

hallische medienarbeiten

halmahalmahalmahalmahalmahalmahalmahalmahalmahalmahalmahalmahalmahalmahalmahalma
alhalmahalmahalmahalmahalmahalmahalmahalmahalmahalmahalmahalmahalmahalmahalmahalma
a. halmahalmahalmahalmahalmahalmahalmahalmahalmahalmahalmahalmahalmahalmahalmahalma
m. mahamaahamaahamaahamaahamaahamaahamaahamaahamaahamaahamaahamaahamaahamaahama
m. mahamaahamaahamaahamaahamaahamaahamaahamaahamaahamaahamaahamaahamaahamaahama
h. halmahal; imahalmahalmahal; ilmah; halme; nahalmah; ahalma; iaalmahalmaha; ia
li; lmalma; imahalmahalmahal; ilmah; halme; nahalmah; ahalma; iaalmahalmaha; ia
al; ahalma; iaalmah; imahalmahalmahal; ilmah; halme; nahalmah; ahalma; iaalmahalmaha; ia
a. almalma; mah; imahalmahalmahal; ilmah; halme; nahalmah; ahalma; iaalmahalmaha; ia
m. mahalmah; ialr; lmalma; ilmah; mahal; almalma; lmalma; iaah; almahaha; ah
a. almalma; mah; palmalma; ilmah; almah; ahalma; iaalmah; ilmah; ahalma; ah
m. mahalmah; ialr; palmalma; ilmah; mahal; almalma; lmalma; iaah; ahalma; ah
m. mahalmah; ialma; mahalmah; mahal; almalma; lmalma; iaah; ahalma; iaah; iaah; iaah

medien-und kommunikationswissenschaften
der martin-luther-universität
halle-wittenberg



Ulrike Schwab

Audiovisuelle Geschichte

Drei Forschungszugänge

halma

hallische medienarbeiten

Ulrike Schwab
Audiovisuelle Geschichte
Drei Forschungszugänge

aus dem Institut für Medien- und
Kommunikationswissenschaften,
Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg

*Papers in media and communication research,
Martin-Luther-University Halle-Wittenberg*

Jahrgang 11 | 2006 | **22**

Die Hallischen Medienarbeiten **halma** verstehen sich als Arbeitshefte des Instituts für Medien- & Kommunikationswissenschaften und veröffentlichen regelmäßig Arbeiten aus den Bereichen Medientheorie, Medienanalyse und empirische Medienforschung. Entsprechend der handlungsorientierten Ausrichtung der Hallischen Medienwissenschaft versteht sich **halma** als ein Forum, in dem verschiedene Handlungsbereiche in den Medien untersucht werden. Darüber hinaus stellt **halma** unterschiedliche Ansätze, Methoden und Gegenstände der Medien- und Kommunikationswissenschaft vor, damit sie miteinander in Dialog treten. **halma** möchte so die interdisziplinäre Vernetzung unterstützen, die für eine produktive Medienwissenschaft notwendig ist. Die Hefte stellen in der Regel Einzelstudien vor und haben demnach auch monografischen Charakter.

Herausgegeben vom
Institut für Medien- und
Kommunikationswissenschaften
der Martin-Luther-Universität
Halle–Wittenberg

Redaktion: Kathrin Fahlenbrach
Titel und Layout: Nancy Stochniol,
Klaus Pockrandt zusammen mit
Grit Blume, Brigitte Neufeldt, Sadashivam Rao

Redaktionsadresse:
06099 Halle (Saale)
Telefon (0345) 552 35 76
Fax (0345) 5527048
kathrin.fahlenbrach@medienkomm.uni-halle.de
www.medienkomm.uni-halle.de/halma/

Als Typoskript gedruckt
© Martin-Luther-Universität Halle–Wittenberg
und bei den Autoren, 2005
Alle Rechte vorbehalten.

ISSN 0949-1880 (HALMA)

Inhaltsverzeichnis

	Abstract	1
	Vorwort	3
1	Die Evidenz des Dokumentarischen. Medienkommunikation in der Moderne	5
2	Massenmedium Fernsehen und Geschichtsbewusstsein – ein Problemaufriss	17
3	„Hitlers Helfer“ und ihr ‚Doppelleben‘. Eine kritische Untersuchung der Fernseh-Dokumentarreihe Guido Knopps (1. Staffel)	29
	Zur Autorin	43

Abstract

Mit dem Stichwort „audiovisuelle Geschichte“ soll das Fachinteresse der Medien- und Kommunikationswissenschaften gleichermaßen angesprochen werden.

Der erste Beitrag befasst sich mit der Debatte zum Begriff des „Dokumentarischen“. Er unternimmt den Versuch, durch erkenntnistheoretische Reflexion und medienhistorische Herleitung über den Begriff der „Evidenz“ eine konzeptuelle Alternative aufzubauen. Der zweite Beitrag erörtert den Zusammenhang zwischen dem Leitmedium Fernsehen und der Genese von „Geschichte“. Er entfaltet die These, dass öffentliches Geschichtsbewusstsein sich insbesondere durch das serielle Nachrichtenprogramm erneuert. Der dritte Beitrag wertet die Ergebnisse einer Materialanalyse aus und zeigt an einer Dokumentarreihe zum Thema „Nationalsozialismus“, wie sich zentrale Aussagen zur Geschichte abschwächen können, sobald die Darstellungsstrategie einer Sendung verändert wird. Die drei Fachtexte sind Vorträge, die in den letzten Jahren im Vorfeld von Habilitation oder Kongressbesuch entstanden sind.

The heading „audio-visual history” is aimed at the interest of researchers from both media and communication studies and historical science.

The first text deals with the debate on the term “documentary”. Intended to serve as a conceptual alternative, the term “Evidenz” is reflected theoretically as well as deduced from media history. The second text discusses the relation between the main mass media, television, and the genesis of “history”. It proposes that public historical consciousness is particularly renewed by the serial news programmes. The third text rests on the results of a programme analysis and shows by a TV documentation on the subject National Socialism how central statements on history can be diluted as soon as its reconstructive strategy is changed. The three specialised texts are speeches which have been delivered for the purpose of qualification (Habilitation) or congress participation during the past few years.

Vorwort

Die Thematik „Geschichte und Medien“ oder „Medien und Geschichte“ liegt im Schnittpunkt öffentlicher (publizistischer) und fachwissenschaftlicher Diskussionen und erweist immer neu ihre Brisanz. Der hohe Aufmerksamkeitswert der Thematik liegt in der Tatsache begründet, dass wir uns als Gemeinwesen in unserer Gegenwart vor allem am Verständnis unserer (politischen) Geschichte orientieren und dazu verbindliche Auskünfte von den (Massen-)Medien erwarten. Die Thematik „Geschichte und Medien“ oder „Medien und Geschichte“ enthält komplexe Fragen, wie die nach der nationalen Identität, der Wirklichkeitskonstruktion und der „Authentizitätssehnsucht“ (Wortmann 2003, S. 157). Um die Thematik von der wissenschaftlichen Seite her zu erschließen, bedarf es der Anstrengung zumindest der zwei primär beteiligten Fächer: Medien- und Kommunikationswissenschaften und Geschichtswissenschaft. Wie aber stellt sich die Konstellation dieser Fächer zurzeit dar?

Nach ersten Erfahrungswerten in dem noch neueren Forschungsfach „Medien- und Kommunikationswissenschaften“ kann dieses Forschungsfach seine spezifischen Fragestellungen zu Inhalten, Intentionen und Kontexten von Medienangeboten am besten substantiieren und verankern, wenn es am Vorwissen, Verfahren und Diskussionsstand der Geschichtswissenschaft zum jeweiligen Thema anknüpft. Umgekehrt lenkt das neuere Forschungsfach den Blick der Geschichtswissenschaft auf ein selbstgenügsames Fehltrium und langfristiges Versäumnis. Denn immer noch betreibt die Geschichtswissenschaft ihre Forschung, indem sie zuallererst auf die sprachliche Quelle rekurriert - als habe der kulturelle Paradigmenwechsel vom Text zum Bild nicht stattgefunden. Die Vorgaben beider Fächer aber können im anderen Fach nicht nur Bedarfslagen ausgleichen, sondern dort auch für Entwicklungsimpulse sorgen. Aus dieser Perspektive sind die nachfolgenden drei Forschungsbeiträge erarbeitet und editorisch vereint worden. Das Stichwort „audiovisuelle Geschichte“ spricht das Fachinteresse beider Seiten an.

Der erste Beitrag befasst sich mit der Debatte zum Begriff des „Dokumentarischen“. Er unternimmt den Versuch, durch erkenntnistheoretische Reflexion und medienhistorische Herleitung über den Begriff der „Evidenz“ eine konzeptuelle Alternative aufzubauen. Der zweite Beitrag erörtert den Zusammenhang zwischen dem Leitmedium Fernsehen und der Genese von „Geschichte“. Er entfaltet die These, dass öffentliches Geschichtsbewusstsein sich insbesondere durch serielle Nachrichtenprogramme erneuert. Der dritte Beitrag wertet die Ergebnisse einer Materialanalyse aus und zeigt an einer Dokumentarreihe zum Thema „Nationalsozialismus“, wie sich zentrale Aussagen zur Geschichte abschwächen können, sobald die Darstellungsstrategie einer Sendung verändert wird.

Die drei Fachtexte sind Vorträge, die in den letzten Jahren im Vorfeld von Habilitation oder Kongressbesuchen entstanden sind. Ihre Veröffentlichung ist mit der Absicht verbunden, die Annäherung zwischen den Medien- und Kommunikationswissenschaften und der Geschichtswissenschaft zu fördern, damit aus dem punktuellen Zaun-Kontakt beider Fächer eine feste Dialogstruktur werde.

1 Die Evidenz des Dokumentarischen. Medienkommunikation in der Moderne¹

Begriffskrise

Eine Pathosformel der postmodernen Zeit lautet, dass sich mit den Kategorien der Moderne die Rezeptionen der Gewissheit auflösen. Was so im publizistischen Kontext debattiert wird, setzt sich im wissenschaftlichen Diskurs fort. Tradierte Begriffsoptionen kommen abhanden, wie die Dualität des Dokumentarischen und Fiktionalen. Mit der Kategorie des Dokumentarischen schwindet aber auch die Referenz auf eine gemeinsam geteilte Wirklichkeit. Da ich im Rahmen medienwissenschaftlicher Forschung aus historischem Frageinteresse „dokumentarische“ Medienangebote untersuchen will, muss ich das Problem des dispensierten Begriffs und der dispensierten Referenz lösen. Zu diesem Zweck habe ich die umfassendere Kategorie der Evidenz geprüft und sie aus den Teilbegriffen *Überzeugungsverfahren*, *materieller Nachweis* und *Gewissheitserleben* modelliert. Danach verbleiben das Dokumentarische und seine Referentialität im Zentrum von Evidenz.

Der aktuelle Kurswechsel in Literatur-, Kultur- und Medienwissenschaft verlagert die Forschungsperspektive hin zur Glaubwürdigkeit von Medienangeboten. Ohne explizit notwendige Referenz auf gemeinsam geteilte Wirklichkeit wird Glaubwürdigkeit vorrangig aus der Subjektivität des Produzenten oder Rezipienten erklärt. Für den Germanisten Helmut Lethen in Rostock und den Medienwissenschaftler Rolf F. Nohr in Braunschweig bezeichnet Evidenz den Grad der Anschaulichkeit, den ein Medienangebot mit dem Authentisiertheit durch den Produzenten für den Rezipienten erreicht (Lethen 2003, Nohr 2004). Auch die Beiträge der Konferenz „Listen der Evidenz“, die das Kölner Forschungskolleg „Medien und kulturelle Kommunikation“ speziell dazu abhielt, legten diesen Fragerahmen zugrunde². Der alte Begriff des Dokumentarischen war ausgeschlossen, doch der neue Schlüsselbegriff der Evidenz erschien in so offener Verwendung eher als Ersatzvokabel oder Zauber-

1 Habilitationsvortrag, Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, Juni 2004.

2 Symposium an der Universität Köln, SF/FK 427, Februar 2004.

wort denn als Lösungsweg. Hinter dem Vorhaben, die Beglaubigungsstrategien von Medienangeboten durch die Jahrhunderte aufzuzeigen, wurde das hermeneutische Vorgehen erkennbar, die Plausibilität von Medienangeboten in Hinblick auf einen idealen Rezipienten zu ermitteln. Fragwürdig war vor allem der Schritt, die Kategorien des Dokumentarischen oder Fiktionalen auch dort aufzuheben, wo sie die Medienangebote historisch und strukturell kennzeichneten.

Begriffsneubildung

Entgegen diesen Aufbruchsignalen der erwähnten Kölner Konferenz bin ich der Auffassung, dass vermeintlich ausgediente Begriffe im Wissenschaftshorizont erhalten bleiben müssen, da sonst wichtige Frageperspektiven mit ihnen verloren gehen. Damit ist meine These bereits vorgestellt. Ich will den wiederentdeckten Begriff der Evidenz zunächst auf seine kulturhistorisch erworbene Wertigkeit hin befragen und ihn dann auf seinen Wert für den aktuellen Problemdiskurs beurteilen. Begebe ich mich nämlich auf die Spur der Begriffe, so stelle ich fest, dass Evidenz weniger mit Anschaulichkeit als mit Erkenntnis assoziiert ist und dass Evidenz zum Dokumentarischen führt, das seinerseits mit Erkenntnis der Wirklichkeit zu tun hat. Aus dieser – alternativen – Sicht ist das Dokumentarische die beständige Triebfeder der Menschen, Welt und Wirklichkeit zu erkennen und das Erkannte festzuhalten und für verbindlich zu erklären. Anders als das Projekt der Kölner Konferenz soll mein Vortrag die ursprüngliche Affinität zwischen Evidenz und Dokumentarischem berücksichtigen, den „aktualisierten“ und den „abgelegten“ Begriff aufeinander beziehen und die Verbindung medienhistorisch konkretisieren, um zu zeigen, dass die Verbindung nicht ohne Schaden aufgelöst werden kann.

Niklas Luhmann und fast alle anderen Medienwissenschaftler gehen heute davon aus, dass wir das, was wir über unsere Gesellschaft wissen, über die Welt, in der wir leben, durch die Massenmedien erfahren (Luhmann 1995, S. 5). Seit anderthalb Jahrhunderten informieren Massenmedien zunehmend durch visuelle Dokumente und die Massen haben Wirklichkeit durch Abbildungen von Wirklichkeit erkannt. Es stellt sich die Frage: Wie kann die Entwicklung der Bildmedien und ihrer dokumentarischen Funktion mit einem Evidenzbegriff erschlossen werden, der kulturhistorisch hergeleitet ist. Meine Frage geht mit dem Interesse einher, dem Dokumentarischen im Wissenschaftsdenken einen Platz zu erhalten. Dieses Interesse begründet sich etwa durch Aufnahmen wie die von ausgemergelten Häftlingen der befreiten Konzentrationslager und durch den Verwendungszusammenhang dieser Bilder. Ich fertige zunächst drei begriffliche Skizzen zur Evidenz. Die angesprochenen kulturhistorischen Kontexte sind nicht Selbstzweck, sondern dienen medienwissenschaftlichen Folgerungen.

1. „*evidentia*“

Die früheste Evidenzvorstellung findet sich im Bereich der Kunst und gilt ihren Verfahren. Die Gelehrten des Frühbarock nutzten die platonische Kritik der Rhetorik, um die neu entstehende Romanstruktur zu erfassen. Wie Heinrich Lausberg im systematischen Rückblick darlegt, strebte die literarische Praxis einer Darstellungsweise zu, die von den Zeitgenossen unter den rhetorischen Begriff der *evidentia* gefasst wurde (Lausberg 1963, S. 118). Nach antikem Vorbild war eine Handlung dann überzeugend beschrieben, wenn ihre lebhaftere Detaillierung eine Wirklichkeitsillusion und damit Gefühlswirkung im Leser auslöste. Der Germanist Andreas Solbach hat den poetologischen Diskurs des 17. Jahrhunderts rekonstruiert. *Evidentia* ist danach nicht nur ein Verfahren, durch das erdichtetes Geschehen wahrhaftig erschien, auch die Erzählung historischer Tatsachen konnte dadurch wahrscheinlicher werden (Solbach 1994, S. 9/68). Die Anfänge der Romankritik zeigten, dass mit *evidentia* eine Evidenzvorstellung verbunden war, die Vorstellung nämlich, man könne etwas durch Literatur besser erkennen, wenn sie überzeugender wirke. Die literarische *evidentia* läuft entwicklungslogisch auf das technische Bildmedium hinaus. Wie zu zeigen ist, entfaltet die technische Abbildung ihrerseits Verfahren, die den fiktionalen und den dokumentarischen Darstellungsanspruch immer eindrücklicher machen. Somit kann ich eine Bedeutung von Evidenz an mediale *Überzeugungsverfahren* knüpfen.

2. „*evidence*“

Eine weitere Evidenzvorstellung entspricht dem englischen Terminus *evidence* und hat ihren Ursprung in der gesellschaftlichen Pragmatik. In dieser Bedeutung überschneidet sich Evidenz mit dem Dokumentarischen. Man könnte dazu – für Europa – eine Emergenzlinie zeichnen, vom 15. Jahrhundert bis heute (Daston 2001, S. 29). Denn ab dem 15. Jahrhundert wurden unter dem Rubrum Dokument Besitzverhältnisse einsichtig bestätigt. Seit dem frühen 19. Jahrhundert bezeichnet die Geschichtsschreibung ihr Quellenfundament als *documentary evidence*. Und im 20. Jahrhundert liefern visuelle Medien wie das Fernsehen die Informationen, die für verbindlich gehalten werden und Grundlage des Wirklichkeitsmodells der Gesellschaft bilden. In dieser Wirklichkeitskonstruktion bezeugen Dokumente Fakten materiell, durch schriftliche Darlegung und Attestierung oder durch technische Abbildung. Auf die vermehrte Skepsis gegenüber der Beweiskraft des Dokuments, wie sie im *narrative turn* der Geschichtswissenschaft Ausdruck fand, antwortet Paul Ricoeur, der Historiker könne dieser Relativierung nur seine handwerklich prüfbare Rekonstruktion immer wieder entgegensetzen (Ricoeur 2002, S. 42). Damit wird noch einmal die Prüfbarkeit – also Intersubjektivität – prinzipiell und explizit an das Konzept des Faktischen angeschlossen. Die Geschichte der Medien und Medienentwicklung ist nun generell durch die

pragmatische Variante von Evidenz gekennzeichnet, denn in den Medien – Schrift, Buch, Fotografie, Film, Fernsehen, Internet – trägt das Dokumentarische, das auf Fakten referierende Sprechen und Zeigen, schon immer die zentrale gesellschaftliche Bedeutung medialer Kommunikation. Ich setze diese Bedeutung von Evidenz als die Funktion des *materiellen Nachweises*.

3. „Evidenz“

Der Begriff der Evidenz durchzieht auch die Geschichte der Philosophie und bezeichnet den Zustand wahren Erkennens durch Augenschein, also auf nicht begründbarer Basis. Evidenz ist eine axiomatische Setzung, die bejaht, dass durch solche Erkenntnis Gewissheit erreicht werden kann. Der schon immer kontroverse Begriff Evidenz wurde von Edmund Husserl am Beginn des 20. Jahrhunderts zu einem bewusstseinstheoretischen Konzept ausgearbeitet, um die Bedingungen visueller Wahrnehmung zu klären (Husserl [1900/1] 1993). Seine Forschung nimmt das Bewusstsein als den alleinigen Ort bestimmbarer Wirklichkeit an und widmet sich den Bewusstseinsphänomenen. Für Husserl ist das Evidenzerleben das objektiv Gegebene. Zu eruieren sind die Bewusstseinschritte, die einen Inhalt subjektiv erfassen. Für die Verbindung zwischen Bewusstsein und Außenwelt setzt er die Hypothese, dass das Bewusstsein eine intentionale Struktur besitze, die mit dem in der Wahrnehmung repräsentierten äußeren Gegenstand verflochten sei. Nach Klaus Rosens Husserl-Exegese erscheint auf der Stufe der äußeren Wahrnehmung das vom äußeren Gegenstand Repräsentierte noch partiell und perspektivisch abgeschattet (vgl. Rosen 1977, S. 6-55). Erst auf der Stufe der inneren Wahrnehmung wird das Repräsentierte zum realen Bewusstseinsinhalt. Wird dieser dort durch Fühlen, Urteilen, Bedeutungsbildung und anschauende Intuition bearbeitet, stellt sich mit dem Evidenzerleben eine Erfüllungssynthese ein. In dem Moment absoluter Evidenz ist das Wahrnehmungsbild vollkommen und erscheint im Bewusstsein wie „selbstgegeben“. Husserls Konzept der Evidenz legte für die Rezeptionsforschung nutzbare Perspektiven an: mit dem Erkenntnisvorgang und mit der Verknüpfung von Bewusstsein und Außenwelt. Sein Motto: „Wer mehr sieht, hat recht“ bezog sich auf eine konkrete, vorwissenschaftliche Lebenswelt und scheint das zunehmende Gewicht der visuellen Dokumentation zu unterstreichen. Ich betrachte diese Bedeutung von Evidenz als synonym für das *Gewissheitserleben*.

Begriffsanwendung

Unter den eben erläuterten Bedeutungsvarianten von Evidenz ist der materielle Nachweis zentral, da er das dokumentarische Ziel umgreift. Er steht für visuell materialisierte Geschichte in einer konkret medialen Form und betont forschungsstrategisch

die Was-Frage des historischen Erkenntnisinteresses innerhalb der Wie-Frage der konstruktivistischen Sicht.

Nach diesen Überlegungen zeige ich nun die Wirklichkeitszugänge und Erkenntnismöglichkeiten auf, die die Massenmedien den Massen visuell eröffnet haben. Damit beschreibe ich Evidenz als ein Einsehbarsein von Wirklichkeit, das aus *materiellem Nachweis*, *Überzeugungsverfahren* und *Gewissheitserleben* konstituiert ist. Meine Darstellung folgt Knotenpunkten der Medienentwicklung und fokussiert zeitgenössische Wahrnehmung und nachträgliche Reflexion.

Die Fotografie

Die Grundannahme, dass menschliche Beobachtung und Urteilskraft, auf sich gestellt, fehlbar seien, wurde umfassend kompensiert durch das fotografische Verfahren, das erstmalig ein exaktes Abbild der Wirklichkeit auf rein technischem Wege erstellte und fixierte (Wortmann 2003, S. 137). Nach der Wende zum 20. Jahrhundert konnte die Fotografie gleichermaßen in die Tradition der Kunst treten und als Dokumentation des Faktischen gelten. Das Selbstbild des Fotografen verblieb auf der Stufe des begeisterten Operateurs, der die Medienleistung ermöglichte. Der Glaube an eine technisch vollendete Wirklichkeitsrepräsentation machte das fotografische Abbild gesellschaftlich zentral und gesellschaftlich verbindlich, seine Reproduzierbarkeit bewirkte massenhafte Zirkulation und Kommunikation. Der materielle Nachweis ist es, der hier – in den Anfängen der technisch visuellen Dokumentation – ihre Geltung und Geltungskraft für die Wirklichkeitskonstruktion ausmacht. Das zeigt die Konsensbildung innerhalb der Gesellschaft und die Wertschätzung, die zur Sublimation des Mediums führt (Mirzoeff 1999, S. 71).

Auch sieben Jahrzehnte später bestätigten kulturphilosophische Diskurse die funktionale und ästhetische Überlegenheit des technischen Mediums gegenüber der bildenden Kunst. So zwingt die Fotografie den Betrachter, die Existenz des in Raum und Zeit präsent gewordenen, tatsächlich re-präsentierten Objektes für wahr anzunehmen und schaffe eine Verknüpfung zwischen Objektvergangenheit und Betrachtergegenwart. Gegenüber der Kernthese der Referenz wurden Einwände vernachlässigt, die Fotografie durch Sujetwahl und Gestaltung für durchaus artifiziell hielten. Noch 1945 gestand André Bazin nur den unkontrollierten Darstellungsanteilen einen ästhetischen Mehrwert zu, und zwar dem Zufälligen, das die Auslösemechanik am Objekt festhalte und das dem Betrachter Zugang zur Wirklichkeit des Objekts gebe (Bazin [1958] 2004). 1978 konstatierte Roland Barthes, der Betrachter könne Sujetwahl und Gestaltung durch Konventionswissen erschließen und dadurch rezeptive Gewissheit erlangen, werde aber erst vom nicht kodierbaren Zufälligen der Fotografie wirklich berührt (Barthes [1980] 2004). Auch der späte Diskurs zur Fotografie reflektierte

Evidenz kaum als Ergebnis von Überzeugungsverfahren. Das stärker thematisierte Gewissheitserleben des Betrachters wird rückgekoppelt an den prägnanten materiellen Nachweis, den die Wirklichkeitsbindung und Selbsttätigkeit des Mediums ermöglicht. Das entspricht auch der langfristigen Selbstwahrnehmung der Rezipienten.

Der Film

Die neuen Bewegtbilder führten vor, was räumlich unerreichbar war und der Trägheit des Auges verborgen blieb. Sie vermittelten mediales Erfahrungswissen über Alltag und Gesellschaft und erlangten ein quasi wissenschaftliches Erklärungsvermögen. Der mediale Zugewinn war, Ereignisse im zeitlichen Ablauf und – damit – kausalen Nexus wiederzugeben. Mit der Institution Kino bildete das Medium auch in der dokumentarischen Funktion ein Genre aus, erkennbar durch den Aufklärungsgestus. Nur für die Genrebildung war die Frage erheblich, ob sich die Abbildungsleistung des Mediums auf Ereignisse bezog, die als fingiert oder als tatsächlich galten, der visuelle Wirklichkeitseindruck hing nicht davon ab. Demnach schöpften das fiktionale wie das dokumentarische Genre aus dem Gestaltungspotential des Mediums, ohne dass eine Trennschärfe der Mittel je zu beanspruchen war.

Für den Beginn der Dokumentarfilmentwicklung setzt der Filmhistoriker Martin Loiperdinger seit 2001 einen neuen Akzent (Loiperdinger 2001, S. 71). In der rhetorischen Konfrontation des I. Weltkrieges konnte das kinematographische Medium durch direkte Anschauung die Presseberichterstattung übertreffen und korrigieren und zur öffentlich wirksamen Informationsquelle werden. Im Auftrag des britischen Kriegsministeriums entstand wenige Wochen nach dem Realereignis von 1916 der einstündige Film „The Battle of the Somme“, der mit chronologischem Verlauf, Detailangaben und Originalszenen das Geschehen in den Schützengräben offen rekonstruierte und beim heimischen Publikum wie im neutralen Ausland als evidenten Zeugnis des Krieges aufgenommen wurde. Das Mittel der Dramatisierung war der dramatisch empfundenen Wirklichkeit analog, die sich für die Zuschauer deutlich vom fiktionalen Drama unterschied. Auf der Ebene der Produzenten und Rezipienten war der Hauptfaktor von Evidenz der brisante materielle Nachweis, den das Überzeugungsverfahren der Dramatisierung lediglich unterstützte.

Die visuelle Erfahrung durch Wochenschauen und filmische Studien zu sozialen Problemlagen formte die dreißiger Jahre in Europa und den USA zur Epoche des „dokumentarischen Ausdrucks“. Dennoch stand der Dokumentarfilm im Schatten der potenten filmischen Fiktion, mit dem er die Gestaltungsmittel teilte, indem er sie weniger prononciert für das Sachargument nutzte. 1934 aber ließ das nationalsozialistische Regime den „Reichsparteitag der Einheit und Stärke“ im Filmwerk „Triumph des Willens“ zum eigenen Idealbild und Denkmal ausgestalten. Das propagandistische

Medienprodukt bestand überwiegend aus Dokumentaraufnahmen und wurde im zeitgenössischen In- und Ausland auch als Dokumentation aufgefasst, obwohl es der dramaturgischen Logik des Spielfilms konsequent folgte. Aus filmwissenschaftlicher Sicht resultierte hier Evidenz aus dem Gelingen einer Wirkungsabsicht, nämlich das Publikum für den politischen Glaubensinhalt emotional empfänglich zu machen (Loiperdinger 1987, S. 51/83). In diesem Fall von Evidenz wurde der materielle Nachweis überhöht durch massiv gesteigerte Überzeugungsverfahren, die das Gewissheitserleben des Zuschauers im Sinne einer geistigen Mobilmachung dominierten.

Die historische Erfahrung, dass Ideologie die Wirklichkeit verfehle, veranlasste Siegfried Kracauer 1960, den Repräsentationsanspruch des Dokumentarfilms zu erneuern: Im doppelt Faktischen der fotografisch-filmischen Abbildtechnik und der äußeren Wirklichkeit sei eine unauflösbare Verbindung zu sehen (Kracauer [1960] 2001). Damit stellte der tonangebende Filmtheoretiker die Medienleistung des Dokumentarfilms über die des Spielfilms. Demgegenüber ließen zeitgleich aktive Avantgarden wie das *cinéma vérité* das normative Denken zum Dokumentarfilm aufbrechen. Die innovative Technik der 16mm-Kamera und des Synchrontons bot erstmalig konzeptionelle und gestalterische Spielräume, die insbesondere zwei Modelle filmischen Dokumentierens förderten (vgl. Schändlinger 1995, S. 180). Der interaktive Dokumentarfilm verweist auf die Beziehung zwischen Filmemacher und beobachteten Ereignissen und zeigt eine wechselseitige Beeinflussung auf. Der beobachtende Dokumentarfilm strebt mit der Selbstentfaltung der beobachteten Ereignisse und der Distanzhaltung des Filmemachers ein aufnahmetechnisch objektiviertes Medienangebot an. Obwohl die Modelle den subjektiven Faktor „Mensch“ nun explizit und implizit anerkennen, wird eines sichtbar: dass auch sie letztlich den Repräsentationsanspruch des Genres zu erfüllen suchen, zum einen mit der Transparenz des Aufnahmeprozesses, zum anderen mit dem Gebot der Neutralität. Der seit den 70er Jahren zunehmend selbstreflexive Dokumentarfilm thematisiert die Grenzen äußerer Abbildbarkeit und die Visualisierung von Vorstellungsbildern und nähert die Konzepte Faktum und Fiktion einander an (Heller 2001, S. 22). Aus theoretischer Sicht erklärte Alexander Kluge das Imaginäre zum eigentlichen Flucht- und Zielpunkt dokumentarischer Darstellung. Für das Verständnis des breiteren Publikums, das den Beglaubigungen des Genres so weit gefolgt war, wechselte der Dokumentarfilm damit ins künstlerische Fach. Aus dem Blickwinkel von Evidenz ist nun das Produzenteninteresse am materiellen Nachweis als äußere Repräsentation rückläufig, dafür soll das Gewissheitserleben des Zuschauers aus der Einsicht in die Überzeugungsverfahren folgen.

Das Fernsehen

Der Anspruch direkter Referenz-Abbild-Entsprechung wurde vom Fernsehen erfolgreich erneuert. Es sorgte für eine Organisation audiovisueller Wirklichkeitsrepräsentation, die zeitlich kontinuierlich und zentral distribuiert ist. Das journalistische Prinzip der Aktualität verlangte Live-Berichterstattung und Live-Kamera. Der mediale Zugewinn war die simulierte Teilnahme des Zuschauers am direkt vor ihm sich entfaltenden Ereignis. Die Programmstruktur des neuen Mediums hebt die Trennung kinematographischer Genres tendenziell auf, indem sie fiktionale und dokumentarische Subgenres auf ihrer Angebotsoberfläche mischt. Wie Knut Hickethier ausführt, befriedigt die Fernsehnutzung Bedürfnisse nach Vergewisserung auf zweierlei Wegen: durch faktische Wirklichkeitsdarstellung, zur Aufklärung und Handlungsorientierung, und durch imaginative Wirklichkeitsprojektion, zur symbolischen Wunscherfüllung und Handlungsmotivation (Hickethier 1993, S. 171). Im Kontinuum wechselnder fiktionaler und faktischer Weltbezüge gelten die Nachrichten als stabile, quasi dokumentarische Inseln wirklicher Gewissheit und gewusster Wirklichkeit.

Ab 1953 begann der NWDR, dem in Nachkriegsdeutschland breiten Bedarf an Wissen über die ferne Welt nachzukommen (vgl. Hickethier 1990, S. 22). Der fernsehtypische Dokumentarbericht schien die Welt ins Studio und an den Empfangsort des Zuschauers zu verlegen. Im Zentrum solcher Auslandsberichterstattung stand ein Experte wie Peter von Zahn, der selbstproduzierte Filmbilder live kommentierte. Dabei wirkten mehrere Beglaubigungselemente: eine phatische Autoritätsperson, ein spontaner Wortbeitrag und ein filmisches Zeugnis. Das neue Medium bettet den materiellen Nachweis in interagierende Überzeugungsverfahren ein.

Mit dem Live-Prinzip suggeriert das Fernsehen Evidenz schlechthin. Wahrt der Dokumentarfilm durch das klar definierte Gesellschaftsproblem die Distanz des Zuschauers gegenüber dem Referenten, installiert die neueste Schöpfung, das so genannte Wirklichkeitsfernsehen, ein osmotisches Verhältnis zwischen Lebensalltag und Medienereignis (Winter 2000, S. 61). In dokumentarischer Absicht verlagert das Sendeformat „Big Brother“ noch ungeformte soziale Wirklichkeit in die Mediensphäre – zur Beobachtung der Ereignisentfaltung –, nicht ohne das Kontingente den steuernden Regeln des Spiels und der Serie zu unterwerfen. Der Medienwissenschaftler Lothar Mikos zeigt, dass sich dem Zuschauer neuartige Wirklichkeitsfaktoren darbieten: eine offene Gruppensituation zu beobachten, über bewertendes Handeln einbezogen zu sein, triviale Alltagserfahrung aufgewertet zu finden, normale Akteure außer sich zu sehen, Folgen für das Leben draußen zu erkennen (Mikos, 2000). Diese Nivellierung lässt die Identitätsbildung gerade jüngerer Zuschauer an das Medium heranrücken. Bei dieser Mischform entsteht durch die Öffnung des Mediums zur Lebenswelt des Zuschauers eine neue Qualität von Gewissheitserleben. Der durch das dokumentarische Projekt

verbürgte materielle Nachweis wird erhärtet durch direkt anschließbare Alltagserfahrung des Zuschauers.

Begriffsbewertung

Die bisherigen Ausführungen lassen sich in Thesenkomplexen zusammenfassen: Meine Verwendung des Begriffs Evidenz bedeutet das Einsehbarsein von Wirklichkeit über Medienkonstruktion, ein Einsehbarsein, das sich am Schnittpunkt von materiellem Nachweis, Überzeugungsverfahren und Gewissheitserleben ermitteln lässt. Diese Sichtweise schließt die Basis des Faktischen, die Wirksamkeit von Verfahren und die Subjektwahrnehmung ein und macht sie aufeinander beziehbar. Diese Begriffsbildung akzentuiert den materiellen Nachweis, damit die Intentionalität dokumentarischer Medienangebote weiterhin über deren Referentialität zu erschließen ist. Eine Auffassung von Evidenz, die zwischen der Subjektivität von Medienhandeln und der Glaubwürdigkeit des Medienprodukts die alleinige Relation setzt – wie die in Köln vertretene – kann der fachlichen Orientierung nicht dienlich sein. Sie zwingt zur Einengung der heuristischen Perspektive und fördert eine neue Immanenz der Analyse.

Die Wandlungen, die der dokumentarische Gestus mit der Entwicklung von Massenmedien durchlaufen hat, lassen sich unter mehreren Aspekten betrachten. Sie können dem subjektiven Faktor „Mensch“ – als Ergebnis von Gestaltung und Interpretation – oder der ökonomischen und politischen Interessenbindung von Medieninstitutionen zugerechnet werden. Mein Vortrag folgt der These, dass Wandlungen des dokumentarischen Gestus dann gesellschaftlich angenommen werden, wenn sich nach Mehrheitserfahrung die Chance auf Wirklichkeitserkenntnis durch sie erweitert hat. In solcher Lage werden bestimmte Konstruktionsweisen dominant und zeitigen kollektive Vorstellungen. Medienwissenschaftliche Untersuchung kann nicht nur Einzelfälle berücksichtigen, sondern muss historisch repräsentative Aussagen zu Medienangeboten machen. Das gelingt nur mit Bezugnahme auf Entstehungs- und Verwendungszusammenhänge, also durch Referentialität.

Mein Vortrag akzentuiert mit dem Dokumentarischen die Was-Frage des Medienangebots. Er rückt die Sachinformation des technischen Abbilds als geschichtsbildend ins Blickfeld und ordnet die Gestaltung des technischen Bildes nach. Damit habe ich zwar eine dem Forschungsfluss gegenläufige Sichtweise eingenommen, aber – für den impliziten Gedanken an dokumentierte Verbrechen gegen die Menschlichkeit – bewusst die Leistung des Abbilds gegen den Zweifel am Bild gesetzt. In dieser Dualität mag sich auch eine formale Divergenz von geschichtswissenschaftlichen und konstruktivistischen Positionen andeuten, die in breiterem Rahmen zu diskutieren wäre. Sie darf die Medienwissenschaft an einer Rückbesinnung auf das Dokumentarische nicht hindern.

Literaturverzeichnis

- Barthes, Roland [1980] 2004. Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie [Übers.]. Berlin.
- Bazin, André [1958] 2004. Was ist Film? [Übers.]. Fischer, Robert (Hrsg.) 2004. Berlin.
- Berg, Jan 2001. Techniken der medialen Authentifizierung Jahrhunderte vor der Erfindung des Dokumentarischen. In: Keitz, Ursula/Hoffmann, Kay (Hrsg.) 2001. Einübung des dokumentarischen Blicks. Marburg, S. 51-70.
- Bleicher, Joan Kristin 1999. Fernsehen als Mythos. Poetik eines narrativen Erkenntnis systems. Opladen.
- Doelker, Christian 1979. „Wirklichkeit“ in den Medien. Zug.
- Daston, Lorraine 2001. Wunder, Beweise und Tatsachen. Zur Geschichte der Rationalität [Übers.]. Frankfurt a.M.
- Heller, Heinz B. 2001. Dokumentarfilm als transitorisches Genre. In: Keitz, Ursula/Hoffmann, Kay (Hrsg.) 2001. Die Einübung des dokumentarischen Blicks. Marburg, S. 15-26.
- Hickethier, Knut 1993. Dispositiv Fernsehen, Programm und Programmstrukturen in der Bundesrepublik Deutschland. In: Hickethier, Knut (Hrsg.) 1993. Institution, Technik und Programm: Rahmenaspekte der Programmgeschichte des Fernsehens. Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik Deutschland, Bd. 5. München.
- Hickethier, Knut 1990. Die Welt ferngesehen. Dokumentarische Sendungen im frühen Fernsehen. In: Heller, Heinz-B., Zimmermann, Peter (Hrsg.) 1990. Bilderwelten, Weltbilder: Dokumentarfilm und Fernsehen. Marburg, S. 23-48.
- Husserl, Edmund [1900/1] 1993. Logische Untersuchungen. 3 Bde. Tübingen.
- Kracauer, Siegfried [1960] 2001. Theorie des Films: Die Errettung der äußeren Wirklichkeit [Übers.]. Witte, Karsten (Hrsg.) 2001. Frankfurt a.M.
- Lausberg, Heinrich 1963. Elemente der literarischen Rhetorik. München.
- Lethen, Helmut 2003. Bild und Evidenz (Tagung). Textbeitrag. <http://www.ifk.ac.at/calendar>.
- Loiperdinger, Martin 2001. Die Erfindung des Dokumentarfilms durch die Filmpropaganda im Ersten Weltkrieg. In: Keitz, Ursula/Hoffmann, Kay (Hrsg.) 2001. Einübung des dokumentarischen Blicks. Marburg, S. 71-80.
- Loiperdinger, Martin 1987. Der Parteitagfilm „Triumph des Willens“ von Leni Riefenstahl. Rituale der Mobilmachung [Forschungstexte Wirtschafts- und Sozialwissenschaften, Bs. 22]. Opladen.

- Luhmann, Niklas 1995. Die Realität der Massenmedien (Vortrag G 333). Nordrhein-Westfälische Akademie der Wissenschaften (Hrsg.) 1995. Opladen.
- Mikos, Lothar, Feise, Patricia, Herzog, Katja, Prommer, Elizabeth, Veihl, Verena 2000. Im Auge der Kamera. Das Fernsehereignis Big Brother [Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft, Bd. 55]. Berlin.
- Mirzoeff, Nicholas 1999. The Age of Photography (1839-1982). In: An Introduction to Visual Culture. London. S. 63-89.
- Nohr, Rolf F. (Hrsg.) 2004. Evidenz – „das sieht man doch“ [Medienwelten, Bd. 1]. Münster. Plantinga, Carl 1997. Rhetoric and Representation in Nonfiction Film. Cambridge.
- Ricoeur, Paul 2002. Geschichtsschreibung und Repräsentation der Vergangenheit [Übers.] [Konferenzen des Centre Marc Bloch, Bd. 1]. Münster.
- Rosen, Klaus 1977. Evidenz in Husserls deskriptiver Transzendentalphilosophie [Monographien zur philosophischen Forschung, Bd. 153]. Meisenheim / Glan.
- Schändlinger, Robert 1995. Dokumentarfilm und Sozialwissenschaften. Der filmdokumentarische Blick als sozialwissenschaftlicher Empirietyp (Zugl. Dissertation Univ. Frankfurt a.M.). Frankfurt a.M.
- Schmidt, Siegfried J. 1994. Die Wirklichkeit des Beobachters. In: Merten, Klaus, Schmidt, Siegfried J. (Hrsg.) 1994. Die Wirklichkeit der Medien: eine Einführung in die Kommunikationswissenschaft. Opladen. S. 3-19.
- Solbach, Andreas 1994. Evidentia und Erzähltheorie. Die Rhetorik anschaulichen Erzählens in der Frühmoderne und ihre antiken Quellen [Figuren, Bd. 2]. München.
- White, Hayden 1986. Auch Klio dichtet, oder: Die Fiktion des Faktischen. Studien zur Topologie des historischen Diskurses [Übers.]. Stuttgart.
- Winter, Rainer 2001. Die Hoffnung auf Sex. Zur Wirklichkeitskonstruktion in Big Brother. In: Daily Talks, Daily Soaps, Big Brother. Sonderheft der Zeitschrift *medien praktisch*. TEXTE (3). Frankfurt a.M. S. 61-66.
- Wortmann, Volker 2003. Authentisches Bild und authentisierende Form. Köln.

2 Massenmedium Fernsehen und öffentliches Geschichtsbewusstsein – ein Problemaufriss¹

Wie und wozu entsteht Geschichtsbewusstsein?

In meinem Vortrag zeige ich die Bedeutung von Geschichtsbewusstsein auf und kennzeichne strukturell, welche besonderen Voraussetzungen in der Mediengesellschaft zur Ausbildung von Geschichtsbewusstsein gegeben sind. Zunächst formuliere ich eine Definition von Geschichtsbewusstsein, kontrastiere dann Positionen der Geschichtswissenschaft mit dem gesellschaftlichen Funktionszusammenhang des Fernsehensystems, um in weiteren Schritten darzulegen, wie das Fernsehen in zweifachem Sinn Geschichte produziert: durch aktuelle Berichterstattung und durch ‚Geschichtsfernsehen‘. Diese Ausführungen beleuchten die kommunikativen, gattungsgebundenen und medienhistorischen Vorleistungen der Fernsehangebote für die Ausbildung von Geschichtsbewusstsein und reflektieren über fachwissenschaftliche Zugänge zur Erforschung dieser Problemstellung. Unter Geschichtsbewusstsein kann eine Sonderform des Bewusstseins verstanden werden: ein offenes und variables System mentaler Vorgänge der Wahrnehmung, Selektion, Erinnerung und Reflexion. Das historische Erkennen geht von der jeweiligen Gegenwart aus, es spiegelt eigenes Handeln im Handeln anderer und wird geleitet von gesellschaftlichen Normen und Werten. Nach Felix Lutz ist Geschichtsbewusstsein als Analyse von Erfahrungen im Ablauf der Zeit die Voraussetzung für aktuelle Situationsdeutung: Es ermöglicht das Wirklichkeitsbewusstsein (Lutz 2000, S. 53). Geschichtsbewusstsein gibt Orientierung im Ablauf der Zeit und ermöglicht die Kontinuität von Selbsterfahrung und die Wahrnehmung von Veränderung (Rüsen 2001, S. 95). Unter Geschichte kann das Vergangene verstanden werden, das sowohl für das persönliche Leben als auch für die Gesellschaft als relevant oder bedeutsam angesehen wird. Geschichte kann weiter fokussiert werden auf die Verknüpfungen zwischen individueller Biographie und „großer“ Politik (Lutz 2000, S. 54). Die Deutungen des Geschichts-

1 „Massenmedium Fernsehen und Geschichtsbewusstsein – ein Problemaufriss“, Vortrag, Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, November 2003.

bewusstseins tragen zur Identität bei, indem sie die persönliche Erfahrung und die ‚große‘ Politik sinnvoll miteinander in Beziehung setzen. Für Erik Erikson ist persönliche Identität die unmittelbare Wahrnehmung der eigenen Gleichheit und Kontinuität in der Zeit, einschließlich der Wahrnehmung, dass auch andere diese Gleichheit und Kontinuität erkennen (Erikson 2000, S. 18). Nach Jürgen Habermas erhalten Kollektive dadurch ihre Identität, dass sich lebensweltliche Vorstellungen überlappen und zu unproblematischen Hintergrundüberzeugungen verdichten (Habermas 1992, S. 206). In der Geschichtswissenschaft wird bislang noch die Auffassung vertreten, dass die Fachdisziplin, so Wolfgang Mommsen, Sachwalterin des historischen Bewusstseins sei (Mommsen 1995, S. 139) und dass die Ausbildung von Geschichtsbewusstsein, so Karl-Ernst Jeismann, den Vorlauf wissenschaftlicher Forschung bedinge (Jeismann 1989, S. 40). Zu konzedieren ist, dass die Forschung mit der Verbreitung ihrer Ergebnisse in Fachpublikationen, Fachdiskussionen, Presserevisionen und Lehrmaterialien Geschichtsbewusstsein beeinflusst. Aber damit sind nur ein hoch spezialisiertes Wissen und ein schmaler Distributionskanal bezeichnet. Will ich äußere Anhaltspunkte für die komplexen Funktionen von Geschichtsbewusstsein und seine kollektiven Ausprägungen finden, muss ich die gesellschaftlichen Kommunikationsverhältnisse als solche in den Blick nehmen und die medialen Strukturen benennen, unter denen sich Geschichtsbewusstsein nur bilden kann. Derzeit erfahren Menschen über je gegenwärtige und vergangene Ereignisse in vielfältigen Formen durch Massenmedien, insbesondere das Leitmedium Fernsehen (Rager/Werner/Oestmann 1999, S. 62). Umfassende Reichweite, Aktualität und Visualität sind zentrale Faktoren, über die das Fernsehen seit den späten 60er Jahren den Status gleicher, direkter Teilhabe an gesellschaftlich relevantem Wissen ermöglicht und Öffentlichkeit hergestellt hat (Gerhards 1996, S. 34). Folglich sind geschichtliche Inhalte primär, kontinuierlich und längerfristig durch das Fernsehen in den Wahrnehmungshorizont einer Bevölkerung aus dispersen Publika gerückt worden, die durch Interaktion mit diesen Inhalten ihrerseits Öffentlichkeit bewirkt haben. Vergangenheit kann nicht ‚objektiv‘ rekonstruiert und als eigenständiger Wirklichkeitsbereich angesehen werden (Rusch 2001, S. 155). Geschichte existiert nur in medialer Überlieferung. Geschichte entsteht, wenn ein Ereignis öffentlich gemacht und als bedeutsam wahrgenommen wird.

Die Fachwissenschaft Geschichte strebt im langwierigen Prozess der Forschung die systematische Bewältigung der Zeitgeschichte an. Demgegenüber handeln die Massenmedien mit wachsender Beschleunigung, um eintretende Ereignisse zu definieren, zu hierarchisieren und als Nachrichten zu präsentieren. Mit der aktuellen Berichterstattung übt das Leitmedium zunehmend die Funktion aus, das Netz der Zeitgeschichte zu knüpfen. Dieser Vorgang ist ein *nicht deklariertes* Weg der Massenkommunikation, auf dem sich Geschichte bildet und eine Voraussetzung für Geschichtsbewusstsein

geschaffen wird. Dieser Vorgang hinterlässt der Geschichtswissenschaft ein Ereigniskonvolut samt Interpretation und Vor-Bewertung, dessen Struktur nur mit diesbezüglicher Medienkompetenz zu erschließen ist.

Der fachwissenschaftliche und der öffentliche Diskurs zum jeweiligen Ereignis entfalten sich getrennt. Sie kreuzen sich nachträglich, wenn das Fernsehen Ereignisse tradiert, indem es sie repräsentiert und dafür historische Expertise nutzt. Das ist der andere Weg: die *deklarierte* Form der Massenkommunikation. Bereits überlieferte Geschichte wird in anderen Kontexten neu definiert und der öffentlichen Kommunikation verfügbar gemacht. Im Unterschied zum obigen Prozess wird der soeben genannte Prozess von der Geschichtswissenschaft wahrgenommen, die vorwiegend journalistisch erzeugten Produkte werden dort aber kaum in die eigene Forschung integriert. Im Unterschied zu schriftsprachlichen Quellen und schriftsprachlichem Geschichtsdiskurs hat das Leitmedium die audiovisuelle Überlieferung gesellschaftlich etabliert. Daher sollen nun die kommunikativen Spezifika der audiovisuellen Vermittlung und Rezeption auf Geschichtsinhalte und Geschichtsbewusstsein bezogen werden.

Wie konstituiert sich das öffentliche Ereignis?

Aus medientheoretischer Sicht besteht beim Fernsehen eine Koppelung aus physisch präsentem, wahrnehmenden Rezipienten und apparativem audiovisuellem Angebot. Diese Koppelung prägt beim Rezipienten ein medientypisches Dispositiv aus, das habituelle Nutzungsweisen, Wahrnehmungsformen, Erklärungserwartungen und Wirklichkeitsannahmen gegenüber dem Medienangebot umfasst (Hickethier 1993, S. 172). Das Leitmedium offeriert Lebenswelterweiterung und leistet zugleich Komplexitätsreduktion. Darauf beruht sein Autoritätsbonus. Das Fernsehen verwirklicht Pluralität durch alternative Programme, Vielfalt von Themen, Meinungen und Genres innerhalb der Polarität von Faktischem und Fiktion, Information und Unterhaltung. Darauf basiert seine Anziehungskraft. In der Koppelung des persönlichen Erfahrungsraums mit den zeitlich geordneten Erfahrungspotentialen der Medienangebote kann der Rezipient ein vergangenheitsgestütztes Verständnis seiner Lebensverhältnisse entwickeln (Mikos 1994, S. 12).

Ich befasse mich nun mit der ersten, nicht deklarierten Leistung des Fernsehens, Geschichte zu generieren und Geschichtsbewusstsein auszubilden. Sie besteht für mich in der aktuellen Berichterstattung durch die Nachrichten. Damit knüpfe ich an die einleitende Definition an, dass Geschichte das für das persönliche Leben und für die Gesellschaft Relevante und Bedeutsame bezeichnet und die Verknüpfung von persönlicher Biographie und ‚großer‘ Politik betrifft. Ich greife den mit der Gattung Nachrichten deklarierten Informationsanspruch auf, für die Gesellschaftsmitglieder

wichtige Fakten unstrittig darlegen zu wollen. Mit diesem Anspruch ist eine entsprechende Erwartungshaltung des Rezipienten verbunden. Mit diesem Anspruch ist aber auch eine umfassende Definitionsmacht des Leitmediums verbunden. Ich problematisiere diesen Sachverhalt gegen eine in der Medienwissenschaft artikulierte Sichtweise, wonach alle Medienangebote des Fernsehens nach vorrangig formalen Kriterien unter dem Begriff ‚Erzählen‘, ‚Gedächtnis‘, ‚Mythos‘ oder ‚Unterhaltung‘ vereinheitlicht erscheinen (vgl. Bleicher 1999). Auch wenn Qualität und Nutzen der Fernsehnachrichten in Frage stehen, muss der mit ihnen verbundene Aufklärungsanspruch von der medienwissenschaftlichen Forschung zum Nennwert genommen werden. Im Sinne des Rezipienten muss medienwissenschaftliche Forschung ihre Beobachtung auf die Pole Definitionsmacht und Medienrealität richten.

Seit fünf Jahrzehnten, fast der Rahmen unserer Zeitgeschichte, erreicht die Programmgestaltung Nachrichten die größte Zuschauerzahl und Relevanzzuschreibung (Krotz 1996, S. 105). Die serielle Präsentation der Nachrichteninhalte ermöglicht die Kontinuität von Selbsterfahrung und die Wahrnehmung von Veränderung. Das kollektiv Nützliche der Berichterstattung begründet eine traditionell hohe Wahrheitserwartung. Mit der Thematisierung politischer Problemlagen und natürlicher Katastrophen wird die Frage nach der Sicherheit des Gemeinwesens gestellt und beantwortet. In die Argumentation gehen historische Begründungszusammenhänge ein.

Nachrichtenredaktionen wenden generelle Wahrnehmungsregeln an, indem sie auswählen, vereinfachen, gestalten und Bedeutung geben. Die latenten Selektionskriterien, die Nachrichtenfaktoren, unterstellen ein Publikum, das von der außergewöhnlichen, kontroversen, personalisierten und *negativen* Meldung angesprochen wird. Dadurch erhalten die Nachrichten einerseits einen Aufmerksamkeitsvorteil und tendieren andererseits zur einheitlichen Wirklichkeitskonfiguration (Ruhrmann 1994, S. 246). Unter diesen Voraussetzungen aber führen zentrale Themen zu kollektiver Anschlusskommunikation und längerfristigen Wissensstrukturen. Zu fragen ist, inwieweit das medial entworfene ‚Bild von der Welt‘ den tatsächlichen Publikumsbedürfnissen entspricht.

In der Nachrichtenforschung werden die Aussagekraft und Wirkung der begleitenden Bildsequenzen unterschiedlich beurteilt. Für mich gilt, dass diese Fernseshilder zu mehr oder minder wirksamen Kommunikaten führen, weil sie als Wirklichkeitsnachweise gelten. Durch sprachliche Semantisierung und Motivwiederholung repräsentieren sie politische Zentren personell-räumlich im visuellen Bewusstsein.

Für Klaus Sachs-Hombach gilt aus kognitionspsychologischer Perspektive, dass prägnant organisierte Bildinhalte bereits vorbewusst wirken und emotionale, bewertende Prozesse auslösen (Sachs-Hombach 2000, S. 27). Peter Ludes hebt die *Schlüsselbilder* hervor, die Nachrichtenbeiträge in visuelle Kurzformeln fassen (Ludes 2001).

Sie können sich semantisch verselbständigen und zu öffentlichen Sinnbildern werden. Die *Blitzlicht-Erinnerungen*, die Aleida Assmann anführt, lassen sich auf schockierende Bildeindrücke übertragen, deren hoher Affektgehalt Szenen zu festen Mentalbildern gerinnen lässt, die langfristig stabil abrufbar bleiben (Assmann 2002, S. 209).

Damit liegt für mich der Schluss nahe, dass solche zu visuellen Erinnerungen gewordenen Fernsehbilder und die mit ihnen assoziierten Emotionen und Wissensfragmente wie Inseln unser Geschichtsbewusstsein befassen und konstituieren. Dabei fällt eine durch die Medienrealität bedingte Diskrepanz in den Blick: Abgebildete Ereignisse können intensive, kollektiv geteilte visuelle Erfahrungen auslösen, ohne dass sie sich in irgendeiner Weise verändernd auf die äußere Existenz von Rezipienten ausgewirkt haben.

Die nachrichtenbegleitenden Bildsequenzen stehen dafür, eine äußere Wirklichkeit wiederzugeben. Ihre Erforschung hingegen hat zu berücksichtigen, dass das Abbildungsergebnis prinzipiell vieldeutig ist, eine Bestimmtheit erst ermittelt werden muss. Die denotative Funktion der Bilder, die eine Wirklichkeitserwartung erzeugt, naturalisiert ihre konnotativen Aspekte, die sich ästhetisch, kulturell oder ideologisch herleiten.

Da die öffentliche Sphäre zunehmend von primär visuellen Medienbotschaften durchdrungen wird, richtet sich das politikwissenschaftliche Interesse darauf, die Sichtbarkeit politischer Macht zu erforschen. Nach Jürgen Wilke ergab die Untersuchung von *Nachrichten-Standbildern*, dass das Politik-Feld im Unterschied zu den anderen Themenressorts fast ausschließlich in personalem Handeln materialisiert war (Wilke 1999, S. 165). Es dominierte die individualisierende Darstellung von Führungskräften der Exekutive. Daraus war zu schließen, dass das Politik-Feld als funktional gegliedertes Handlungssystem mit gesellschaftlich organisierten Gegenkräften visuell nicht manifest wurde. Ich kann weiter folgern, dass eine überwiegende Personalisierung und Fragmentierung in der Abbildung von Politik das Geschichtsbewusstsein und somit die lebensweltliche Orientierung des Rezipienten einschränkt. Im Querschnitt der Themenressorts wiesen die Politik-Bilder den höchsten extremwertigen Emotionsgehalt auf. Bei der Unterteilung in situative und inszenierte Bildinhalte war der Anteil der inszenierten Bildinhalte durchweg positiv besetzt (Vgl. dazu auch Knieper 2003, S. 198). An dieser Stelle kann Medienrealität darin bestehen, dass positiv grundierte Bildarrangements von Politik einseitig Konsens und Affirmation vom Rezipienten einfordern.

Zum Inszenieren von Politik gehört auch das nationale Zeremoniell, die öffentliche Feier mit dem Tenor gemeinschaftlicher Freude oder Trauer. Die Bezeichnung *Medienereignis* besagt, dass in der Fernsehübertragung weniger das tatsächliche Ereignis geschildert, als dessen Hyperversion konstruiert wird. Für Daniel Dayan und Elihu

Katz sind die Visualisierungsstrategien an der Bedeutung orientiert, die sich mit dem Appell an gemeinschaftliche Werte im Vorfeld des Ereignisses ankündigt (Dayan/Katz 1994, S. 175). In diesem symbolischen Sinne definiert und deutet die Fernsehübertragung das Ereignis. Die zentralen Ereignismerkmale werden visuell hervorgehoben und zahlreiche Teilereignisse in einen geschlossenen Kontext gestellt. An greifbaren Ereignishöhepunkten teilt sich die Atmosphäre mit. Die Intentionen von Veranstaltern, Akteuren und Medienkommunikatoren konvergieren, wobei die Fernsehdarstellung die Darstellung der Veranstalter überlagert. Das Leitmedium markiert öffentlich die „historische Stunde“, unterbricht die Programmroutine und lässt das Ereignis als einzig bedeutsame Wirklichkeit erscheinen. Kennzeichnend für die Teilhabe des Rezipienten am Ereignis sind das kollektive Bewusstsein einer gemeinschaftlich geteilten Form des Miterlebens und der privilegierte Status einer vorgegebenen Deutung und Übersicht. Was die Medienrealität betrifft, lässt sich am *Medienereignis* – etwa einer königlichen Hochzeit – eine tatsächliche Tendenz zur visuellen Mythenbildung in der Fernsehberichterstattung feststellen.

Welchen Gewinn haben die Rezipienten?

Fernsehnutzung kann insoweit der Primärerfahrung zugeordnet werden, als sie die Primärsinne Sehen und Hören beteiligt und dadurch ein intensives Rezeptionserleben ermöglicht. Fernsehnutzung unterscheidet sich von nicht-medialer Primärerfahrung darin, dass die Rezeption auf kognitives Handeln begrenzt ist und nicht zu physischen Änderungen am Medienangebot führt. Daran zeigt sich, dass die Erwartung, die mit dem Gratifikationseffekt des Fernsehens verknüpft ist, in einem Sich-der-Welt-Vergewissern besteht. Medienrealität bedeutet, dass der Eindruck des Rezipienten, es werde von den elektronischen Bewegtbildern Wirklichkeit übermittelt, nur auf einer Annahme beruht (Schmidt 1994, S. 7). Die Nähe zwischen Abbildung und Abgebildetem lässt Information intuitiv verfügbar erscheinen. Auf einer hypothetischen Basis erreicht der Rezipient in der Koppelung mit dem Fernsehen einen hohen Grad der Vergewisserung. Die in den Medienangeboten aufgezeichnete, plausibilisierte und verwaltete Welt kann so mit einer überlegenen Form der Wirklichkeit gleichgesetzt werden. Durch den Apparat wird der Rezipient ihrer teilhaftig. Das Dispositiv Fernsehen beruht auf einem Glaubenssystem, das durch eine weitere Annahme des Rezipienten gestützt wird: die Annahme, dass ein Kollektiv in gleicher Weise an den bildlichen Weltnachweisen und dem beigefügten Wissen partizipiert und sich die eigene Wirklichkeitskonstruktion durch Vielfach-Rezeption bestätigt.

Vergewisserung stellt sich ein durch synchron vollzogene Wahrnehmung und diachron geschichtete Vorstellung. Die aktuelle Berichterstattung kumuliert eine Chro-

nik der öffentlich bedeutsamen Ereignisse, die unverbrüchlich Teil der persönlichen Biographie werden. Die Glaubenshaltung erstreckt sich auch auf das Unstreitige und das Nützliche von Nachrichten, beides erwiesen durch den Erhalt des Gemeinwens. Im Koppelungszusammenhang wird dessen Geschichte eigene Erfahrung. Die Fernsehbilder mit ihrem bewegenden, veranschaulichenden und beweisführenden Potential bestücken den Erinnerungshaushalt. Indem sie vom Fernsehen selbst und von anderen Medien zitiert werden, bleiben sie wirksam, ihr assoziatives Wissen wach und kollektiv kommunizierbar. Rückblickend bedeutet die gemeinschaftlich geteilte Chronik persönliches Verwurzelte sein (Assmann/Assmann 1994, S. 115). Bewegtbilder von Vergangenen erscheinen lebendig, da sie in der Koppelung in ein je aktuelles Erleben einbezogen sind. Das gilt ebenso für Bilder vor oder fern der persönlichen Biographie.

Versagt das Glaubenssystem durch Zweifel am Aussagewert der elektronischen Bewegtbilder, ist Vergewisserung vom Leitmedium nur noch begrenzt zu beziehen, drohen nachträglich Identitätsverluste. Das nicht auf die Wirklichkeitsnorm zu verpflichtende digitale Bild kann im Nachhinein Fotografie und Fernsehbilder in Frage stellen.

Was ist der Beitrag des ‚Geschichtsfernsehens‘?

Noch zu beleuchten ist die *deklarierte* Form, in der das Leitmedium Geschichte übermittelt und somit Geschichtsbewusstsein fördert. Diese genregebundenen Medienangebote thematisieren Geschichte in dokumentarischen, fiktionalen oder gemischten Präsentationsformen. Die Genres indizieren je zu erwartende Wirklichkeitsverhältnisse und Erlebnisqualitäten.

Historische Dokumentarformen basieren auf journalistischen Recherchen zu zeitgenössischen Quellen und beziehen geschichtswissenschaftliche Forschungsergebnisse ein. Der Dokumentarfilm macht sein traditionelles Authentizitätsversprechen, indem er die der Kamera zugeschriebene Fähigkeit zu exakter Wirklichkeitsreproduktion und das Produktionsmotiv, faktische Wirklichkeit zu erforschen, zur Verbindung bringt (Hattendorf 1999, S. 44). Er kann das Versprechen aber nur über invisible Konstruktionselemente einlösen: den narrativen Erkenntnisrahmen für die vom Faktischen abstrahierte *Wahrheit*. Historische Dokumentarformen rekonstruieren ein Ereignis von verschiedenen Stufen der Nähe aus, geben *Hinweise* auf das vergangene Faktische (Doelker 1979, S. 81). Zur Verlebendigung historischer Themen ergänzen Zeitzeugen das beschränkte audiovisuelle Quellenmaterial der Vor-Fernsehzeit. Das frühe Korpus journalistischer Bewegtbilder von Staatsaktionen und politischer Prominenz begrenzt die Themenwahl, bildete aber die materielle Entsprechung zur rezenten nationalen Erinnerungskultur. Einerseits haben sich im zeitgeschichtlichen Rückblick

das Politik-Feld und das Fernsehsystem gegenseitig beglaubigt. Andererseits haben historische Dokumentarformen und dokumentarisch-fiktionale Mischformen Wellen öffentlicher Kommunikation ausgelöst, die kollektiven Verständigungsdefiziten zur nationalen Vergangenheit galten (so 1978/79 die US-Serie „Holocaust“). Das Fernsehen hat gerade mit historischen *Reihen* und Mehrteilern sein Vermögen erwiesen, Geschichtsbewusstsein zu fördern und, vor oder neben dem Wissenschaftsurteil, öffentliche Deutungsmacht zu sein. In diesem Zusammenhang sei die Geschichtswerkstatt des ZDF unter Leitung von Guido Knopp erwähnt. Die *Redaktion Zeitgeschichte* hatte es sich in der 80er zum Ziel gesetzt, den Deutschen kollektiv über die Brüche in der nationalen Identität hinwegzuhelfen und mit einem festen Sendevolumen zur Geschichte ein neues Wir-Bewusstsein anzuregen (Knopp in Knopp/Quandt 1988, S. 1/2). So wurde der Nationalsozialismus in vorwiegend biographische Kurzpräsentationen seiner Negativhelden gebannt. Jede Lebensgeschichte ein spannender Fall, bei dem die Verführbarkeit der Person und die Verführungskunst des Systems sich trafen. Bei diesem additiven Verfahren, das dieselbe Ereignisgeschichte wieder und wieder reproduzierte, blieb die Vertiefung moralischer Fragen aus. Nunmehr war aber eine unproblematischere Betrachtung des Nationalsozialismus vorgegeben.

Geschichtssendungen zwischen historischem Dokumentarfilm und historischem Spielfilm gestatten die Konstruktion vergangener Wirklichkeit auf der Basis sowohl faktengebundener Sachaussagen als auch sinnlich erfahrbaren, aber erfundenen Personenhandelns. Die jeweilige Genrebindung signalisiert dokumentarische Glaubwürdigkeit, fiktionalen Authentieeffekt oder die Kombination von beidem (Rosenstone 1995, S. 72). Dem Produktkanon des Fernsehens zugehörig bezeichnen diese Genres auch unterschiedliche Grade der Unterhaltung. Fiktionale Präsentationen haben einen Mehrwert an Unterhaltung, weil sie mit besonderer Anschaulichkeit *potentielle Geschichtsräume* als Identifikationsorte gestalten, ohne dass das Moment der Erklärung zum rationalen Erkennen verpflichtet. Während in den 60er und 70er Jahren gerade das Fernsehspiel durch Integration dokumentarischer Mittel öffentliche Zeichen gegen das Verdrängen setzte, deutet die gegenwärtige Entwicklung des historischen Fernsehfilms an, dass Personen der Zeitgeschichte im fiktionalen Genre als nahezu dokumentarisch überzeugend angenommen werden (Paget 1998, S. 61). Damit schließt sich der Kreis zum klassischen historischen Spielfilm des Kinos, den das Fernsehen in Zweitverwertung im Programm installiert hat und der den Geschichtsstoff auf die eigene Konventionalität maßgerecht zuschnitt.

Geschichtssendungen bilden immer auch ein Programmsegment, das Geschichte als Stoffreservoir nutzt und auf Themenkonjunkturen setzt, um das nationale Publikumsinteresse zu sichern und sich internationale Marktchancen zu eröffnen. Die Fragestellung meines Vortrags aber sollte zunächst einmal klären, in welchen Dimen-

sionen Geschichte als Medienangebot im Fernsehen vorhanden ist und in welchen Strukturformen sich damit Geschichtsbewusstsein beim Fernsehnutzer ausbildet. Wie die Vergewisserungsthese nahe legt, sind die stete Reproduktion von Information, die weisende Funktion der Programmschemata und der audiovisuelle Wirklichkeitseindruck die Bedingungen, unter denen sich die Fernsehnutzer lebensweltlich orientieren. Auf dieser Grundlage finden sie ein Gefüge geschichtlich gewordener und geschichtlich indizierter Information vor, mit der Gegenwartsfragen herleitend und modellbildend zu bearbeiten sind. Das Fernsehen scheint Geschichte physisch präsent zu machen und ist ideal disponiert, als *Rückkoppelungsmedium* Geschichtsbewusstsein zu aktualisieren. Es bleibt das Problem, dass es für die Interpretationsleistungen des Leitmediums keine gleichziehende Gegenkontrolle gibt.

Literaturverzeichnis

- Assmann, Aleida 2002. Das Bildgedächtnis der Kunst – seine Medien und Institutionen. In: Huber, Hans Dieter/Lockemann, Bettina/Scheibel, Michael (Hrsg.) 2002. Bild, Medien, Wissen: Visuelle Kompetenz im Medienzeitalter (Arbeitstaugung des Modellprojekts „Visuelle Kompetenz im Medienzeitalter“; Stuttgart, 2001). München. S. 209-222.
- Assman Jan/Assmann, Aleida 1994. Das Gestern im Heute: Medien und soziales Gedächtnis. In: Merten, Klaus/Schmidt, Siegfried J./Weischenberg, Siegfried (Hrsg.) 1994. Die Wirklichkeit der Medien. Eine Einführung in die Kommunikationswissenschaft. Opladen. S. 114-140.
- Bleicher, Joan Kristin 1999. Fernsehen als Mythos. Poetik eines narrativen Erkenntnissystems. Opladen.
- Dayan, Daniel/Katz, Elihu 1994. Media Events: the Live Broadcasting of History. Cambridge/Mass.
- Doelker, Christian 1979. „Wirklichkeit“ in den Medien. Zug.
- Erikson, Erik H. 2000. Identität und Lebenszyklus. Drei Aufsätze. [Übers.] Frankfurt a.M.
- Gerhards, Jürgen. Konzeptionen von Öffentlichkeit unter heutigen Medienbedingungen. In: Jarren, Otfried (Hrsg.) 1996. Medien und politischer Prozess: Politische Öffentlichkeit und massenmediale Politikvermittlung im Wandel (Jahrestagung der Deutschen Gesellschaft für Publizistik- und Kommunikationswissenschaft und der Deutschen Vereinigung für Politische Wissenschaft; Lauenburg an der Elbe, 28./29.9.1995). Opladen. S. 25-42.

- Habermas, Jürgen 1992. Zur Kritik der funktionalistischen Vernunft. Theorie des kommunikativen Handelns, Bd. 2. Frankfurt a.M.
- Hattendorf, Manfred 1999. Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung [Close Up, Bd. 4]. Konstanz.
- Hickethier, Knut 1993. Dispositiv Fernsehen. In: Hickethier, Knut (Hrsg.) 1993. Institution, Technik und Programm: Rahmenaspekte der Programmgeschichte des Fernsehens. Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik Deutschland. Bd. 5. München. S. 171-243.
- Hockerts, Hans Günther 2001. Zugänge zur Zeitgeschichte: Primärerfahrung, Erinnerungskultur, Geschichtswissenschaft. *Aus Politik und Zeitgeschichte* 28. S. 15-31.
- Jeismann, Karl-Ernst 1999. Geschichte und Öffentlichkeit: Historie zwischen Verge-
wässerung und Verführung. Osnabrück.
- Knieper, Thomas 2003. Die ikonologische Analyse von Medienbildern und deren Beitrag zur Bildkompetenz. In: Knieper, Thomas/Müller, Marion G. (Hrsg.) 2003. Authentizität und Inszenierung von Bilderwelten. Köln. S. 193-212.
- Knopp, Guido/Quandt, Siegfried (Hrsg.) 1988. Geschichte im Fernsehen: ein Hand-
buch. Darmstadt.
- Krotz, Friedrich 1996. Öffentlichkeit aus Sicht des Publikums. In: Jarren, Otfried (Hrsg.) 1996. Medien und politischer Prozess: Politische Öffentlichkeit und massenmediale Politikvermittlung im Wandel (Jahrestagung der Deutschen Gesellschaft für Publizistik- und Kommunikationswissenschaft und der Deutschen Vereinigung für Politische Wissenschaft; Lauenburg an der Elbe, 28./29.9.1995). Opladen. S. 95-112.
- Ludes, Peter 2001. Multimedia und Multi-Moderne: Schlüsselbilder. Fernsehnachrichten und World-Wide-Web – Medienzivilisierung in der Europäischen Währungsunion. Wiesbaden.
- Ludes, Peter (Hrsg.) 1998. Schlüsselbilder von Staatsoberhäuptern: Pressefotos, Spielfilme, Fernsehnachrichten, CD-ROMs und World Wide Web [Arbeitshefte Bildschirmmedien, Bd. 72]. Siegen.
- Lutz, Felix Philipp 2000. Das Geschichtsbewusstsein der Deutschen. Grundlagen der politischen Kultur in Ost und West [Beiträge zur Geschichtskultur, Bd. 19]. Köln.
- Mikos, Lothar 1994. Fernsehen im Erleben der Zuschauer: Vom lustvollen Umgang mit einem populären Medium. Berlin.
- Mommsen, Wolfgang J. 1995. Die Verantwortlichkeit des Historikers. In: Platt, Kristin/ Dabag, Mihran (Hrsg.) 1995. Generation und Gedächtnis. Erinnerungen und kollektive Identitäten. Opladen. S. 131-144.

- Paget, Derek 1998. *No Other Way to Tell It: Dramadoc/Docudrama on Television*. Manchester.
- Rager, Günter/Werner, Petra/Oestmann, Jörg W. 1999. *Medien: Technische Apparate, Institutionen, Symbolsysteme. Kölner Psychologische Studien (Beiträge zur natur-, kultur-, sozialwissenschaftlichen Psychologie) 1999 4/1*. S. 57-70.
- Rosenstone, Robert A. 1995. *Visions of the Past. The Challenge of Film to Our Idea of History*. Cambridge/Mass.
- Rüsen, Jörn 2001. *Zerbrechende Zeit. Über den Sinn der Geschichte*. Köln.
- Ruhrmann, Georg 1994. Ereignis, Nachricht und Rezipient. In: Merten, Klaus/Schmidt, Siegfried J./Weischenberg, Siegfried (Hrsg.) 1994. *Die Wirklichkeit der Medien. Eine Einführung in die Kommunikationswissenschaft*. Opladen. S. 237-256.
- Rusch, Gebhard 2001. *Die Wirklichkeit der Geschichte: Dimensionen historiographischer Konstruktion*. In: Müller, Albert (Hrsg.) 2001. *Konstruktivismus und Kognitionswissenschaft: Kulturelle Wurzeln und Ergebnisse (Heinz von Foerster gewidmet)*. Wien.
- Sachs-Hombach, Klaus 2002. Begriff und Funktion bildhafter Darstellungen. In: Huber, Hans Dieter/Lockemann, Bettina/Scheibel, Michael (Hrsg.) 2002. *Bild, Medien, Wissen: Visuelle Kompetenz im Medienzeitalter (Arbeitstagung des Modellprojekts „Visuelle Kompetenz im Medienzeitalter“; Stuttgart, 2001)*. München. S. 9-38.
- Sachs-Hombach, Klaus/Schirra Jörg R. 1999. Zur politischen Instrumentalisierbarkeit bildhafter Repräsentationen. In: Hofmann, Wilhelm (Hrsg.) 1999. *Die Sichtbarkeit der Macht: Theoretische und empirische Untersuchungen zur visuellen Politik*. Baden-Baden, S. 28-38.
- Schmidt, Siegfried J. 1994. Die Wirklichkeit des Beobachters. In: Merten, Klaus/Schmidt, Siegfried J./Weischenberg, Siegfried (Hrsg.) 1994. *Die Wirklichkeit der Medien. Eine Einführung in die Kommunikationswissenschaft*. Opladen. S. 3-19.
- Schörken, Rolf 1995. *Begegnungen mit Geschichte. Zum außerwissenschaftlichen Umgang mit der Historie in Literatur und Medien*. Stuttgart.
- Weidenfeld, Werner (Hrsg.) 1989. *Geschichtsbewusstsein der Deutschen: Materialien zur Spurensuche einer Nation*. Köln.
- Wilke, Jürgen 1999. Die Visualisierung von Politik und politischer Macht durch Nachrichtenbilder. In: Hofmann, Wilhelm (Hrsg.) 1999. *Die Sichtbarkeit der Macht: Theoretische und empirische Untersuchungen zur visuellen Politik*. Baden-Baden. S. 163-173.

3 „Hitlers Helfer“ und ihr ‚Doppelleben‘. Eine kritische Untersuchung der Fernseh-Dokumentarreihe Guido Knopps (1. Staffel)¹

Die Ausgangslage

Seit September 1999 residiert der Deutsche Bundestag in Berlin. Der Beginn dessen, was als ‚Berliner Republik‘ bezeichnet worden ist und sich zeitlich mit dem Wechsel ins dritte Millennium überschneiden hat, scheint eine Zäsur zu setzen zwischen Nachkriegsdeutschland und etwas Neuem. Mehr als fünfzig Jahre Rechtsstaatlichkeit, eine friedliche Wiedervereinigung eingeschlossen, hat ein neues deutsches Selbstbewusstsein wachsen lassen und erscheint nun wie der glänzende Gegenbeweis zum Nationalsozialismus und seinen Schrecken. Dieses neue Selbstbewusstsein beruht jedoch mehr auf Errungenschaften und zeitlicher Distanz als auf einer Bewältigung der Vergangenheit. Es scheint, dass vom nationalen Unbewussten – falls so etwas existiert – immer wieder Impulse an die Oberfläche gesandt werden, die zu heftigen und anhaltenden öffentlichen Debatten führen. Der *Historikerstreit* war ein Ringen gegen Versuche, die Vergangenheit durch Erklärungen zu revidieren, die aus dem Krieg und den Kriegsverbrechen Akte der historischen Imitation oder der Prävention machten. Die *Wehrmachtsausstellung* enthüllte die extensive Teilnahme regulärer Truppen an der Tötung von Zivilisten hinter der Ostfront. Sie fand einerseits Anerkennung für ihre Offenheit und wurde andererseits mit dem Vorwurf angegriffen, dass sie die mit Schande belegte, die ihr Land verteidigt hatten. In seiner Dankesrede für den *Friedenspreis des Deutschen Buchhandels* bekannte Martin Walser, er sei der Konfrontation mit Auschwitz müde. Er erhielt Applaus, verursachte aber auch große Irritation unter den Repräsentanten der Juden. In den 90er Jahren entwickelte sich das *Mahnmal*-Projekt – ein Bemühen, die Erinnerung an den Holocaust in der neuen Hauptstadt zu verankern, dem einstigen Ort seiner Planung. Auch nach seinem Abschluss differieren die Meinungen, ob ein gigantisches Monument den intendierten Zweck erfüllt.

1 Nach „A Biographical Approach to National Socialism: Guido Knopp's Documentary Series *Hitlers Helfer*, presentation, 18th IAMHist Conference, University of Leeds, July 1999.

Im Zentrum all dieser Kontroversen steht nach wie vor das Problem der historischen Schuld. Sie sind Versuche, diese Schuld zurückzuweisen oder zu relativieren oder sie anzuerkennen und ihr Ausmaß offen zu legen. Alle Streitpunkte zeigen, dass noch immer Unsicherheit darüber besteht, wie man mit dem Nationalsozialismus umgehen soll, und belegen damit gerade die Notwendigkeit, mit ihm umzugehen. Solche Debatten aber werden von Intellektuellen initiiert und geführt, von Angehörigen der Vorkriegs- und Nachkriegsgeneration. Obwohl von den Medien verbreitet, haben sie kaum Einfluss auf Menschen, die wenig Wissen von der Vergangenheit oder keine familiären Bindungen mehr an sie haben. Da das Postulat ‚die Erinnerung wach zu halten‘ aber immer und überall erhoben wird, fragt man sich, wie *junge Menschen* ihr Bild vom Nationalsozialismus formen, welche Quellen sie – neben ihren Geschichtsstunden – verfügbar haben, ob sie noch empfänglich sind für den Aspekt der Schuld und was als historisches Erbe in ihrem Bewusstsein bleibt.

Fernsehbearbeitung

Es mag sein, dass Guido Knopp und die ZDF-Redaktion Zeitgeschichte sich des Bedarfs an einer Darstellung des Nationalsozialismus für ein allgemeines Publikum bewusst waren, gemäß dem öffentlich-rechtlichen Auftrag des ZDF, zu informieren und zu bilden. Neben anderen Themen hat diese TV-Geschichtswerkstatt zwischen 1996 und 1998 in Reihenform vierundzwanzig Porträts bekannter Nazis produziert, zusammen mit Buch und CD-Rom. Diese groß angelegte Versorgung mit audio-visueller Information zum Nationalsozialismus hat Breitenwirkung. Die Reihen wurden oder werden sogar in rund fünfzig anderen Ländern gezeigt oder verkauft. Das ZDF gründete *ZDF Enterprises*, eine Firma, die u.a. die historischen Programme vermarktet. Grund genug zu fragen, wie diese den Nationalsozialismus präsentieren.

Aus diesen ZDF-Produktionen habe ich „Hitlers Helfer“ ausgewählt, weil der Reihentitel den ethischen Aspekt zu implizieren scheint. Es geht mir dabei nicht um eine Expertenmeinung zur Geschichte des Dritten Reichs, sondern ich lege den Schwerpunkt meiner Beobachtungen auf die Verknüpfung von historischen und medialen Sachverhalten.

„Hitlers Helfer I“ befasst sich mit Heß, Himmler, Goebbels, Speer, Göring und Dönitz. Jeder Teil berichtet über die Privatsphäre einer Person, ihre Karriere im Nationalsozialismus, Beziehung zu Hitler, Endposition in der Machthierarchie und Einstellung zur Parteiideologie. Die politische Ereignisgeschichte dient als chronologischer Bezugsrahmen, mit der Betonung einzelner Ereignisse. Was ihre Verfahrensweise angeht, so ist die Reihe zwischen Biographie als einer sehr anspruchsvollen Aufgabe der Geschichtsschreibung und Biographie als einer leicht verständlichen Form der historischen

TV-Dokumentation angesiedelt. Die Reihe will Biographie sein, denn sie schließt alle diesbezüglichen Elemente ein: die gesamte Lebensspanne mit ihren Wendepunkten, die offizielle und die private Seite einer Person, Motivationen oder eine psychologische Dimension hinter dem politisch-institutionellen oder dem privaten Handeln sowie Charakterzüge – all dies auch substantiiert durch vertrauliche Zeugnisse aus Tagebuch oder Brief und mündliche Berichte von Menschen, die die Person kannten.

Es ist ein durchaus begrüßenswerter Schritt, die Nazi-Größen aus der Anonymität von Funktionären eines totalitären Staates und aus dem Schatten Hitlers, des berühmten Zentrums des Bösen, hervorzuholen. Denn so könnten sie sich – wenigstens im Nachhinein – einer kritischen Öffentlichkeit stellen. Auch gelingt es der Reihe, das informelle System der Politik in dieser Diktatur in realistischer Weise zu beleuchten. Allerdings kann der Versuch, einem Menschenleben *und* der Geschichte des Nationalsozialismus in einer Sendung von etwa fünfzig Minuten Länge gerecht zu werden, kaum Komplexität zeitigen. Daher bleibt die Biographie eine Persönlichkeitsskizze und der historische Kontext meistens begrenzt auf die Verknüpfung von Ereignis, Funktionär und Hitler. Diese Monokausalität bedingt, dass das Drahtziehen hinter einem Ereignis in unterschiedlichen Teilen der Reihe unterschiedlichen Funktionären zugeschrieben wird. Indem die Handlungsmotive einer Person, ob privat oder offiziell, fast nur von Hitler ausgelöst und auf ihn zu zielen scheinen, wird die Individualität der Person noch weiter reduziert. Da alle Biographien demselben Schema folgen, ausgehend vom Moment der Erweckung hin zur Konformität, zum Abweichen und zum Scheitern, haben die Lebensgeschichten eine mechanische Qualität.

Auch wenn man zugesteht, dass die Perspektive dieser Programme weniger die Person selbst als der Beitrag der Person zu Hitlers Werk der Zerstörung ist – der biographische Ansatz wurde dafür gewählt und er muss mit einem erweiterten Begriff von Geschichte betrachtet werden. Die Reihe nutzt das personalisierte Geschichtsbild, das dem 19. Jahrhundert entstammt; ein Bild, mit dem sich die Produzenten der Reihe selbst kaum begnügen, das sie aber dem Zuschauer in kompakter Form anbieten, mit dem Argument der Verständlichkeit. „Personen, Männer sind es, welche die Geschichte machen.“ (Heinrich von Treitschke) – ein idealistischer Gedanke, der in negativer Vollendung in der Ideologie des ‚Führerstaates‘ erneut auftaucht. Als Reflex auf die Erfahrung des Nationalsozialismus verwarfen die Historiker der Bundesrepublik die personalisierte Sichtweise als restriktiv und gefährlich und orientierten sich neu am Gesichtskreis der Sozial- und Politikwissenschaft. Der Biographie wurde weiterhin ein Wert zugestanden, aber nur als Geschichtsschreibung in den Grenzen eines Genres.

„Hitlers Helfer“ beschränkt die Reichweite historischer Erklärung auf ein Modell der Interaktion zwischen Diktator und Funktionär, geprägt von einer jeweiligen persönlichen Disposition. An keinem Punkt durchbricht die Reihe diese Perspektive oder deu-

tet andere Interpretationsmöglichkeiten an. Indem der unkritische oder unwissende Zuschauer Porträt auf Porträt sieht, wird er dieses Erklärungsmuster als das einzige annehmen und vielleicht seine Vorstellung von Politik danach bilden. Die personalisierte Sichtweise aber ist eine finale Sichtweise, die nur den einfachen Schluss gestattet, dass Hitler und seine Mannschaft alles verursacht haben – ein Bild vom Nationalsozialismus, das keine Fragen offen lässt.

In den Jahren 1945/46 wurden die meisten Nazi-Machthaber wegen Verbrechen gegen den Frieden, gegen das Kriegsrecht und gegen die Humanität, Massenmord eingeschlossen, angeklagt und verurteilt. Mit dem Begriff ‚Helfer‘ scheint Knopp auf ihre Verantwortung oder Schuld zu verweisen. In der Tat wird in der Reihe ein jeder Machthaber bezogen auf Ereignisse oder Funktionen mit Schuld belegt. In diesem entscheidenden Punkt jedoch wirkt der potente Agent der Geschichte seltsam blass und passiv. In seinem Buch bietet Knopp ein mechanistisches Konzept vom ‚Helfer‘ an: Ein normaler Deutscher, der in die historische Falle der Diktatur geriet und der dadurch ermuntert wurde, Schlechtes zu tun (Knopp 1996, S. 26). Der Funktionär, im Banne Hitlers, unterwarf sich dem Prinzip des Gehorsams und bewegte sich in dem Teufelskreis, das Regime zu stützen, um sich Hitlers Wohlwollen zu erhalten und damit das eigene politische Überleben zu sichern. Wieder ist das ein Teil der Wahrheit. Aber es fehlt die Vorstellung von einem Individuum, das über die Möglichkeit der Reflexion und der Entscheidung, auch der ethischen Entscheidung, verfügt. Vor dieser Folie aber sollte nicht nur der Funktionär gesehen werden, sondern durch sie sollte auch der unkritische Zuschauer einen eigenen Maßstab gewinnen können. Wenn es Knopp ernst ist mit seiner Absicht, einen zweiten Hitler mit seiner Arbeit verhindern zu wollen, kann das nicht dadurch gelingen, dass ‚Helfer‘ als Opfer präsentiert werden (Vgl. Knopp 1996, S. 26).

Diese Offenheit und Unbestimmtheit in Bezug auf die ethische Frage zeigt sich auch an den Zeitzeugen, die hochrangige Untergebene der Funktionäre gewesen waren. Der wissende Zuschauer fragt sich, ob sie auch als ‚Helfer‘ zu betrachten sind oder als neutrale, von der Zeit geläuterte Informanten.

Zuschnitt statt Konzeption

In Deutschland wurde und wird die Dokumentarfilmproduktion weitgehend vom öffentlich-rechtlichen Fernsehen gefördert. Im Jahr 1984 gründete das ZDF eine *Redaktion Zeitgeschichte*, nicht zuletzt, weil „ein wachsendes Bedürfnis, gerade auch in unserer gebrochenen Geschichte Orientierungspunkte zu markieren,“ vorhanden zu sein schien (Knopp in Knopp/Quandt 1988, S. 1). Die Einführung des *dualen Systems* erhöhte dann den Druck, eine hohe Zuschauerbeteiligung zu sichern, und hat

den Primat der Information und Bildung über die Unterhaltung untergraben. Der Dokumentarfilm stellt kein klar definiertes Genre dar, noch weniger die TV-Dokumentation. Dies ließ Spielraum für formale Experimente zur Anpassung an den neuen ‚implizierten‘ Zuschauer. Obwohl die ZDF-Geschichtswerkstatt es als ihr Anliegen bezeichnet, ihre Produktionen mit der Geschichtswissenschaft abzustimmen (vgl. Knopp in Knopp/Quandt 1988, S. 2), scheinen ihre formalen Neuerungen doch in gewissem Umfang mit den in der historischen Forschung gängigen Normen und Methoden in Konflikt zu geraten.

In „Hitlers Helfer“ wird zeitgenössisches Filmmaterial von Parteitag, Reden oder Aufmärschen von SA und SS überwiegend ohne kritischen ‚Filter‘ präsentiert. Selten verweist der Kommentar auf die Virtualität der Bilder und offenbart, dass die inszenierte und aufgezeichnete Welt die Welt ist, wie sie nach der Ideologie zu sein hatte. Auf Hochglanz poliert beeindruckt diese Bilder noch immer durch Monumentalität und die Pseudo-Nähe der Nazi-Größen. Obwohl die historischen Aufnahmen auch zur Bestätigung oder als Basis des Kommentars dienen, werden sie meistens wegen der ihnen innewohnenden dramatischen Note genutzt. Da sie in rascher Folge montiert sind, büßen sie fast ihren Status als Quellen ein. Innerhalb der Reihe stößt man auf Wiederholungen von zeitgenössischem Filmmaterial. Es gibt Fälle, in denen dieselbe Aufnahme verschiedenen historischen Kontexten zugeordnet wird. In den Augen des Zuschauers aber ist ein wiederholtes Bild ein entwertetes Bild. Dies betrifft zum Beispiel die selteneren Aufnahmen, die Übergriffe auf Menschen dokumentieren, und das, obwohl die Leiden der Zeit sowieso unterrepräsentiert sind. „Hitlers Helfer“ verlangt nach einer anderen Qualität von Drama.

Biographie, Lebensgeschichte, Erzählliteratur, Spielfilm – all das beschreibt Menschen in einem Prozess und schließt daher Drama ein. Die Lebensstationen, wie die Reihe sie schematisiert – Erweckung, Karriere, Gipfelpunkt der Macht und Fall – entsprechen einer *dramatischen* Struktur und ebenso die auf wenige historische Personen begrenzte Interaktion. Der Nazi-Potentat als negativer Protagonist oder Anti-Held. Offenbar bietet sich die turbulente Zeit des Nationalsozialismus für eine solche Adaption an. Knopp legitimiert seine Art der Geschichtsvermittlung, indem er auf die Rezeptionsgewohnheiten der Zuschauer verweist – wohl kaum ein zwingendes Argument (*SPIEGEL* 19/1998, S. 60). Ein Gestaltungselement dieses dramatischen Stils ist das ‚szenische Zitat‘: ein historischer Vorgang, nachinszeniert mit Komparsen ohne Identität, die ausführen, was die historischen Personen angeblich taten. Dieses Element mag Ersatz bieten, wenn es an Quellen mangelt. Aber hier wie in „Hitlers Helfer II“ enthalten diese Szenen kaum historisch relevante Information. Daher scheint ihr Hauptzweck darin zu bestehen, Menschen in Aktion zu zeigen. In der Reihe wird die Musik analog den Prinzipien des Spielfilms eingesetzt. Sie akzentuiert die Entscheidungen und

Handlungen des Helden. Harsche elektronische Akkorde und tiefe fagottähnliche Klänge deuten dunkle Machenschaften an und produzieren Spannung. Der Held wird oft durch Attribute charakterisiert, mit denen ihn ein lakonischer, betont kompetenter, mehr oder minder ironischer, suggestiver, aber unemotionaler Kommentar belegt. Dessen Pseudo-Überlegenheit ist darauf gerichtet, den Helden zu demaskieren. Diese sich in der Nähe des Fiktionalen bewegende Behandlung von Geschichte mag zur Veranschaulichung geeignet sein, nicht aber zur Schaffung von Authentizität oder zum Klarstellen von Fakten.

Was die Aufbereitung von historischen Inhalten angeht, argumentiert Knopp, es sei das Wichtigste, die Botschaft herüberzubringen (*SPIEGEL* 19/1998, S. 64). Zweifellos verfügt das TV-Medium über ein eigenes schöpferisches Potential und stellt eigene Anforderungen, aber man fragt sich, *was* denn die Botschaft *sei*.

Versorgung der Öffentlichkeit

Bei der Vorbereitung dieses Vortrags stolperte ich über die Tatsache, dass die Reihe „Hitlers Helfer I“ aus zwei Variationen einer jeden Biographie besteht, die sich inhaltlich unterscheiden. Eine ist die Handelsversion, mit einer durchschnittlichen Länge von 55 Minuten pro Teil, die nachweislich identisch ist mit dem auf ARTE, dem deutsch-französischen Kulturkanal mit ZDF-Beteiligung, im Herbst 1996 gezeigten Programm (*Berliner Zeitung*, 6.10.1999, S. 19). Die andere, mit einer Länge von 45 Minuten pro Teil, ist die im Frühjahr 1997 im ZDF gezeigte Version. Der Abspann deklariert beide Versionen als ZDF-Produktionen in Zusammenarbeit mit ARTE und ZDF Enterprises. Im Jahrbuch von 1996 und in anderen Publikationen wird nur von der „ZDF-Reihe“ gesprochen sowie von einer Vorab-Ausstrahlung auf ARTE und einer Hauptausstrahlung im ZDF – mit 1,7 Millionen Zuschauern auf ersterem (*ZDF JAHRBUCH* 96/1997: S. 178) und etwa 7 Millionen Zuschauern auf letzterem Kanal (*Focus* 6/1997: S. 165). Zu den Veränderungen innerhalb der Reihe gibt es nur spärliche und wenig erhellende Informationen. In einem Interview zu „Hitlers Helfer II“ erklärte Knopp, dass die jeweiligen Sendungen im ZDF einfach zehn Minuten kürzer seien (*SPIEGEL* 19/1998, S. 60); in einem Bericht zu „Hitlers Helfer I“ wird er mit der Begründung zitiert, dass das Team neue Zeitzeugen und Dokumente gefunden hätte (*SPIEGEL* 4/1997, S. 173). Ferner führte Knopp an, dass die insbesondere für den internationalen Markt gedachte ARTE-Version vorproduziert wurde, um bei der drei Monate später liegenden Hauptausstrahlung im ZDF auf dem deutschen Markt verfügbar zu sein (*Berliner Zeitung*, 6.10.1999, S. 19). Das vorgeschriebene Maß einer kommerziellen Länge und das TV-Schema für Dokumentarfilme aber erscheinen noch nicht als ausreichende Begründung für das doppelgleisige Verfahren. Man fragt

sich eben, gerade in Anbetracht der Kosten, warum die Reihe I wie auch II neu produziert werden mussten und warum die Handelsversion nicht als die ursprüngliche oder die veränderte Fassung ausgewiesen wird, warum das ZDF-Video nicht die ZDF-Sendung ist.

Worin bestehen die Veränderungen in „Hitlers Helfer I“? – Die Veränderungen sind nicht auffällig, dafür aber wirkungsvoll. Zunächst ist der Kommentar der ZDF-Version in Bezug auf politische Kontexte um Grade präziser, während der Kommentar der Handelsversion stellenweise verwaschener formuliert. Die ZDF-Version verwendet eine pointiertere Sprache zur Beschreibung der Funktionäre – eine Sprache, die aber kaum stärker intellektualisiert ist. Der Kommentar wird durch unterschiedliche Sprecher aktiviert: Eine dunkle, weiche Stimme mit einem Hauch vom Geschichten-erzähler begleitet die Handelsversion (Peter Striebeck); die ZDF-Version hingegen stützt sich auf die Intonation des distanzierten Skeptikers (Christian Brückner). Hier und da enthält die ZDF-Version bedrückenderes Bildmaterial; hier und da zeigt die Handelsversion Jugendfotos einer Person. Gelegentlich taucht ein neuer Zeitzeuge auf oder ein Zeitzeuge entfällt. Der Abspann aller sechs Porträts weist Änderungen auf in der personellen Beteiligung an Buch/Regie und/oder Redaktion sowie in einigen technischen Bereichen.

Die Veränderungen haben in den einzelnen Teilen der Reihe ein unterschiedliches Ausmaß. Bei Göring und Speer sind sie deutlich, bei Goebbels, Himmler, Heß und Dönitz weniger offensichtlich. Zusammenfassend lässt sich sagen: Was im ZDF gezeigt wurde, muss als die kritischere Version von „Hitlers Helfer“ bezeichnet werden, was im Handel erhältlich ist, als die weniger kritische Version der Reihe.

Die Porträtreihe

Im Folgenden kennzeichne ich die Veränderungen und führe wichtige Einzelheiten an – Dinge, die in der *einen* Version nicht oder anders enthalten sind. Die Gegenüberstellung lässt auf die jeweils andere Darstellungsabsicht schließen. Ein Grundprinzip der Reihe besteht in der ambivalenten Haltung gegenüber den Funktionären. Jedes Porträt enthält zum einen persönliche Aspekte, die nachvollziehbar und bis zum gewissen Grade ansprechend sind, zum anderen zeigt es die Verwicklung in politische Verbrechen und negative Charakterzüge auf. Die Handelsversion tendiert dazu, die erstere Seite zu unterfüttern; die ZDF-Version hebt die letztere Seite hervor.

Göring

Im Fall von Göring weist die ZDF-Variante neben einer anderen Musikbegleitung einen deutlich veränderten Kommentar auf. Dieser betont Görings Machtgier, Skru-

pellosigkeit gegenüber politischen und parteiinternen Gegnern, Antisemitismus, Unfähigkeit als Militär, Verrat an Hitler durch Kontakte mit den westlichen Mächten und Unentschlossenheit, den Krieg zu beenden – ein Porträt mit klar negativer Tendenz, das aber Lebensgenuss, Jovialität und Popularität einschließt. Im Vergleich dazu wirkt die Handelsversion harmloser und etwas geschönt. In der ZDF-Version tut der junge Göring die Reden Hitlers als „ideologischen Kram“ ab; in der Handelsversion ist er gleichermaßen beeindruckt von Rede und Redner. Der Kommentar stellt die Handelsversion unter das Motto: „Blick zurück in das Leben eines Abenteurers“. Hier erhalten Fliegerei und Flieger-Persönlichkeiten mehr Raum; ebenso der Morphinismus Görings. Viermal zieht eine Spielzeugeisenbahn ihre Runden, um Spieltrieb, Kunstraub und Eskapismus zu illustrieren. In der ZDF-Version steht dem die historische Realaufnahme eines Zuges gegenüber, begleitet von der Aussage: „Noch befördern diese Züge nur jüdischen Besitz.“ Die Einleitung besteht in beiden Fällen aus einer Montage von Einzelbildern Görings, die je mit einem Attribut oder einer Funktion belegt werden. Während die Handelsversion sich fast ganz auf die Aufzählung von Ämtern beschränkt, ersetzt die ZDF-Version den „wortgewaltigen Machtmenschen“ durch den „drogensüchtigen Scharfmacher“ und fügt die aufschlussreichen Bezeichnungen „Erster Chef der Konzentrationslager“ sowie „Hoch- und Landesverräter“ hinzu.

Speer

Die Präsentationen von Speer divergieren erheblich in einem entscheidenden Punkt, dem Aspekt der Schuld. Die zweite Sequenz des Porträts ist entsprechend umorganisiert. Die ZDF-Version beginnt mit den Nürnberger Prozessen und der Feststellung, dass Speer ein Wissen um die Verbrechen des Regimes nicht zugab. Ein Prozessbeobachter bezeichnet den Angeklagten als „gewieften Schwindler“, und der Kommentar stuft die zwanzigjährige Haftstrafe als „mildes“ Urteil ein. Nachfolgend wird – über die Biographin Gitta Sereny – mehrfach der Nachweis geführt, dass Speer aktuell Kenntnis vom geplanten Holocaust hatte, gestützt durch ein spätes Tondokument Speers. Demgegenüber entwirft die Handelsversion das Bild vom jungen aufstrebenden Architekten, der sich unheilvoll verstrickte, aber nicht hinsehen wollte. Hier setzt die zweite Sequenz, zu Charleston-Klängen, bei der Studienzeit ein. Es ist von „Albert“ die Rede, von der Sogwirkung des ‚braunen‘ Fachbereichs und klarer von der Verlockung der großen baulichen Aufgaben. Die Handelsversion erkennt abschließend an, dass allein Speer in Nürnberg eine Gesamtverantwortung übernahm, belässt es aber bei der *Vermutung*, dass er Kenntnis von den Massenvernichtungen hatte („Von den Verbrechen des Regimes aber, so beteuert er bis an sein Lebensende, will er nichts gewusst haben.“).

Goebbels

Im Fall von Goebbels sind die Unterschiede in Kommentar und Bildmaterial subtiler. Es wird aber evident, wie Aussagen von Zeitzeugen je nach Einbindung in den Kommentar oder Kopplung mit Bildern an Bedeutung gewinnen oder verlieren können. Die ZDF-Version hebt die Rolle des Aufrührers hervor. Durch Großaufnahmen mit Zoom-In auf fast dämonisch blickende Augen wird die negativere Sicht von Goebbels verstärkt. Ein wichtiges Ereignis wie die Rede zum „totalen Krieg“ wird schlüssiger durch Bezugnahme des Redners auf England. Feinarbeit zeigt sich an der Sequenz, die Goebbels' Inspektion des Warschauer Ghettos und seine Reaktionen beschreibt. Für diesen Zusammenschritt relativ kurzer Einstellungen in beiden Fassungen wählt die ZDF-Version um Nuancen ‚härtere‘ Bilder aus: hämisch grinsende Offiziere im offenen Wagen und ein schlagender Polizist; Aufnahmen von ausgemergelten und dahindämmernden Kindern anstelle von unspezifischem Straßenleben oder ‚nur‘ weinenden Kindern, wie sie die Handelsversion zeigt. Hier wird der ehemalige Reichsfilmintendant, der dem Minister Aufnahmen von polnischen Juden vorführte, *nicht* als „ein Erfüllungsgehilfe“ bezeichnet. In der Handelsversion überwiegt der Eindruck vom „kleinen Doktor“. *Zweimal* wird von Zeitzeugen die Körperbehinderung Goebbels' als Ursache für seinen Menschenhass angeführt. Sie bietet sich damit als dominante Erklärung für seine ideologischen Attacken gegen die Juden an. In Hinblick auf Goebbels' Verhalten in der Endphase des Krieges wird hier neben Kritik auch Anerkennung geäußert.

Himmler

Was Himmler angeht, so gibt die Handelsversion besonders zu denken. Die Einleitung betont das humanistische Rüstzeug des jungen Himmler mit der emphatischen Frage: „Was, wenn nicht Bildung, schützt vor den seelischen Abgründen, in die [er] stürzt?“. Klar scheint das Bild vom Täter als Opfer der Geschichte auf. Eine suggestive und fragwürdige soziale Umschreibung birgt die Aussage, dass der „am tiefsten Verstrickte *nicht* aus der proletarischen Unterwelt“ stammte. Die ZDF-Version baut die Einleitung ähnlich auf, gibt jedoch mit dem Stichwort „Massenmörder“ eine angemessenere Perspektive vor. In beiden Fassungen ist die Sequenz über die Weihung der Stiftskirche von Quedlinburg zur Stätte des SS-Ordens fast identisch. Allerdings bewirkt der Kommentar einen feinen, aber eklatanten Unterschied. In der ZDF-Version wird die Kombination aus Bildern vom Kircheninneren und von Offiziersgruppen, Einblendungen von Kirchengesängen und der Rede Himmlers, der eine Verbindung zwischen Heinrich I. und Hitler beschwört, vom Sprecher eingangs durch die Formulierungen „absurde Träume“ und „gespenstische Visionen“ ins rechte Licht gerückt. In der Handelsversion bleibt die in Bild- und Tonmaterial enthaltene feierliche Mystik

ungebrochen. Es wird – wertfrei – von „kühnen Plänen“ gesprochen. Der befremdliche, weil unironische Satz „Wenn es einen Himmler gab, der *mehr* war als nur der Vollstrecker, so hatte er hier in Quedlinburg seine visionäre Sternstunde“ erhöht direkt die Bedeutsamkeit der Situation.

Die Handelsversion hebt darauf ab, die Massentötungen hinter der Ostfront auf den *SD* und seine „Einsatzgruppen“ einzugrenzen. Ehemalige Angehörige der *Waffen-SS* erhalten Gelegenheit, sich zu distanzieren. Die *ZDF*-Version hingegen nimmt eine solche Differenzierung nicht vor und stuft die *Waffen-SS* am Beispiel desselben Vertreters als „hoffnungslos verstrickt“ ein. In der Handelsversion haben die Verhandlungen Himmlers mit internationalen Repräsentanten der Juden und des *Roten Kreuzes* vor der Kapitulation breiten Raum. Ihr Scheitern quittiert Himmler „mit Tränen in den Augen“. Doch bringen sie, so die Handelsversion weiter, „vielen seiner Opfer (...) Rettung in höchster Not“, da im Vorfeld 15000 Gefangene freigelassen werden. Die *ZDF*-Version geht nur knapp auf die Verhandlungen ein, beschreibt Himmler als ein „Nervenbündel“ und pointiert den Akt des Verrats an Hitler.

Heß

Auch das Porträt von Heß variiert auf bemerkenswerte Weise. Hier betreffen die kaum auffälligen Veränderungen vor allem den Schlussteil. Beim Anschauen der Handelsversion fragt man sich jedoch, warum Heß' Sohn eine Plattform erhält, um den Vorwurf gegen die Briten zu erneuern, seinen Vater ermordet zu haben. Die Sequenz über die Umstände des Todes von Heß wird hier eingeleitet, indem der Sohn Heß den Ehrbegriff seines Vaters erläutert. Die *ZDF*-Version wählt eingangs derselben Sequenz die Formulierung „Spekulationen und Legenden“ in Verbindung mit der Mord-Theorie. Diese Version bestätigt entsprechend, dass Heß Selbstmord beging; die Handelsversion hingegen weckt oder nährt den Zweifel daran. Erstere Fassung besagt: „Der Fall ist abgeschlossen. Warum lässt man ihn nicht ruhen?“, letztere Fassung meint: „...abgeschlossen ist der Fall wohl noch *nicht*...“. Mit seinem Schlusswort „Well, it's a good story...“ scheint der einstige britische Gefängnisdirektor die Sache in der *ZDF*-Version auf den Punkt zu bringen, während er mit dieser Bemerkung in der Handelsversion wenig überzeugt. Ähnlich ergeht es dem mutmaßlichen Mörder mit seinen Aussagen. In der *ZDF*-Version wird er klar als „*kein* Killer, sondern Wachoffizier“ eingeführt. Er legt dar, dass niemand in das Gartenhäuschen eindringen konnte. Die Handelsversion schwächt den Verdacht gegen ihn keineswegs ab. Denn hier wird er mit den Worten zitiert, dass er sich im Gartenhäuschen aufgehalten habe. Die Funktion „Wachoffizier“ wird lediglich als Untertitel eingeblendet. Die Schlusszene zeigt das Begräbnis von Heß und den es begleitenden Tumult. Die *ZDF*-Version spricht dabei akzentuiert von „*Neo-Nazis*“, die Handelsversion nur von „Rechtsradikalen“.

Dönitz

Bei Dönitz sind ebenfalls einige Unterschiede zu verbuchen; aber sie fallen weniger ins Gewicht, was die Bewertung der Person angeht. Dennoch macht die Handelsversion Dönitz weniger angreifbar, denn sein Verhalten als Militär wird deutlicher von der Erziehung zu „Pflichterfüllung und Gehorsam“ durch Kaiserreich und Elternhaus abgeleitet. Hier wirkt Dönitz phasenweise defensiver. Denn wiederholt wird die Auskunft gegeben, dass er sich vergeblich um Aufstockung der schwachen U-Boot-Waffe bemühte. Nur der Kommentar der ZDF-Version bringt bezogen auf seine Äußerungen das Stichwort „Antisemitismus“ ein. Beide Fassungen enthalten die Information, dass Dönitz von Untergebenen über die Verbrechen an der Ostfront unterrichtet wurde, ein Gespräch mit Hitler darüber aber ablehnte, um nicht in Dissens mit ihm zu geraten. Aber nur die ZDF-Version schließt einen Zeitzeugen ein, der entschieden kritisiert, dass Dönitz zu den Massenvernichtungen nicht Stellung bezog, sondern den Tatbestand einfach in die Verantwortung der Politiker zurückverwies.

2 Siehe auch *Diskussion*: Guido Knopp und Ulrike Schwab zu „Mit der zweiten sieht man besser!“. In: *Fernsehinformationen – Unabhängige Korrespondenz für Hörfunk und Fernsehen*, 2000/4, S. 29-31.

Offene Fragen

Diese Anmerkungen zu „Hitlers Helfer“ stellen keine Gesamtanalysen der einzelnen Porträts dar, sondern gelten allein den faktischen Befunden, die sich aus den zwei Porträt-Versionen ergeben².

Die Produktion der Reihe betreffend ist zu konstatieren, dass ihr doppelgleisiges Verfahren einem dreifachen Akt der Manipulation gleichkommt. Eine ‚Re-Interpretation‘, vorgenommen innerhalb weniger Monate, die sogar gegenteilige Informationen einschließt, beruht auf einem willkürlichen Umgang mit oder bewusster Verzerrung von historischen Tatsachen. Die Aussage, dass „Kürzungen automatisch Zuspitzung“ bedeuteten (so Redakteur Holger Hillesheim in *Berliner Zeitung*, 6.10.1999, S. 19), ist keine überzeugende Umschreibung. Gleichermaßen verlieren Bilder und Zeitzeugen – die primäre dokumentarische Sub-

stanz der Reihe – ihre Integrität als Quellen, indem sie zweckgerichtet umdefiniert und umgewertet werden. Darüber hinaus wird der interessierte Konsument, der sich an der Hauptausstrahlung im *ZDF* orientiert, im Glauben gelassen, dass das, was er kaufen kann, in der Tat die *ZDF*-Sendung ist. Knopp erklärte dazu, dass die *ZDF*-Version den „fortgeschrittenen Stand der journalistischen Arbeit“ (*Berliner Zeitung*, 6.10.1999, S. 19) reflektiere. Allerdings würde man von Produzenten erwarten, dass sie ihre fortgeschrittene Version der Öffentlichkeit zum Kauf anbieten.

In Hinblick auf die Rezeption führte die von einer Werbekampagne begleitete Ausstrahlung der *ZDF*-Fassung zu einer bedingten Akzeptanz der Reihe, blieb aber eine einmalige öffentliche Darbietung. Nimmt man die *ZDF*-Version zum Maßstab, so kommen mit der Handelsversion glattere Porträts in Umlauf, und zwar mit Langzeitwirkung; eine Fassung mit weniger pointiertem politischen Gehalt, deren kommerziell bedingte Länge dazu dient, Pluspunkte für die Porträtierten aufzubauen. Hinzukommt, dass die Handelsversion nicht nur den inländischen, sondern auch den internationalen Markt bedient. Es erhebt sich die Frage, welche Interessen verantwortlich sind für die Unterschiede zwischen einer naiveren Darstellung, die stellenweise sogar tendenziös ist, wie bei Himmler und Heß, und einer relativ kritischen Darstellung; ob diese Unterschiede durch politische Intentionen oder kommerzielle Überlegungen oder eine Verbindung von beiden motiviert sind.

Die audiovisuelle, über das Fernsehen vermittelte Präsentation prägt das allgemeine Geschichtsbild in weit stärkerem Maße als gedruckte Informationsquellen. Im Fall des deutschen Publikums ist der entscheidende Punkt, dass Bildungsstätten, Stadtbibliotheken und Medienzentren die Handelsversion angeschafft haben und dass der junge und unkritische Zuschauer seine Vorstellung von den Nazi-Machthabern und vom Nationalsozialismus daran entwickelt (Vgl. auch Knopp in *ZDF Jahrbuch 1997*, S. 68/69). – Man muss den Produzenten bescheinigen: ein erfindungsreicher Weg, die Vergangenheit zu bewältigen!

Literaturverzeichnis

Primärmaterial

Knopp, Guido 1996-97. Hitlers Helfer I, 6 Teile/Videokassetten, *ZDF/ARTE/ZDF Enterprises*.

Knopp, Guido 1997-98. Hitlers Helfer II, 6 Teile/Videokassetten, *ZDF/ARTE/ZDF Enterprises*.

Literatur und publizistische Quellen

- Bourdieu, Pierre 1998. On Television and Journalism. [Übers.] London.
- Breitman, Richard 1991. The Architect of Genocide: Himmler and the Final Solution. New York.
- Diskussion:* Guido Knopp und Ulrike Schwab zu „Mit der zweiten sieht man besser!“. In: *Fernsehinformationen – Unabhängige Korrespondenz für Hörfunk und Fernsehen*, 2000/4. S. 29-31.
- Dolezel, Stephan/Loiperdinger, Martin 1995. Adolf Hitler in Parteitagfilm und Wochenschau. In: Loiperdinger, Martin/Herz, Rudolf/Pohlmann, Ulrich (Hrsg.) 1995. Führerbilder: Hitler, Mussolini, Roosevelt, Stalin in Fotografie und Film. München/Zürich. S. 77-100.
- Gestrich, Andreas 1988. Einleitung: Sozialhistorische Biographieforschung. In: Gestrich, Andreas/Knoch, Peter/Merkel, Helga (Hrsg.) 1988. Biographie – sozialgeschichtlich [Kleine Vandenhoeck-Reihe, Bd. 1538]. Göttingen. S. 5-28.
- Heller, Heinz B./Zimmermann, Peter 1990. Bilderwelten – Weltbilder: Dokumentarfilm und Fernsehen [Aufblende: Schriften zum Film, Bd. 2]. Marburg.
- Hennig, Eike 1995. Hitler-Porträts abseits des Regierungsalltags. Einer von uns und für uns? In: Loiperdinger, Martin/Herz, Rudolf/Pohlmann, Ulrich (Hrsg.) 1995. Führerbilder: Hitler, Mussolini, Roosevelt, Stalin in Fotografie und Film. München/Zürich. S. 27-50.
- Herz, Rudolf 1994. Hoffmann & Hitler: Fotografie als Medium des Führer-Mythos. München.
- Heß, Wolf Rüdiger 1984. Mein Vater Rudolf Heß – Englandflug und Gefangenschaft. München/Wien.
- Höver, Ulrich 1992. Joseph Goebbels – ein nationaler Sozialist. Bonn/Berlin.
- Kelley, Douglas M. 1952. 22 Männer um Hitler – Erinnerungen des amerikanischen Armeearztes und Psychiaters am Nürnberger Gefängnis. [Übers.] Olten-Bern.
- Knopp, Guido (Interview) 1997. Der Himmler in uns. *FOCUS* 6/1997. S. 165.
- Knopp, Guido (*SPIEGEL*-Gespräch) 1998. Die Botschaft muss ankommen. *DER SPIEGEL* 19/1998. S. 60-64.
- Knopp, Guido/Quandt, Siegfried (Hrsg.) 1988. Geschichte im Fernsehen - ein Handbuch. Darmstadt.
- Knopp, Guido 1996. Hitlers Helfer. München.
- Krebs, Albert 1959. Tendenzen und Gestalten der NSDAP - Erinnerungen an die Frühzeit der Partei [Quellen und Darstellungen zur Zeitgeschichte, Bd. 6]. Stuttgart.

- Martens, René 1999. Pluspunkte für Himmler. *Berliner Zeitung* [Medien], 6.10. 1999. S. 19.
- Martens, Stefan 1985. Hermann Göring: "Erster Paladin des Führers" und "Zweiter Mann im Reich". Paderborn.
- Oven, Wilfred von 1987. Wer war Goebbels? – Biographie aus der Nähe. München/Berlin.
- Padfield, Peter 1984. Dönitz – The Last ‚Führer‘. Portrait of the Nazi War Leader. Cambridge.
- Perels, Joachim 1996. Wider die ‚Normalisierung‘ des Nationalsozialismus – Interventionen gegen die Verdrängung. Hannover.
- Peuschel, Harald 1982. Die Männer um Hitler: Braune Biographien. Düsseldorf.
- Roberts, Graham/Taylor, Philip M. (Eds.) 2001. The Historian, Television and Television History. Luton.
- Romein, Jan 1951. Die Biographie: Einführung in ihre Geschichte und ihre Problematik, Bern.
- Ruffmann, Karl-Heinz 1997. Zur Rolle der Persönlichkeit im historischen Prozess. Einige geschichtswissenschaftliche Einordnungsversuche. In: Altrichter, Helmut (Hrsg.) 1997. Persönlichkeit und Geschichte [Erlanger Studien zur Geschichte, Bd. 3]. Erlangen/Jena. S. 5-12.
- Schwab, Ulrike 2000. Mit der zweiten sieht man besser! – Knopps *Hitlers Helfer* in zwei Versionen. In: *Fernsehinformationen – Unabhängige Korrespondenz für Hörfunk und Fernsehen*, 2000/4. S. 18-23.
- Schwarzwäller, Wulf 1987. Rudolf Heß – Der Stellvertreter. München.
- Sereny, Gitta 1995. Albert Speer: His Battle with Truth. New York.
- Smelser, Ronald/Zitelmann, Rainer 1989. Die braune Elite. Darmstadt.
- DER SPIEGEL* 1997. Zeitgeschichte: Papst Guido. *DER SPIEGEL* 4/1997. S. 173.
- DER SPIEGEL* 1998. Total normal? *DER SPIEGEL* 49/1998. S. 40-46.
- Welzer, Harald/Montau, Robert/Platz, Christine 1997. „Was für böse Menschen sind!“ – Der Nationalsozialismus im Gespräch zwischen den Generationen [Studien zum Nationalsozialismus – edition diskord, Bd. 1]. Tübingen.
- Zweites Deutsches Fernsehen (Hrsg.) 1997. *ZDF Jahrbuch 96*. Mainz: *ZDF*.
- Zweites Deutsches Fernsehen (Hrsg.) 1998. *ZDF Jahrbuch 97*. Mainz: *ZDF*.

Zur Autorin

- 1976/1979 1. und 2. Staatsexamen für das höhere Lehramt, Fächer Anglistik, Geschichte, Pädagogik an der Georg-August-Universität Göttingen und am Staatlichen Studienseminar Hildesheim
- 1979-1981 DFG-Forschungsstelle am Pädagogischen Seminar der Universität Göttingen
- 1981-1986 Qualifikationsstelle für interdisziplinäre Forschung (Anglistik und Geschichte) am Fachbereich Anglistik / Romanistik der Universität-Gesamthochschule Kassel
- 1987 Promotion (*Die Lyrik der Chartistenbewegung. Eine literarische und historische Studie*)
- 1988-1992 Referentin am Institut für den Wissenschaftlichen Film Göttingen zur Produktion der Filmdokumentation *The Origins of Scientific Cinematography (The Pioneers, Technical Developments, Early Applications)*
- 1992-1998 Wissenschaftliche Assistentin am Institut für Anglistik & Amerikanistik der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg
- 2004 Habilitation im Fach Medienwissenschaft an der Universität Halle (*Erzähltext und Spielfilm. Zur Ästhetik und Analyse der Filmadaption*)
- seit 2004 DFG-Forschungsstelle am Institut für Medien- und Kommunikationswissenschaften der Universität Halle: Teilprojekt *Fiktionale Geschichtssendungen* (im Forschungsprojekt *Programmgeschichte des DDR-Fernsehens*)

Anschrift:

PD Dr. Ulrike Schwab
 Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg
 Institut für Medien- und Kommunikationswissenschaften
 06099 Halle
 ulrike.schwab@medienkomm.uni-halle.de

HALMA. Hallische Medienarbeiten

- HALMA. Hallische Medienarbeiten 1, 1995: Andrea Guder. Temple, Cox und Konsorten: Zum Kriminalhörspiel der fünfziger Jahre.
- HALMA. Hallische Medienarbeiten 2, 1996: Karin Wehn. Die deutschen Synchronisation(en) von Magnum, P.I. Rahmenbedingungen, serienspezifische Übersetzungsprobleme und Unterschiede zwischen Original- und Synchronfassungen.
- HALMA. Hallische Medienarbeiten 3, 1996: Andrea Guder. Das Kriminalgenre im Fernsehen der DDR; Aktueller Forschungsstand und Auswahlbibliographie.
- HALMA. Hallische Medienarbeiten 4, 1996: Ingrid Brück (Hrsg.). Einem erfolgreichen Genre auf der Spur: Forschungsstand und Auswahlbibliographie zum westdeutschen Fernsehkrimi.
- HALMA. Hallische Medienarbeiten 6, 1997: Karin Wehn. Application of the „Canon“-Concept to Television: Approaching a Canon of German and US-American Crime Series.
- HALMA. Hallische Medienarbeiten 7, 1997: Henk de Berg. Sinn und Unsinn einer systemtheoretischen Literatur- und Kommunikationswissenschaft.
- HALMA. Hallische Medienarbeiten Sonderband, 1998: Thomas Kupfer, Wilhelm Bartsch (Hgg.). Zwischen Staatsmacht und Selbstverwirklichung. Friedrich Döppe und die Arbeitsgemeinschaft Junger Autoren 1969-1983.
- HALMA. Hallische Medienarbeiten 8, 1998: Reinhold Viehoff (Hrsg.). Stahlnetz, Tatort, Polizeiruf 110: Transitions in German Police Series.
- HALMA. Hallische Medienarbeiten 9, 1998: Karin Wehn. Deutsche Krimitraditionen im Überblick: Krimi-Reihen und -Serien im dualen Rundfunksystem.
- HALMA. Hallische Medienarbeiten 11, 1998: Günther, Cordula. „Dann hat der Alltag und die Realität wieder das Vorrecht...“ Heftromanleserinnen und -leser in den neuen Bundesländern.

- HALMA. Hallische Medienarbeiten 12, 1998: Günther, Cordula. „Ich wollte das lesen, und alles andere war mit ziemlich egal.“ Perry Rhodan-Leser in Ost und West.
- HALMA. Hallische Medienarbeiten 13, 2001: Dietrich Löffler. Zwischen Literaturvertrieb und Buchmarkt. Der Buchmarkt der DDR seit den siebziger Jahren.
- HALMA. Hallische Medienarbeiten 14, 2001: Roland Mangold. „Digitale Emotionen“ - Wo bleiben die Gefühle bei medialen Informationsangeboten?
- HALMA. Hallische Medienarbeiten 15, 2002: Reinhold Viehoff. Globale Kommunikation regional; Gerhard Lampe: Konstruktionen von Ort, Zeit und Handlung im Film.
- HALMA. Hallische Medienarbeiten 16, 2002: Dietrich Löffler. Literaturplanung in der DDR. Das Beispiel Aufbau-Verlag zwischen 1971 und 1975.
- HALMA. Hallische Medienarbeiten 17, 2003: Studentenwerkstatt I: Fernsehanalysen. Claudia Kusebauch. Die politische Talkshow in Deutschland. Sebastian Pfau: Ein Tag. Bericht aus einem deutschen Konzentrationslager 1939.
- HALMA. Hallische Medienarbeiten 18, 2004: Edgar Lersch. Ändert Technik das Rundfunkprogramm? Zu einigen Aspekten des Wechselverhältnisses von technischen Grundlagen und der Programmentwicklung im Hörfunk 1923-1990.
- HALMA. Hallische Medienarbeiten 19, 2004: Studentenwerkstatt II: Internetanalysen. Florian Hartling. Wo ist der Online-Ulysses? Kanonisierungsprozesse in der Netzliteratur.
- HALMA. Hallische Medienarbeiten 20, 2005: Steffi Schültzke. Die DDR-Familie und das sozialistische Kollektiv. Eine Analyse zur Vermittlung von Normen und Werten im ostdeutschen Fernsehprogramm.
- HALMA. Hallische Medienarbeiten 21, 2005: Meike Knoche, Verena Zietz. Emotionen und Sound. Emotionale Strukturen in der Filmmusik und im Musikvideo.

Bestellungen bei:

Regina Hantke, Tel. 0345-5523581 ,

E-Mail: regina.hantke@medienkomm.uni-halle.de

Erhältlich online:

<http://www.medienkomm.uni-halle.de/halma/>