der Erforschung der NS-Zeit stellten sich während der Recherche schnell als unzureichend heraus und so mussten die Autoren tun, „was gar nicht ihres Amtes war.“ So jedenfalls fasste der „Der Spiegel“ damals die Situation zusammen: „Sammeln, sichten, sondieren, kurz, sie mussten das Geschichtsbuch, das sie eigentlich nur hatten illustrieren wollen, erst schreiben“ (Der Spiegel 1961, S. 22). Es nimmt nicht wunder, dass die Autoren angesichts dieser selbst geleisteten Pionierarbeit die ihnen auf Initiative der Leitung des SDR beigestellten Fachberater – der Tübinger Historiker Waldemar Besson sollte die Fakten prüfen und der Leiter des Münchner Instituts für Zeitgeschichte Helmut Krausnick die Manuskripte Korrektur lesen – eher als Belastung, denn als Hilfe empfanden und befürchteten, die „praxisfremden Ansichten des Historikers“ könnten eine „Arbeitsbehinderung“ darstellen (zit. n. Fritsche 2003, S. 102).

Die Frage, ob den externen Historikern oder vielmehr den Autoren die Deutungsmacht zusteht, die in den gegenwärtigen Debatten um die richtige Form der historischen Dokumentation immer mitschwingt, sie wurde also bereits 1960 gestellt – und sie konnte damals offenbar nur deshalb so schnell und unkompliziert beantwortet werden, weil die beiden betroffenen Wissenschaftler es im Gegensatz zu den Autoren um Huber nicht als ihre primäre Aufgabe ansahen, als „Aufklärer“ in die Gesellschaft hinein zu wirken. In der Tradition Leopold von Ranke, der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts mit seiner Forderung, Geschichte so zu beschreiben, „wie sie eigentlich gewesen“ sei, die moderne Geschichtswissenschaft in Deutschland begründet hatte, sah sich die bundesdeutsche Historikergunft als eine apolitische Instanz an – und so wurde der medialen Aufarbeitung der NS-Geschichte und der damit verbundenen pädagogischen Absicht noch keine allzu große Bedeutung beigemessen. Mit der Versicherung Hubers, die beigestellten Historiker seien lediglich „Berater“ war der Konflikt aus der Welt geschafft. Auch als die Reihe über den Sender ging, hielten sich die Fachhistoriker mit Kritik und Meinungen vornehm zurück (vgl. Fritsche 2003, S. 128 f.).

Die Zuschauerreaktionen, die „Das Dritte Reich“ auslöste, waren dagegen dramatisch: „Wir hörten von Vätern, die sich weigerten, die Sendungen gemeinsam mit ihren Kindern anzusehen, und sich mit dem Fernsehgerät im Wohnzimmer einschlossen“, berichtet Gerd Ruge in seinen Erinnerungen: „In der Familie eines deutschen Botschafters, der kein Nazi gewesen war, aber als junger Diplomat der Hitler-Regierung gedient hatte, kam es zu einer Auseinandersetzung zwischen ihm

und seinen beiden Töchtern. „Und für dieses Schwein hast du gearbeitet!“ schrien sie ihren Vater nach der Sendung an.“ In den Berichten, so Ruges Resümee, habe sich bereits der Generationenkonflikt angekündigt, der gegen Ende des Jahrzehnts „in die große Protestbewegung der Achtundsechziger münden sollte“ (Ruge 2013, S. 150–151).

Lange vor „Holocaust“, der US-Serie, die Ende der siebziger Jahre die Zuschauer aufwühlte und lange vor „Hitler – eine Bilanz“ die in den neunziger Jahren erneut ein Millionenpublikum vor den Fernsehgeräten versammelte, war es also die Sendereihe „Das Dritte Reich“, die als entscheidende Initialzündung in der Beschäftigung mit der NS-Zeit angesehen werden muss. Das Fazit von Heinz Huber fiel trotz der enormen Wirkung allerdings nachdenklich aus – und dies hatte mit der unbefriedigenden filmischen Form von „Das Dritte Reich“ zu tun, und den vielen Überzeugungen als Filmemacher und Dokumentarist, die Huber bei der Arbeit hatte ablegen müssen. Vom Fernsehen würde der Zuschauer „absolute Objektivität“ erwarten, stellte Huber zum Beispiel fest, doch diese „könne es gar nicht geben“. Während niemand es den Historikern verübeln würde, wenn sie „unter ihrem Namen“ ihre „persönlichen Auffassungen“ publizieren würden und man sich auch im Zeitungswesen gewöhnt habe, den Leitartikel „als die persönliche Meinung des Verfassers X oder Y zu werten und nicht als objektive Wahrheit“, sei dies beim Fernsehen leider ganz anders: „Zwar wird auch hier bei jeder Sendung der Verfasser genannt, aber für das Publikum existiert er sozusagen nicht. Nicht der Herr X oder der Herr Y hat dies oder das gesagt, sondern das Fernsehen.“ Um den verschiedenen Gruppen in der Gesellschaft und ihren unterschiedlichen Ansichten gerecht zu werden, müsse der Autor sich hüten, seine eigene „Ansicht zum Besten zu geben“, er müsse etwas „ganz Verwaschenes“ präsentieren, das „zwar niemandem weh tue, aber auch niemandem nütze“ (Huber 1963/3, S. 182 f.).

Das zweite grundsätzliche Problem, welches Huber bemerkte, war die Grobschlächtigkeit, die eine populärwissenschaftliche Darstellung mit all ihren „Vergrößerungen, Verkürzungen, Verzerrungen“ mit sich bringen würde: „In der Fernsehreihe, die hier als Beispiel dient, wurden bei jeder Sendung in einem Manuskript von höchstens 20 Schreibmaschinenseiten zwei, drei Themenkreise darzustellen versucht, über die jeweils schon dicke Bücher, manchmal sogar zweibändige Werke geschrieben wurden oder geschrieben werden könnten, und dies mit gutem Grund“ (Huber 1963/1, S. 126 f.). Die in den neunziger Jahre zu beobachtende Reduktion des Kommentartextes findet ihre Begründung also bereits bei Huber: Einschränkungen, Abwägungen, Differenzierungen wären in einer historischen Fernsehsendung kaum möglich, schreibt er: „Die Aufnahmefähigkeit ist vom Bild schon so sehr okkupiert, dass daneben nur noch die simpelste Form der Sprache, der Hauptsatz, aufgenommen werden kann“ (Huber 1963/2, S. 158).

Das dritte zentrale Problem, das Huber beschreibt, betrifft schließlich die Frage, ob dem inhaltlichen Gedanken oder dem Bild das Primat eingeräumt werden sollte: Schon weil viele Vorgänge, die zu unterschlagen unredlich und nicht im Sinne der historischen Korrektheit wäre, im Filmmaterial gar nicht festgehalten seien, dürfe sich „zeitgeschichtliche Fernseharbeit“ nicht „dem Diktat des vorhandenen Materials unterordnen.“ In offensichtlichem Kontrast zu seinen Erfahrungen und Überzeugungen als Dokumentarfilmer, in absolutem Gegensatz zu den Prinzipien des „direct cinema“ schreibt Huber: „Was bei sonstiger Fernseharbeit meist falsch ist, nämlich vom Gedanklichen statt vom Optischen auszugehen, das ist hier geradezu eine Notwendigkeit“ (Huber 1963/3, S. 181).

Mit diesen Erkenntnissen, vor allem der Feststellung, dass die Dramaturgie nicht dem Bild, sondern dem Gedanken zu folgen habe, begann die Entfremdung zwischen dem Dokumentarfilm und der historischen Dokumentation. Der Reiz, mit den neuen, tragbaren und geräuschgedämpften Kameras nah am Geschehen zu sein, die „Wirklichkeit zu entdecken“, den Zuschauer anschließend in die „Wirklichkeit“ zu entführen, ihn selber ohne viele eigene Worte beurteilen zu lassen, was er sah, war viel größer, als sich mit erklärenden, vermeintlich objektiven Kommentartexten zu beschäftigen, die inhaltlich unerlässlich waren, aber nur auf abschätzig „Bildteppiche“ genannte Montagen gelegt werden konnten, die schon deshalb optisch reizlos sein mussten, um nicht zu sehr vom Text abzulenken. „Der sinnlich-optische Eindruck bedroht ständig den Gedanken, die Gedankenführung,“ hatte Huber dazu bemerkt (Huber 1963/3, S. 181).

Viele bedeutende Dokumentarfilmer, für die die Arbeit mit dem Bild im Vordergrund stand, haben sich daher mit der historischen Dokumentation in dieser Form gar nicht erst befasst. Trotz der hohen Einschaltquoten, trotz der hohen Aufmerksamkeit, die „Das Dritte Reich“ in der Presse erregt hatte und trotz der Tatsache, dass Huber und seine Mitstreiter für Teil 8 der Reihe den Adolf-Grimme-Preis bekamen, wurde die historische Dokumentation zu einer bei Dokumentarfilmern ungeliebten Disziplin. Zwar haben sie wegen ihrer Bedenken gegenüber dem „verfilmten Geschichtsbuch“ nicht auf eine Beschäftigung mit der jüngsten Vergangenheit verzichtet, aber sie haben nach anderen Erzählkonzepten gesucht, nach „filmischen“ Wegen, sich der Vergangenheit zu nähern; nach Annäherungen an historische Vorgänge, die keines Fachberaters und keiner Manuskriptkontrolle durch externe Wissenschaftler bedurften. Und sie versuchten, dramaturgische Konzepte zu entwickeln, die sich nicht dem Zwang der historischen Chronologie unterwarfen. Meist bedeutete dies, aus der Gegenwart heraus zu erzählen, die Filme als Spurensuche anzulegen. Um der Objektivitätsfalle, die Huber so eindringlich beschrieben hatte, zu entgehen, begannen viele Regisseure zudem, die eigene Herangehensweise zu thematisieren und eine erkennbare (zuweilen auch im Bild sichtbare)



Autorenhaltung einzunehmen. Nur wenn das „ein Film von“ für den Zuschauer deutlich wahrnehmbar würde, könne der Zwang zur Neutralität, zur historischen Abgewogenheit aufgegeben werden; nur wenn die Subjektivität des Filmemachers offengelegt würde, hätte der Zuschauer eine Chance, sein Produkt, seine Beobachtungen und Texte nicht mehr als „objektive Wahrheit“ einfach hinzunehmen; nur dann könne ein Film im übertragenen Sinne „wahr“ sein. Der Dokumentarfilmer Thomas Schadt spricht von der Autorenhaltung als dem „Schlüssel zu Authentizität und Glaubwürdigkeit“ (Schadt 2012, S. 34). „Authentizität“ und „Glaubwürdigkeit“ waren die Begriffe, die „Wahrheit“ und „Objektivität“ ersetzen.

Die Trennung vollzog sich nicht über Nacht. Wirklich tief wurden die Gräben erst in den achtziger und neunziger Jahren. Sehr lange hat es Grenzüberschreitungen gegeben und noch immer gibt es Grenzgänger zwischen den Formaten. Langsam aber sicher kristallisierten sich Unterscheidungen heraus; Abgrenzungen wurden wichtig: Hier der „subjektive“, „künstlerische“ historische Dokumentarfilm als „Autorenfilm“; dort die „objektive“, „aufklärende“, in pädagogischer Absicht erstellte historische Dokumentation als „Bildungsfernsehen“. Für beide Formate sollte es am Ende eine Sackgasse werden. Als das Privatfernsehen Anfang der achtziger Jahre über der Bundesrepublik hereinbrach, stellte sich heraus, dass weder der künstlerische, sich mit Geschichte beschäftigende Autorenfilm, noch die im Geist des Bildungsfernsehens erstellte historische Dokumentation attraktiv genug waren, um weiterhin im Programm bestehen zu können. Bis auf einige Ausnahmen begannen die Dokumentarfilmer sich in Nischen zu flüchten; ihre Produkte wurden zum Diskursmedium für Intellektuelle. Und die historische Dokumentation ging allmählich, auch wenn auf herausragende Gegenbeispiele verwiesen werden kann, an den von Huber beschriebenen Probleme zu Grunde: Je stärker das reine Informationsbedürfnis bei den Zuschauern abnahm, desto stärker versuchten die Autoren, dies durch ihren pädagogischen Anspruch zu kompensieren. Je stärker sich auch der pädagogische Impuls abnutzte, desto verstaubter, langweiliger und biederer wurde die historische Dokumentation.

Bevor es dazu kam, gab es allerdings noch fast zwei Jahrzehnte, die siebziger und frühen achtziger Jahre, in dem sowohl der historische Dokumentarfilm mit Produktionen wie „Shoah“ von Claude Lanzmann<sup>6</sup> oder „Der Prozess“ von Eberhard Fechner,<sup>7</sup> als auch die historische Dokumentation eine Blütezeit erreichte. Die Autoren und Regisseure historischer Dokumentationen gingen in dieser Phase so etwas wie eine Partnerschaft mit den professionellen Historikern ein. Grund hierfür war der Aufbruch an den Universitäten, der einen Schub in der Forschung

---

<sup>6</sup> „Shoah“, Regie: Claude Lanzmann, 2 Teile, Frankreich 1975.

<sup>7</sup> „Der Prozess“, Regie Eberhard Fechner, 3 Teile, Deutschland (NDR) 1984.

zum Nationalsozialismus mit sich brachte und vor allem das veränderte Selbstverständnis der Historiker.

---

### **2.3 Die Symbiose von Geschichtsfernsehen und Geschichtswissenschaft in den siebziger und frühen achtziger Jahren**

Ende der sechziger, Anfang der siebziger Jahre befand sich die Geschichtswissenschaft in einer Krise. Die Studentenzahlen gingen zurück; an den Schulen bekam das Fach mit Gemeinschaftskunde, Politik oder Sozialkunde Konkurrenz; und auch die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit wandte sich den systematischen Sozialwissenschaften, der Soziologie oder der Politologie zu, die mit modernerer Methodik und ihren Modellen, die Gesellschaft zu erklären, aktueller und relevanter wirkten. Geschichte zu beschreiben, „wie es eigentlich gewesen“, so wertfrei und objektiv wie möglich, das reichte nicht mehr aus. Geschichte als akademisches Fach hatte ein Legitimationsproblem; das Fach galt als unzulänglich, weil es „kein Orientierungswissen und keine Orientierungshilfe für politisches Handeln in einer demokratisch verfassten Gesellschaft“ bereitstellte. (Borowski et al. 1989, S. 11) „Wozu noch Geschichte?“ – das war die Frage, die immer häufiger gestellt wurde (Kocka 1972).

Die neue Generation der Historiker beantwortete diese Frage, in dem sie zum einen viele methodische Ansätze der Politologie und der Soziologie aufgriff und sich zum anderen, wie die Dokumentarfilmer in den Jahrzehnten zuvor, in die Rolle der Aufklärer versetzte. „Aus der Geschichte lernen,“ hieß es nun. Stellvertretend für seine Generation hat der Historiker Jürgen Kocka, kurz bevor er selber zum Professor an die Universität Bielefeld berufen wurde, diesen aufklärerischen, emanzipatorischen Anspruch formuliert: „Solange bestehende Herrschaftssysteme sich auch historisch zu legitimieren versuchen, solange sie Geschichtsbilder benötigen oder zumindest ein kollektives Selbstverständnis voraussetzen, das der historischen Dimension nicht ganz entbehrt, solange hat die rationale, kritische Beschäftigung mit der Geschichte eine emanzipatorische Aufgabe, die schwerlich durch anderes zu ersetzen ist“ (Kocka 1972).

Erst durch diese neue Rolle, die sich die Geschichtswissenschaft selbst zuwies, um die eigene Legitimationskrise zu überwinden, wurde es für die Historiker unabdingbar, sich nicht nur über das Medium Buch dem Bildungsbürgertum zuzuwenden, sondern auch das Massenmedium Fernsehen als Plattform zur Präsentation der eigenen Erkenntnisse in Betracht zu ziehen. Und erst durch die Annahme der neuen emanzipatorischen Aufgabe wurde die Schnittmenge zwischen den

Vorstellungen der Autoren, Regisseure und Redakteure und denen der Historiker so groß, dass eine Partnerschaft möglich wurde. Diese Partnerschaft überdauerte viele Produktionen, bei denen „Fachberater“ gern gesehene Gäste in Redaktionen und Historiker willkommene Interviewpartner waren. Es war zugleich die erste Blütezeit der dritten Fernsehprogramme, die mit einem dezidierten Bildungsauftrag versehen worden waren. Historische Dokumentationen wurden zum Scharnier im Kommunikationsprozess zwischen universitärer Forschung und Publikum. Später Höhepunkt dieser Zusammenarbeit war die vierteilige Dokumentation „Der Tod ist ein Meister aus Deutschland“ von 1990, dessen aufklärerischer Anspruch schon im Titel, der eine Zeile aus dem Gedicht „Todesfuge“ von Paul Celan aufnahm, deutlich wurde.<sup>8</sup> Bei dieser Produktion verließ der Historiker, in diesem Fall der Stuttgarter Professor Eberhard Jäckel, seine ihm bis dato zugewiesene Rolle als Fachberater und wurde zum Ko-Autoren der Journalistin Lea Rosh. „Was das Fernsehen in der Bundesrepublik zur historischen Aufklärung beigetragen hat,“ stellte der Freiburger Historiker Heinrich August Winkler fast zeitgleich befriedigt fest, gehe „zu einem guten Teil auf eine enge Zusammenarbeit zwischen Journalisten und Fachwissenschaftlern zurück.“ Beide Seiten hätten sich „im Bemühen um ein Höchstmaß an kritischer Objektivität“ getroffen. „Die Aufgabe der Geschichtswissenschaft ist Aufklärung über die Vergangenheit. Wenn sich Fernsehen und Historie in diesem Punkt einig sind, können sie Partner sein – im Interesse der Öffentlichkeit“ (Winkler 1988, S. 280).

Diese Zusammenarbeit des Fernsehens mit der Fachhistorie – das war aus Sicht der Professoren der Idealzustand – und die noch vorhandene Erinnerung an diesen Zustand dürfte zumindest zum Teil die Vehemenz erklären, mit der die Kritik gegenwärtig auf die historische Dokumentation einprasselt. Doch wenn Winkler von Partnern sprach, meinte er kein gleichberechtigtes Verhältnis, keine Partnerschaft auf Augenhöhe. Er, und mit ihm der Großteil seiner universitären Kollegen, wünschte sich das Fernsehen viel stärker als Transmissionsriemen wissenschaftlicher Erkenntnisse und Debatten. „Es dauert oft zu lange, bis neue historische Einsichten das Publikum erreichen“, beklagte er. „Am Streit der Historiker können die Zuschauer viel zu selten teilnehmen“ (Winkler 1988, S. 279).

Zudem hatte, als Winkler diese Sätze schrieb, längst eine Entwicklung eingesetzt, die nicht nur das „partnerschaftliche Verhältnis“ zwischen den Historikern und den Journalisten in Frage stellte, sondern auch dazu führte, dass sich die Autoren historischer Dokumentationen endgültig aus dem Zirkel der Dokumentarfilmer verabschiedeten und eine eigene Berufsgruppe wurden. Begonnen hat diese

---

<sup>8</sup> „Der Tod ist ein Meister aus Deutschland. Der Mord an den europäischen Juden“, Regie Lea Rosh, Eberhard Jäckel, 4 Teile, Deutschland (ARD, SFB) 1990.

Entwicklung bereits mit der Ausstrahlung der vierteiligen US-Fernsehserie „Holocaust“ in den Dritten Programmen der ARD im Jahr 1979, doch erst zu Beginn der neunziger Jahre, wurde deutlich, wohin die Entwicklung führte.<sup>9</sup>

---

## 2.4 Die Auswirkungen des dualen Systems und die Rolle Guido Knopps

Die US-Fernsehserie „Holocaust – Die Geschichte der Familie Weiss“, die im Januar 1979 in den Dritten Fernsehprogrammen ausgestrahlt wurde, wird heute allgemein als ein Wendepunkt nicht nur in der bundesdeutschen Auseinandersetzung mit der NS-Zeit, sondern auch als entscheidender Impulsgeber für die historische Dokumentation angesehen – und das, obwohl es sich genau genommen um ein mit prominenten Schauspielern besetztes Fernsehspiel handelte. Die Geschichte der jüdischen Arztfamilie Weiss hätte sich zwar ungefähr so, wie im Film dargestellt, abspielen können – sie war aber rein fiktiv. Historiker sprechen heute mit Blick auf die US-Serie daher vom Beginn der „Hybrid-Geschichte“ als Zäsur in der bundesdeutschen Fernsehkultur. Dies ist insofern übertrieben, als die Vermengung von Fiktion und Fakt in Bezug auf das Genre der historischen Dokumentation keineswegs stilbildend gewirkt hat. Die Darstellung historischer Vorgänge anhand von erfundenen Personen ist die große Ausnahme geblieben. Bis heute ist es Konsens unter Autoren, Produzenten und Redakteuren, dass damit die Grenze zur Unseriösität überschritten wäre.

In anderer Hinsicht hat „Holocaust“ allerdings durchaus die Machart historischer Dokumentationen stark beeinflusst. „Holocaust“ erzählte ein historisches Ereignis nämlich nicht in „sachlich-analytischer Manier“, sondern als Drama, das „Identifikationen, Empathie und Emotionen“ ermöglichte (Gries 2012, S. 52). In der Bundesrepublik saßen 14 Mio. Zuschauer vor den Mattscheiben, in der DDR waren es noch einmal 3 Mio. Die Redaktionen wurden mit Anrufen und Zuschauerpost regelrecht überschüttet. Der Publikumserfolg, den „Das Dritte Reich“ 1960 gehabt hatte, war längst vergessen und „Holocaust“ zeigte nun, dass eine historische TV-Sendung, selbst zu einem Thema wie dem deutschen Massenmord an den europäischen Juden, mainstreamfähig sein konnte. Die Vorstellung, dass dieses Zuschauerinteresse auch mit historischen Dokumentationen geweckt werden könne, wenn diese statt drögem Bildungsfernsehen endlich auch Spannung, Dramatik und Emotionen bieten würden – das war die Erkenntnis, die „Holocaust“ brachte.

---

<sup>9</sup> „Holocaust – Die Geschichte der Familie Weiss“, Regie: Marvin J. Chomsky, 4 Teile, USA (NBC) 1978.

Und diese Erkenntnis sollte in den achtziger und neunziger Jahren dazu führen, dass an historische Dokumentationen Ansprüche gestellt wurden, die bis dahin fiktionale Produktionen geprägt hatten.

Katalysator des nun einsetzenden Wandlungsprozesses war die Einführung des dualen Rundfunksystems im Jahre 1984. Obwohl die Existenzberechtigung des öffentlich-rechtlichen Rundfunks durch die Einführung von Privatsendern keineswegs in Frage gestellt war; ARD und ZDF vielmehr als inhaltliches Korrektiv eines nur nach Popularitätsgesichtspunkten gestalteten Programms bestätigt wurden und vom Bundesverfassungsgericht eine Existenz- und sogar eine Entwicklungsgarantie zugesprochen bekamen, galt es, auf die Konkurrenz, die ihnen seit Beginn der neunziger Jahre zunehmend Zuschauer abspenstig machte, zu reagieren. Die achtziger und neunziger Jahre waren in diesem Sinne eine Zeit des Übergangs. Die klassische historische Dokumentation „mit ihren langatmigen Gesprächen“, den „ausgiebigen schwarz-weißen Filmzitat“ und einem unbeholfenen, „im akademischen Duktus vorgetragenen Kommentar“ (Kansteiner 2012, S. 331) begann ganz allmählich auszusterben. In den Redaktionen sprach sich herum, dass der „moralische Zeigefinger“, der seit der Reihe „Das Dritte Reich“ immer stärker Einzug gehalten hatte, mit dem Griff zur Fernbedienung beantwortet wurde. Was folgte war das Ende des „Erklärfernsehens“ und der Beginn des „Erzählfernsehens“, wie Thomas Fischer, langjähriger Leiter der Zeitgeschichtsredaktion des SWR es nannte: „Ein geradezu revolutionärer Akt im westdeutschen Fernsehen“ (Fischer 2004, S. 518).

Entscheidender Impulsgeber war ein Mann, der sowohl vom Feuilleton, als auch von der universitären Wissenschaft zunächst sehr freundlich rezensiert wurde, dem seit Mitte der neunziger Jahre aber fast durchgängig Ablehnung entgegenschlägt und der seitdem zum Feindbild par excellence avanciert ist: Guido Knopp, der langjährige „Geschichtspapst“ des ZDF. Knopp war einer der Ersten, der die Folgen der Einführung des dualen Systems erkannte und daraus seine Schlussfolgerungen für das Genre der historischen Dokumentation zog. Der Fernsehsender, in dem er das tat, das ZDF, hatte schon immer eine etwas andere Rolle gespielt, als die ARD. Das ZDF galt als deutlich konservativer, vor allem regierungsnäher als die ARD – und war durch seine zentralistische Struktur vor allem homogener: Diese Homogenität war die Voraussetzung dafür, dass es einer einzigen Person gelingen konnte, derart prägend ins Programm einzugreifen, wie Guido Knopp dies tat. Eine Redaktion, die sich in erster Linie mit Zeitgeschichte beschäftigte, gab es Anfang der achtziger Jahre in der Mainzer Anstalt noch gar nicht – erst Guido Knopp gelang es, das ZDF zur Gründung einer Redaktion Zeitgeschichte zu überreden, deren Leitung er fortan übernahm. In dem von ihm mit herausgegebenen Buch „Geschichte im Fernsehen“ von 1988 präsentierte er sich in scheinbarer Ein-

tracht mit bedeutenden Historikern – auch die bereits zitierten Jürgen Kocka und Heinrich August Winkler kamen zu Wort. Wer Knopps einleitenden Beitrag jedoch genau las, konnte schon ahnen, dass die im Jahrzehnt zuvor gewachsene Übereinkunft zwischen Fernsehmachern und Historikern klammheimlich aufgekündigt worden war. Zwar betonte Knopp, wie wichtig ihm die Zusammenarbeit mit „der Wissenschaft“ sei, zugleich wies er ihr freundlich und bestimmt die Rolle eines Zulieferers zu: Zugang zum jeweils neuesten Forschungsstand, insbesondere zu neuen Fakten, privilegierten Zugang zu Archivbeständen – das war es, was er von den Universitätshistorikern erwartete. Die Deutungsmacht an einen Fachberater abzugeben oder auch nur mit ihm zu teilen, wäre dem selbstbewussten Fernsehhistoriker nicht eingefallen. Sein Programm stellte er zudem unter eine Maxime, die nur wenige Historiker in Gänze mitgetragen hätten: „Unsere Chance liegt in Stoffen, die bewegen und Spannung vermitteln. Denn spannend umgesetzt, mit den richtigen Themen und zur rechten Zeit, kann Zeitgeschichte oft brisanter sein als eine Kriminalstory“ (Knopp 1988, S. 6).

Es sollte eine Reihe von Jahren dauern, bis Guido Knopp eine Grundform gefunden und etabliert hatte, die die Standards im Umgang mit Zeitzeugen, Archivmaterial und Kommentar neu setzte. Was seine Forderung nach mehr Spannung konkret bedeutete war damals, 1988, somit noch kaum absehbar. Die meisten Historiker überlasen jedoch auch, dass in Knopps programmatischem Entwurf viel von „Identität“ die Rede war. „Identitätsfindung“ sei eine Aufgabe von „aktuell politischem Gewicht“, konstatierte Knopp. In der Bundesrepublik gebe es „nach wie vor ein Defizit an ‚Wir Bewußtsein‘“. Die Aufgabe der Redaktion Zeitgeschichte sah er darin, dem „wachsenden Bedürfnis“ der deutschen Bevölkerung nach Identität durch das Setzen von „Orientierungspunkten“ zu entsprechen (Knopp 1988, S. 8).

Unterhaltung und Identitätsstiftung – das waren also die programmatischen Pfeiler seiner Arbeit, „Aufklärung“ wurde nur noch genannt, um den Bruch mit den die historische Dokumentation bis dahin prägenden Maßstäben nicht ganz so offensichtlich werden zu lassen, sich das Wohlwollen des Feuilletons nicht zu verscherzen und die Zusammenarbeit mit der universitären Wissenschaft nicht zu gefährden. Doch eigentlich war dies, die Indienststellung der historischen Dokumentation zur (nationalen) Identitätsbildung der Deutschen der eigentliche *Casus belli* zwischen dem Fernsehen und den Historikern. Um dies zu verstehen, muss man freilich noch etwas weiter ausholen. Denn Mitte der achtziger Jahre schwelte im historischen-politischen Diskurs ebendieser Konflikt um Identitätsstiftung einerseits und Aufklärungsbedürfnis andererseits. Helmut Kohl hatte nach der Wahl zum Kanzler der Bundesrepublik Deutschland den Bau zweier historischer Museen in Bonn und Berlin angekündigt. Die Vorhaben stießen auf heftige Kritik,

denn nicht ohne Grund wurde vermutet, hier solle nicht so sehr der kritischen Betrachtung der Geschichte ein Forum geschaffen, sondern vielmehr „das Staatsbewusstsein der Bundesrepublik Deutschland gekräftigt werden“ (Greffrath 1985).

In dem wenige Jahre später durch eine Kontroverse zwischen dem Berliner Historiker Ernst Nolte und dem Frankfurter Philosophen Jürgen Habermas ausgelösten Historikerstreit um die Einzigartigkeit der nationalsozialistischen Judenvernichtung, ging es im Subtext ebenfalls um das „Problem der Identifizierung“ mit der deutschen Geschichte. Die Fixierung auf die „Dämonisierung des Dritten Reiches“ (Nolte 1987, S. 34), so der Tenor eines Teils der deutschen Historikerschaft, von denen zumindest einer, der Erlanger Historiker Michael Stürmer, eine enge Verbindung zum Bundeskanzler pflegte, würden einer gesunden Identitätsbildung der Deutschen, wie sie nun, vierzig Jahre nach dem Ende des Krieges, in einem Land mit „weltpolitischer und weltwirtschaftlicher Verantwortung“ (Stürmer 1987, S. 38) angebracht sei, im Wege stehen. Was für die einen einer „Entsorgung der deutschen Vergangenheit“ (Wehler 1988) gleichkam, war für die andere Seite eine notwendige Voraussetzung dieser Identitätsbildung. Der Gegensatz zu Jürgen Kockas Postulat aus dem Jahre 1972, es sei Aufgabe der Historiker, ebendiese (durch kollektive Geschichtsbilder gestützte) Identitätsbildung in Frage zu stellen, hätte kaum deutlicher sein können.

Betont werden muss allerdings, dass der Versuch der Funktionalisierung der Geschichte nicht unter Ausklammerung von Auschwitz, sondern unter ausdrücklicher Einbeziehung der „dämonischen“ Seiten der Deutschen Geschichte geschah. Die entscheidenden, einen neuen Konsens bildenden Formulierungen fand Richard von Weizsäcker in seiner berühmten Rede zum 40. Jahrestag des Kriegsendes im Deutschen Bundestag: „Wir alle, ob schuldig oder nicht, ob alt oder jung, müssen die Vergangenheit annehmen“, sagte der Bundespräsident an diesem 8. Mai 1985: „Es geht nicht darum, Vergangenheit zu bewältigen. Das kann man gar nicht. Sie lässt sich ja nicht nachträglich ändern oder ungeschehen machen. Wer aber vor der Vergangenheit die Augen verschließt, wird blind für die Gegenwart. Wer sich der Unmenschlichkeit nicht erinnern will, der wird wieder anfällig für neue Ansteckungsgefahren“ (von Weizsäcker 1985).

Die meisten Autoren, Regisseure und Redakteure, die die von Guido Knopp begründete Zeitenwende im deutschen Geschichtsfernsehen mit Leben füllten, waren in den achtziger Jahren, in der Zeit der Weizsäcker-Rede, politisch sozialisiert worden. Für sie gab es den leugnenden Staat ebenso wenig, wie eine verdrängende Bevölkerung, der man die NS-Verbrechen im Stile eines Oberlehrers immer wieder vor Augen führen musste. Der aufklärerische Impuls, der für die Generation davor so wichtig gewesen war, er hatte sich nicht nur abgenutzt, er erschien unangemessen. Endlich hatten die langatmigen, moralinsauren Geschichtsdokumentationen

ausgedient, in denen sich statt Betroffenheit Langeweile einstellte – das war die Haltung mit der diese Generation sich den neuen Erzählformen im Geschichtsfernsehen zuwandte. Endlich durften handwerkliche Mittel ausprobiert werden, die bis dato Spielfilmen, Musikvideos, Actionfilmen und Thrillern vorbehalten waren: dramatische Kamerafahrten, schnelle Schnittrhythmen, suggestive Musikeinsätze, eine Spannung erzeugende Dramaturgie. Endlich hatten auch die schwerfälligen Experteninterviews ausgedient, in denen sich eitle Professoren an ihren tiefsinnigen Formulierungen ergötzen. Die Zeitzeugen wurden nur noch vor einem dunklen und einfarbigen Hintergrund präsentiert, ihre Statements waren nicht mehr lang und reflektierend, sondern knapp und emotional. Der Kommentar wurde fast auf Telegrammstil reduziert, gerade eben ausreichende Informationen zu Ort und Zeit des Geschehens, die nicht mehr in Konkurrenz zum Bild standen, sondern deren Wirkung verstärkten. Bestand das Genre traditionell „aus einer für die Hauptsendezeit tödlichen Kombination aus Stillstand und den Unterhaltungsfluss zerstörenden Unterbrechungen“, erlaube es die neue Filmsprache Knoppscher Provenienz den Zuschauern dagegen, „in einen rasanten, harmonisierenderen Bilderfluss einzutauchen und dort für die Dauer der Sendung zu verweilen“ – stellte der Historiker Wulf Kansteiner durchaus treffend fest – auch wenn er es nicht als Lob meinte (Kansteiner: 2012, S. 331).

Mit der sechsteiligen Reihe „Der verdammte Krieg – das Unternehmen Barbarossa“ aus dem Jahr 1991 und dem ebenfalls sechsteiligen Projekt „Hitler – eine Bilanz“ von 1995 hatte Knopp seine filmischen Mittel und Markenzeichen dann so weit entwickelt, dass er sich in die Primetime wagte. Und dieser Sprung in die Hauptsendezeit wurde ein gewaltiger Erfolg: Über vier Millionen Zuschauer sahen die um 20:15 Uhr ausgestrahlte Reihe „Hitlers Helfer“ – ein Ausrufezeichen! Der Neid in der ARD war jedenfalls groß. Der Impuls, es dem ZDF nachzumachen, ging vom noch jungen Mitteldeutschen Rundfunk (MDR) aus, in dem die aufklärerische Tradition in Bezug auf die NS-Geschichte schlichtweg fehlte. Als ein erster Versuch, Knopp mit seinen eigenen Mitteln zu schlagen, muss „Die Waffen-SS“ des MDR von 1998 angesehen werden.<sup>10</sup> Für diesen Erfolg wurden nicht nur die von der ZDF-Redaktion Zeitgeschichte eingesetzten visuellen Mittel beinahe 1:1 übernommen, es wurde mit Sebastian Dehnardt für eine der drei Folgen auch ein Regisseur angeworben, der bis dato das Gesicht der ZDF-Dokumentationen geprägt hatte. Nachdem der Miniserie „Die Waffen-SS“ ein ähnlicher Publikumserfolg vergönnt war wie zuvor „Hitlers Helfern“, revanchierte sich Knopp, in dem er

<sup>10</sup> „Die Waffen SS“, Teil 1: „Hitlers schwarzer Orden“, Regie: Christian Frey; Teil 2: „Hitlers Rassekrieger“, Regie: Henry Köhler; Teil 3: Hitlers letztes Aufgebot, Regie: Sebastian Dehnardt, Deutschland (ARD, MDR 1998).



postwendend die beiden anderen Autoren von „Die Waffen-SS“, Henry Köhler und Christian Frey, vom MDR abwarb – sie hatten ja gezeigt, dass sie das Knoppsche Instrumentarium beherrschten.<sup>11</sup>

Die Kritik kam mit Verzögerung. Bei „Hitler – eine Bilanz“ zeichneten mit Eberhard Jäckel und Ian Kershaw noch zwei namhafte Historiker als Fachberater verantwortlich für die Richtigkeit. Die Frankfurter Allgemeine Zeitung kündigte die Sendereihe als „sehenswert“ an (FAZ 1995). Die erste Staffel von „Hitlers Helfer“, die auf „Hitler – eine Bilanz“ folgte, wurde moderat kritisiert und erst mit der zweiten Staffel „Hitlers Helfer“, bei der Guido Knopp erstmals Re-enactments einsetzte, brach der Sturm der Entrüstung los (z. B. Jakobs 1999). Kein geringerer als Frank Schirrmacher bescheinigte dem ZDF in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung einen „fast rauschhaften Steigerungs- und Überbietungswillen“, der „einen Zug ins Irrwitzige“ bekommen habe: „Es ist der bislang auffälligste Versuch, historisches Bewusstsein durch kollektive Nervenreizung zu vernichten“ (Schirrmacher 1988).

Als „Untergang eines Genres“ wurde die „Knoppsche Revolution“ auch von den Dokumentarfilmern empfunden. „Der Dokumentarfilm“, hatte etwa Klaus Arriens postuliert, sei die Art von Film, bei der es „zuallererst auf Wahrheit ankommt“ (Arriens 1999, S. 6) und diese Wahrheit war dem schnellen Schnittrhythmus, dem suggestiven Einsatz von Musik, den clipartig eingestreuten Zeitzeugenschnipseln, dem sich objektiv gebärdenden, aber stark wertenden Text und der krimiartigen Dramaturgie geopfert worden. Die biedereren Dokumentationen in der Tradition des Bildungsfernsehens waren noch toleriert worden, doch das, was die Redaktion Zeitgeschichte im ZDF verantwortete, hatte aus Sicht der Dokumentarfilmer nichts mehr mit Dokumentarfilm zu tun. Guido Knopp war es zwar gelungen, die historische Dokumentation aus der Sackgasse des Bildungsfernsehens heraus zu führen, doch der Preis dafür war die Isolation, die Entfremdung von der Dokumentarfilmgemeinde und der Historikerzunft zugleich.

---

## 2.5 Die historische Dokumentation als Mythenproduzent?

Die eingetretene Entfremdung ist jedoch noch nicht der Endpunkt der Entwicklung. Die Fixierung auf Guido Knopp, sein äußerst problematisches, auf Identitätsstiftung zielendes Geschichtsbild und die von ihm und seinen Autoren zuweilen

---

<sup>11</sup> Henry Köhler realisierte für das ZDF im selben Jahr „Hitlers Helfer: Freisler – Der Hinrichter“ Deutschland (ZDF, Arte) 1998 und „Hitlers Krieger: Paulus – Der Gefangene“, Deutschland (ZDF, Arte) 1998; Christian Frey übernahm die Regie u. a. bei „Die SS – Eine Warnung der Geschichte“, Deutschland (ZDF) 2002.

hysterisch eingesetzten filmischen Mittel verstellten zugleich den nüchtern-analytischen Blick. Die Kritik an Knopp entwickelte einen ähnlich rauschhaften Überbietungswillen, wie er in Knopps Produkten selbst zu Tage trat – je härter und polemischer sie daherkam, desto mehr blieb sie an der Oberfläche und übersah, dass die Entwicklung, die mit der Einführung des dualen Systems eingesetzt hatte, immer noch weiterging und mit dem diffamierend gemeinten Kofferwort „Histo-tainment“ nur unzureichend beschrieben war. Viele Redakteure und Regisseure vor allem der ARD standen sowohl dem von Knopp verbreiteten Geschichtsbild, als auch einem Teil der von ihm eingeführten suggestiven filmischen Mittel skeptisch gegenüber. Was SWR-Redaktionsleiter Thomas Fischer gemeint hatte, als er von einem „wahrhaft revolutionären Akt“ im bundesdeutschen Geschichtsfernsehen sprach (Fischer 2004, S. 518), waren auch nicht schnelle Schnittrhythmen und suggestive Musikeinsätze gewesen, sondern ein Wechsel der Perspektive und der Erzählhaltung. Den Zuschauern sollten geschichtliche Zusammenhänge nicht mehr von oben herab erklärt werden, es ging darum, ihnen Geschichten zu erzählen – und diese Geschichten sollten die Erfahrungen der Zuschauer aufnehmen. Geschichte sollte nicht mehr aus der Sicht der Herrschenden, der Intellektuellen, der Geschichtsprofessoren, sondern als eine „Geschichte von unten“ erzählt werden. Die Autoren und Regisseure begannen ein Feld zu beackern, dem die universitären Historiker in ihrer Mehrzahl keine große Bedeutung zumessen und das von ihnen traditionell vernachlässigt wird: die Alltagsgeschichte.

Eng verbunden mit diesem Perspektivwechsel war eine Neuinterpretation der Rolle der Zeitzeugen. Bereits in „Das Dritte Reich“ aus dem Jahr 1960 waren Zeitzeugeninterviews als Erzählebene etabliert worden. Auch in den sechziger, siebziger und achtziger Jahren hatte es Zeitzeugeninterviews in vielen historischen Dokumentationen gegeben – doch in der Regel wurden diese ausgewählt, um politische Vorgänge darzustellen. Bevorzugt kamen Politiker, Diplomaten oder Militärs zu Wort, und diese erzählten nicht von sich, sondern von den Ereignissen, die sie mitgestaltet und von den Entscheidungen, die sie getroffen hatten. Nur in wenigen Ausnahmefällen waren Menschen interviewt worden, die Politik nicht gestaltet, sondern mit den Folgen von Politik zu leben gehabt hatten; fast nie war so das einfache Alltagsleben ins Zentrum historischer Dokumentationen gestellt worden. Jetzt wurden ebendiese Themen zum Pflichtprogramm und die entsprechenden Zeitzeugen zur *conditio sine qua non*. „Nichts interessiert den Menschen so sehr wie der Mensch“ – diese Erkenntnis wurde nun auch auf historische Dokumentationen angewandt. Zeitzeugen, ihre Erfahrungen und Emotionen wurde zum entscheidenden Träger der Dramaturgie (mehr dazu in Kap. IV).

Eines der konsequentesten Beispiele für diese neue Haltung war die ARD-Reihe „Die 50er Jahre – wie wir wurden, was wir sind“ aus dem Jahr 2005.<sup>12</sup> In den Presseunterlagen hieß es damals, Geschichte solle ausschließlich „als persönliches Erleben, eben so, wie Geschichte tatsächlich erinnert wird“, dargestellt werden. Bewusst haben die Regisseure sogar auf die üblichen Archivaufnahmen historisch bedeutsamer Ereignisse verzichtet, um sich vollständig dem Blick von unten widmen zu können.

Gut zu beobachten war der Trend zur Alltagsgeschichte auch bei den Dokumentationen zur „zweiten deutschen Diktatur“. Wie selbstverständlich hatte sich die DDR-Geschichte nach 1989 als zweites Geschichtsthema von massenmedialer Bedeutung neben die NS-Geschichte gestellt – und zunächst war den entsprechenden Dokumentationen der gleiche aufklärerische Duktus zu eigen gewesen, der die Dokumentationen zu NS-Geschichte in den sechziger, siebziger und achtziger Jahren gekennzeichnet hatte. Die erste große Fernsehreihe zur DDR-Geschichte, produziert 1993 vom Mitteldeutschen Rundfunk, war noch ganz dieser Tradition des Erklärfernsehens verhaftet. Sie entstand unter maßgeblicher Beteiligung von Fachhistorikern wie dem Leiter des Arbeitsbereiches DDR-Geschichte an der Universität Mannheim, Hermann Weber. Eine Reihe bekannter DEFA-Dokumentaristen wie Gitta Nickel, Wolfgang Schwarze und Uwe Belz hatten Regieaufgaben übernommen.<sup>13</sup> Doch trotz der guten Einschaltquoten, die wohl mehr dem großen Nachholbedürfnis in Bezug auf die DDR-Geschichte, als der filmischen Darstellung geschuldet waren, setzte sich schnell die Erkenntnis durch, dass diese Form der Geschichtsdarstellung eigentlich überholt war. Die Leipziger Volkszeitung kritisierte die Reihe schon damals: „Noch einmal petrifiziert das Fernsehen selbstredend den Satz, dass angeblich große Männer Geschichte machen, und vergisst die Wegbegleiter, die kleinen Leute, den Mann auf der Straße. Der fragwürdige Blickwinkel ist makrokosmisch orientiert und übersieht mit methodischer Hartnäckigkeit den Unterbau“ (Zit.n. Brochhagen 2008, S. 103).

Die Kritik zeigte Wirkung. Bei einer Reihe von Produktionen kam es in der Folgezeit zwar noch zu einer fruchtbaren Zusammenarbeit zwischen zumeist jüngeren Historikern und Filmautoren, beispielhaft seien etwa die Produktionen „Als die Mauer fiel – 50 Stunden, die die Welt veränderten“ (Regie: Hans Hermann Hertle, Gunther Scholz, SFB 1999), die aus den akribischen Recherchen Hans-Hermann Hertles hervorging, und „Pulverfass Provinz – der 17. Juni im Bezirk

<sup>12</sup> „Die 50er Jahre – wie wir wurden, was wir sind“, Regie: Thomas Kufus, Jan Schütte, Deutschland (ARD) 2005.

<sup>13</sup> „Das war die DDR“, 6 Teile, Regie: Gitta Nickel, Wolfgang Schwarze, Donath Schober, Gunther Scholz, Uwe Belz, Christian Klemke, Lothar Kompatzki, Anne Worst, Arnold Seul, Martina Körbler, Deutschland (ARD, MDR) 1993.

Halle“ (Regie: Ingo Bethke, Ulrich Brochhagen, MDR 1993), die die Erkenntnisse Armin Mitters über das Ausmaß der Protestbewegung auf dem Lande verarbeitete, genannt. Parallel dazu begannen jedoch vor allem der Ostdeutsche Rundfunk Brandenburg (ORB) und der Mitteldeutsche Rundfunk (MDR) sich dem universitären Geschichtsbild zu entziehen und der Alltagsgeschichte der DDR zuzuwenden. Immer im Verdacht ostalgotische Gefühle zu bedienen, aber nur selten in wirklicher Gefahr dabei den diktatorischen Grundcharakter der DDR aus den Augen zu verlieren, entstanden Dokumentationen wie „Mahlzeit DDR“<sup>14</sup> oder „Biete blaue Fliesen – suche Trabant.“<sup>15</sup> Noch konsequenter auf private Erinnerungen setzten Produktionen wie „8 mm Heimat – Der unverstellte Blick auf die DDR“, die ausgehend von privaten 8 mm-Schmalfilmen „Lebenssphären, Privates und Öffentliches“ aus der „Froschperspektive“ darstellen wollten.<sup>16</sup>

Den Höhepunkt dieser Versuche, in den „Alltag jener 40 Jahre im Arbeiter- und Bauernstaat“ einzutauchen, bildete „Damals in der DDR“, eine zehnteilige Reihe von MDR und WDR aus dem Jahr 2004, die sich auf die „Gratwanderung begab, den „Alltag in einer Diktatur“ zu erzählen, ohne „zu banalisieren“ (Brochhagen 2008, S. 103). Trotz des Einsatzes szenischer Rekonstruktionen, die bei Guido Knopp so große Empörung hervorgerufen hatten, wurde die Reihe mit dem Hans-Klein Medienpreis und dem Grimme-Preis ausgezeichnet – offenbar weil ihr diese Gratwanderung gelungen war. Interessant an „Damals in der DDR“ ist in diesem Zusammenhang aber vor allem, wie der verantwortliche Redakteur Ulrich Brochhagen sich von den Fachhistorikern abgrenzte: Anders als Historiker, die „in der Regel ein vom Zeitgeist unabhängiges Erkenntnisinteresse“ hätten, würden „Fernsehmacher Trends“ setzen: „Und sind deren Teil“ (Brochhagen 2008, S. 99).

Erinnern wir uns an die Anfänge der historischen Dokumentation Anfang der sechziger Jahre: Huber und seine Mitstreiter sahen es in erster Linie als ihre Aufgabe an, die Gesellschaft mit den unangenehmen, von ihnen ausgeblendeten Aspekten der Vergangenheit zu konfrontieren. Jetzt machten sich die Fernsehhistoriker plötzlich daran, die Trends aus der Bevölkerung aufzunehmen, sie machten sich zum Sprachrohr der Bevölkerung, zum Transmissionsriemen des Zeitgeistes! Sie boten dem Erinnerungsbedürfnis der Bevölkerung eine Plattform – und nahmen dafür sogar in Kauf, sich im Zweifelsfall gegen die Geschichtswissenschaft und deren Erkenntnisse zu positionieren. Vermutlich niemals zuvor ist das universitäre

<sup>14</sup> „Mahlzeit DDR“, Dokumentation in 4 Teilen, Regie: Lutz Rentner, Andreas Kuno Richter, Frank-Otto Sperlich, Deutschland (MDR) 2003.

<sup>15</sup> „Biete blaue Fliesen – suche Trabant. Glück und Mangel in der Wunderwirtschaft DDR“, Deutschland (MDR) 2000.

<sup>16</sup> „8 mm Heimat. Der unverstellte Blick auf die DDR“, Regie: Jens Stubenrauch, Titus Richter, Deutschland (Arte, RBB) 2004.

Geschichtsbild so sehr gezwungen worden, sich an individuell-persönlich tradierter Erinnerung zu messen. Nur vor dem Hintergrund dieser Herausforderung, der sich die Historiker stellen müssen, wird die Polemik des Historiker Wulf Kansteiner verständlich, Zeitzeugen würden dem Historiker vor allem deswegen als Gesprächspartner vorgezogen, weil jener „einfach nicht genug vor der Kamera“ weinen würde (Kansteiner 2012, S. 353). Und auch die bereits in der Einleitung zitierte Aussage des Hamburger Geschichtsdidaktikers Bodo von Borries, 80 % der historischen Dokumentationen seien schlicht „schädlich“, ergibt erst angesichts der neuen Konkurrenzsituation einen Sinn (von Borries 2001, S. 222).

Die Historikerschaft geht mit dieser Herausforderung um, indem sie die Autoren, Regisseure, Redakteure und vor allem ihre Produkte zum Forschungsgegenstand erklärt hat. Entgegen kommt ihr dabei ein erneuter Paradigmenwechsel der Geschichtswissenschaft. Seit der Etablierung der Geschichtswissenschaft im 19. Jahrhundert galt es als wichtigste Aufgabe der Historiker, den Mythos von der Realität zu trennen. Quellen sollten (und sollen) in diesem Sinne vor ihrer Verwendung einer ausgiebigen „Quellenkritik“ unterzogen, Thesen sorgsam abgewogen und Werturteile weitgehend vermieden werden. Objektivität war das hehre Ziel, das nie wirklich erreicht wurde. Der neue, mit den Begriffen „Erinnerungsort“ und „Gedächtniskultur“ operierende Forschungsansatz geht von vollkommen anderen Voraussetzungen aus. Aus der Einsicht, dass es nicht gelingen kann, Mythos und Realität voneinander zu trennen, ist der Wunsch entstanden, den Mythos und die Funktion, die er für eine Gemeinschaft oder Gesellschaft hat, in die Darstellung einzubeziehen. Jeder Mythos, so die These, hat eine Bedeutung in der Realität; er ist damit selbst „real“ – und muss, will man eine Gesellschaft und ihre Vergangenheit verstehen, beschrieben werden. Umgekehrt wirkt jede Beschreibung auf den Mythos zurück, sie verändert ihn, sie bricht mit ihm oder schreibt ihn fort. Von diesem Gedanken ausgehend hat der französische Historiker Pierre Nora in seinem bahnbrechenden Buch „Les Lieux de mémoire“ eine Geschichtsschreibung „zweiten Grades“ gefordert, die die Beschreibung des Mythos in die Darstellung von Geschichte einbezieht. (Nora 2005, S. 16) Je stärker das Fernsehen sich mythischer Erzählstrukturen bedient (siehe dazu vor allem Kap. IV), je stärker es sich einer Gruppe und der von ihr vorgetragenen Erinnerungen anvertraut, desto stärker wird es Teil des Prozesses, durch den Mythen überhaupt erst entstehen, es wird zum „machtvollsten Mythenproduzenten“ überhaupt (Abosch 1993, S. 141). Im Zusammenhang mit dieser These steht die Forderung der Historikerin Andrea Brockmann, sich endlich von der Vorstellung zu lösen, das Fernsehen sei eine „historiographische Gattung“. Weder würde das Fernsehen Geschichte „mit Bildern“ schreiben, noch „konkurriere es mit der historiographischen Fachwissenschaft oder verlängere deren Diskurs“. Es erzähle Vergangenes vielmehr „nach eigenen

Gesetzmäßigkeiten.“ Die Folgerung liegt auf der Hand: „Das Fernsehen ist kein Medium der Geschichtsschreibung, sondern zählt zu den Gedächtnismedien der Erinnerungskultur und muss daher zu einem festen Gegenstandsbereich historio-graphischer Forschung werden“ (Brockmann 2006, S. 317).

Sind die Zuschreibungen korrekt? Übersieht die Dichotomie – hier die von hehren Erkenntnisinteressen geleiteten Fach-, dort die als „Mythenproduzenten“ tätigen Fernsehhistoriker – nicht, dass auch Historiker mit ihren Produkten auf die Erinnerungskultur Einfluss nehmen? Übersieht die Diffamierung des Fernsehens als „Mythenproduzent“ nicht eine Vielzahl an politischen, kritischen, aufklärerischen historischen Dokumentationen, die, wenn nicht in der Primetime von ARD oder ZDF, dann aber doch in den Programmen von Phoenix, 3Sat und ARTE immer noch zu finden sind? Haben sich die Autoren und Regisseure wirklich von den Objektivitätskriterien der Historiker so weit verabschiedet, dass die gemeinsame Basis zerstört ist? Vor allem: Was ist eigentlich verwerflich daran, den privaten Geschichtsbildern eine Plattform zu bieten und diese so der gesamtgesellschaftlichen Diskussion (und auch einer möglichen Korrektur) zugänglich zu machen? Wo liegen die Gefahren einer solchen, auf den Erinnerungen von Zeitzeugen basierenden Geschichtserzählung; und wie gehen die Regisseure, Redakteure und Produzenten in der Praxis mit diesen Gefahren um?

Mit den Fragen, die Heinz Huber bereits Anfang der sechziger Jahre stellte, sehen sich die Autoren und Regisseure historischer Dokumentationen jedenfalls noch heute bei jeder einzelnen Produktion konfrontiert: Wie kann sichergestellt werden, dass nur authentisches Archivmaterial verwendet wird? Wie geht man mit Material um, dass in propagandistischer Absicht entstanden ist? Welche Kriterien gibt es für den Umgang mit fehlerhaften, erkennbar geschönten oder verharmlosenden Erinnerungen von Zeitzeugen? Wie können Vorgänge erzählt werden, die aus unterschiedlichsten Gründen nicht im Bild festgehalten wurden? Welche Aufgabe hat der Kommentartext?

All diese Fragen sollen nun, vor dem Hintergrund der vergangenen und gegenwärtigen Debatten und unter Einbeziehung der jeweiligen Argumente in den folgenden Kapiteln mit Hilfe von praktischen Beispielen diskutiert und erläutert werden.

---

## Literatur

- Klaus Arriens: Wahrheit und Wirklichkeit im Film. Philosophie des Dokumentarfilms, Würzburg 1999 (Arriens 1999).  
Peter Borowsky, Barbara Vogel, Heide Wunder: Einführung in die Geschichtswissenschaft, Opladen 1989 (Borowsky, Vogel, Wunder 1989).

- Bodo von Borries: „Was ist dokumentarisch am Dokumentarfilm? Eine Anfrage aus geschichtsdidaktischer Sicht, in: *Geschichte in Wissenschaft und Unterricht (GWU)* 52(2001), S. 220–227 (von Borries 2001).
- Andrea Brockmann: *Erinnerungsarbeit im Fernsehen. Das Beispiel des 17. Juni 1953*, Köln u. a. 2006 (Brockmann 2006).
- Ulrich Brochhagen: *DDR mal zwei: Zwei Geschichtsserien im Vergleich*, in: Thomas Fischer und Rainer Wirtz (Hrsg.): *Alles authentisch? Popularisierung der Geschichte im Fernsehen*, Konstanz 2008, S. 99–108 (Brochhagen 2008).
- Brewster S. Chamberlain: *Todesmühlen. Ein früher Versuch zur Massen-„Umerziehung“ im besetzten Deutschland 1945–1946*, in: *Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte*, Jg. 29 (1981), S. 420–436 (Chamberlain 1981).
- FAZ: „Heute sehenswert“, in: *FAZ* 12.11.1995, S. 36 (FAZ 1995).
- Thomas Fischer: *Geschichte als Ereignis. Das Format Zeitgeschichte im Fernsehen*, in: Fabio Crivellari u. a. (Hrsg.): *Die Medien der Geschichte. Historizität und Medialität in interdisziplinärer Perspektive*, Konstanz 2004, S. 511–529 (Fischer 2004).
- Christiane Fritsche: *Vergangenheitsbewältigung im Fernsehen*, München 2003 (Fritsche 2003).
- Hermann Glaser: *Kulturgeschichte der Bundesrepublik Deutschland*, Bd. 2, München 1986 (Glaser 1986).
- Mathias Greffrath: *Nur ja nichts Kleinliches*, in: *Die Zeit*, 11. Oktober 1985 (Greffrath 1985).
- Rainer Gries: *Vom historischen Zeugen zum professionellen Darsteller, Probleme einer Medienfigur im Übergang*, in: Martin Sabrow und Norbert Frei (Hrsg.): *Die Geburt des Zeitzeugen nach 1945*, Göttingen 2012, S. 49–70 (Gries 2012).
- Heinz Huber: *Dokumentarische Wirklichkeit im Fernsehen*, in: *Rundfunk und Fernsehen* Heft 2, Jg. 1956, S. 156–158 (Huber 1956).
- Heinz Huber: *Schwierigkeiten zeitgeschichtlicher Fernseharbeit (Teil 1)*, in: *Fernsehinformationen* Heft 6, Jg. 1963, S. 122–127 (Huber 1963/1).
- Heinz Huber: *Die Zeitgeschichte auf dem Bildschirm (Teil 2)*, in: *Fernsehinformationen* Heft 7, Jg. 1963, S. 155–158 (Huber 1963/2).
- Heinz Huber: *Die Zeitgeschichte auf dem Bildschirm (Teil 3)*, in: *Fernsehinformationen* Heft 8, Jg. 1963, S. 181–184 (Huber 1963/3).
- Heinz Abosch: *Das Ende der großen Visionen. Plädoyer für eine skeptische Kultur*, Hamburg 1993 (Abosch 1993).
- Hans-Jürgen Jakobs: „Die Clip-Schule vom Lerchenberg“, in: *Der Spiegel* 46 vom 15. November 1999, S. 136–138.
- Wulf Kansteiner: *Aufstieg und Abschied der NS-Zeitzeugen*, in: Martin Sabrow und Norbert Frei (Hrsg.): *Die Geburt des Zeitzeugen nach 1945*, Göttingen 2012, S. 320–353. (Kansteiner 2012).
- Guido Knopp: *Geschichte im Fernsehen. Perspektiven der Praxis*, in: Guido Knopp und Siegfried Quandt (Hrsg.): *Geschichte im Fernsehen. Ein Handbuch*, Darmstadt 1988 (S. 1–9).
- Jürgen Kocka: *Wozu noch Geschichte? Die sozialen Funktionen der historischen Wissenschaften*, in: *Die Zeit* vom 3. März 1972 (Kocka 1972).
- Sylvie Lindeperg: *Nacht und Nebel. Ein Film in der Geschichte*, Berlin 2010 (Lindeperg 2010).

- Ernst Nolte: Zwischen Geschichtslegende und Revisionismus?, in: „Historikerstreit“ – Die Dokumentation der Kontroverse um die Einzigartigkeit der nationalsozialistischen Judenvernichtung, München 1987, S. 13–35 (Nolte 1987).
- Pierre Nora: Wie läßt sich heute eine Geschichte Frankreichs schreiben, in: Pierre Nora (Hrsg.): Erinnerungsorte Frankreichs, S. 15–23, München 2005 (Nora 2005).
- Hanns-Georg Rodek: Wie der KZ-Film „Nacht und Nebel“ missbraucht wurde, in: Die Welt, 25.01.2011 (Rodek 2011).
- Gerd Ruge: Unterwegs. Politische Erinnerungen, München 2013 (Ruge 2013).
- Frank Schirmacher: Hitler – nach Knopp. Enthusiasmus des Bösen – Die neue Ästhetik des ZDF, in: FAZ, 18. April 1998 (Schirmacher 1998).
- Der Spiegel 22 (1961): Abend-Schule, S. 22 (Der Spiegel 1961).
- Rüdiger Steinmetz und Helfried Spitza (Hrsg.): Dokumentarfilm als „Zeichen der Zeit“. Vom Ansehen der Wirklichkeit im Fernsehen, München 1989 (Steinmetz/Spitza 1989).
- Michael Stürmer: Geschichte in einem geschichtslosen Land, in: „Historikerstreit“ – Die Dokumentation der Kontroverse um die Einzigartigkeit der nationalsozialistischen Judenvernichtung, München 1987, S. 36–38 (Stürmer 1987).
- Rainer C.M. Wagner: Grimme-Preise meterweise, in: Unsere Medien - unsere Republik, Marl 1990 (Wagner 1990).
- Richard von Weizsäcker: Ansprache des Bundespräsidenten am 8. Mai 1985 anlässlich des 40. Jahrestages der Beendigung des Zweiten Weltkrieges, Berlin 1985 (von Weizsäcker 1985).
- Thomas Schadt: Das Gefühl des Augenblicks. Zur Dramaturgie des Dokumentarfilms, Konstanz 2012 (Schadt 2012).
- Heinrich August Winkler: Zeitgeschichte im Fernsehen, in: Guido Knopp und Siegfried Quandt (Hrsg.): Geschichte im Fernsehen. Ein Handbuch, Darmstadt 1988, S. 271–280 (Winkler 1988).

## Filmografie

- „8 mm Heimat. Der unverstellte Blick auf die DDR“, Regie: Jens Stubenrauch, Titus Richter, Deutschland (Arte, RBB) 2004.
- „Als die Mauer fiel - 50 Stunden, die die Welt veränderten“ Regie: Hans Hermann Hertle, Gunther Scholz, Deutschland (SFB) 1999.
- „Als wär's ein Stück von Dir...“, Regie: Peter Schier-Gribowsky, Deutschland 1959.
- „Biete blaue Fliesen – suche Trabant. Glück und Mangel in der Wunderwirtschaft DDR“, Deutschland (MDR) 2000.
- „Das war die DDR“, 6 Teile, Regie: Gitta Nickel, Wolfgang Schwarze, Donath Schober, Gunther Scholz, Uwe Belz, Christian Klemke, Lothar Kompatzki, Anne Worst, Arnold Seul, Martina Körbler, Deutschland (ARD, MDR) 1993.
- „Der Prozess“, Regie Eberhard Fechner, 3 Teile, Deutschland (NDR) 1984.
- „Die 50er Jahre – wie wir wurden, was wir sind“, Regie: Thomas Kufus, Jan Schütte, Deutschland (ARD) 2005.
- „Die deutsche Bundeswehr“, Regie: Heinz Huber, Deutschland (ARD, SDR) 1956.
- „Die SS – Eine Warnung der Geschichte“, Regie: Christian Frey, Deutschland (ZDF) 2002.



- „Die Waffen SS“, Teil 1: „Hitlers schwarzer Orden“, Regie: Christian Frey; Teil 2: „Hitlers Rassekrieger“, Regie: Henry Köhler; Teil 3: Hitlers letztes Aufgebot, Regie: Sebastian Dehnhardt, Deutschland (ARD, MDR 1998).
- „Hitlers Helfer: Freisler – Der Hinrichter“, Regie: Henry Köhler, Deutschland (ZDF, Arte) 1998.
- „Hitlers Krieger: Paulus – Der Gefangene“, Regie: Henry Köhler, Deutschland (ZDF, Arte) 1998.
- „Holocaust – Die Geschichte der Familie Weiss“, Regie: Marvin J. Chomsky, 4 Teile, USA (NBC) 1978.
- „Mahlzeit DDR“, Dokumentation in 4 Teilen, Regie: Lutz Rentner, Andreas Kuno Richter, Frank-Otto Sperlich, Deutschland (MDR) 2003.
- „Nacht und Nebel“ (Nuit et Brouillard), Regie: Alan Resnais, Frankreich 1955.
- „Pulverfass Provinz – der 17. Juni im Bezirk Halle“, Regie: Ingo Bethke, Ulrich Brochhausen, Deutschland (MDR) 1993.
- „Shoah“, Regie: Claude Lanzmann, 2 Teile, Frankreich 1975.
- „Todesmühlen“ (Death Mills), Regie: Hanus Burger, Deutschland (OMGUS) 1945.
- „Der Tod ist ein Meister aus Deutschland. Der Mord an den europäischen Juden“, Regie: Lea Rosh, Eberhard Jäckel, 4 Teile, Deutschland (ARD, SFB) 1990.

Zeitgeschichte im Fernsehen

Theorie und Praxis historischer Dokumentationen

Lorenzen, J.N.

2015, VII, 141 S., Softcover

ISBN: 978-3-658-09943-5