

Die Befreiung von Auschwitz

Wahrheitskonstruktion im Unterrichtsfilm

Abstract: The Liberation of Auschwitz. Construction of truth in educational movies. Ever since Aristotle wrote that the work of a historian consists in announcing true events, truth and history have generated a fragile symbiosis. The reality of single events has been frequently debated, while at the same time new media has raised and changed the opportunities open to mankind for gaining evidence. But is history even capable of containing an element of truth? This could be proved in principle, if it were possible to produce evidence of the truth of just one incident. A new medium for gathering historical evidence is, without a doubt, the camera, which in a manner of speaking conserves reality by recording events. Thus the question arises as to how historiographical documentary films manage to construct truth. As a contribution to the history of documentary films as well to the theory of history, this article will analyse this problem, drawing on the two most clear-cut examples of documentary films and historical events: the information film for students and the holocaust, which is the touchstone for the theory of history (Dan Stone). A very interesting connective medium is the film „The Liberation of Auschwitz“, first produced for German schools in 1987 for use against people who denied the Holocaust. The film combines some very impressive documentary films of Auschwitz made by a soviet officer in 1945 using US American photographs of the Auschwitz-Birkenau area taken from air planes in 1944. The film confronts historical reason with two independent and very different sets of historical sources. The conclusion is evident and compelling for the *a priori* synthesis using the categories of reason specially created by Kant; since the sources are, on the one hand, complementary (and not falsified), while on the other they fit like a puzzle. Therefore, clear proof is furnished not only of single facts, but also of the possibility that certain statements may be true when presenting history that is seen in the light of human action at a specific time or place, notwithstanding postmodern and other theories of the narrated nature of facts and explanations discussed in the late 1980s and early 1990s.

Key Words: documentary film, theory of history, truth in history, Auschwitz-denial, historical evidence

Einleitung

Wahrheit und Geschichte – in der Theorie ist das ein prekäres Verhältnis. In der Praxis sowohl der Geschichtsperson (früher: Historiker) wie des populären kulturellen Gedächtnisses wird das Problem offenbar intuitiv gelöst.¹ Wer zweifelte schon daran, dass 333 bei Issos eine Schlacht geschlagen wurde, Caesar irgendwann den Rubikon überschritt oder 1618 drei kaiserliche Beamte auf der Prager Burg von der Mutter Gottes vor Schlimmerem behütet wurden, nicht jedoch in den folgenden dreißig Jahren Europa. Fakten haben so hohes Prestige, dass man mit dem Slogan „Fakten, Fakten, Fakten“ vor einigen Jahren in der Bundesrepublik Deutschland erfolgreich ein neues Nachrichtenmagazin etablieren konnte.² Und moderne, als wenig problematisierend geltende Geschichtsmedien wie die historische Dokumentation in der *Prime Time* des Fernsehens werden mit großer Nachfrage belohnt.

Aber was, wenn etablierte historische Fakten bestritten werden? Wenn deren Wahrheit herausgefordert wird? Dann ist es die Aufgabe der Geschichtswissenschaften, tätig zu werden. Dies soll hier für das Medium Dokumentarfilm exemplarisch am Beispiel der Shoah gezeigt werden. Da die Shoah kein Ereignis ist, das ins Belieben der Historie gestellt scheint, sondern die gegenwärtige Geschichtskultur in ihrer ganzen gesellschaftlichen Breite interessiert, soll die Analyse der Wahrheitskonstruktion auf für Schul- und Bildungszwecke hergestellten Dokumentarfilmen basieren, die wie ‚große‘ Dokumentarfilme kompilatorisch verfahren, wenn sie Geschichte darstellen.³ Dieses Verfahren kann angesichts der philosophischen Thematik der Wahrheit auch gut theoretisch begründet werden.

Dazu wird im ersten Teil das Wahrheitsproblem knapp skizziert und die besondere Rolle des filmischen Mediums als Evidenz bestimmt. Im zweiten Teil setze ich mich mit dem Unterrichtsfilm *Die Befreiung von Auschwitz* (1987) auseinander. Desens besondere Machart wird im dritten Teil im Vergleich mit anderen Dokumentarfilmen analysiert und historisch kontextualisiert. Der Film ist in einer Zeit entstanden, die die Rede von der „Auschwitz-Lüge“ hervorbrachte und darauf reagieren musste. Im vierten Teil wird die im Dokumentarfilm vorgenommene Wahrheitskonstruktion zu der geschichtstheoretischen Debatte über die *Limits of Representation. Nazism and the ‚final solution‘*⁴ und die damaligen Historiker-Debatten zur Erklärung des Nationalsozialismus in Bezug gesetzt. Theoretischer Diskurs über und populärer Anspruch an Wahrheit zeigen sich als relativ weit auseinander liegend. Daher werden in einem abschließenden fünften Teil die Ergebnisse auf die Geschichte des dokumentarischen Unterrichtsfilms über den Nationalsozialismus bezogen und epistemologisch eingeordnet.

I.

Im Kapitel 9 seiner *Poetik* stellte Aristoteles fest, was die Aufgaben von Dichter und Geschichtsperson trennt:

„Denn der Geschichtsschreiber und der Dichter unterscheiden sich nicht dadurch voneinander, daß sich der eine in Versen und der andere in Prosa mitteilt – man könnte ja auch das Werk Herodots in Verse kleiden, und es wäre in Versen um nichts weniger ein Geschichtswerk als ohne Verse –, sie unterscheiden sich vielmehr dadurch, daß der eine das wirklich Geschehene mitteilt, der andere, was geschehen könnte.“⁵

Das sich anschließende Urteil des Aristoteles, dass Dichtung gegenüber der Geschichtsschreibung höheren Wert habe, brauchen wir nicht zu teilen; so haben der den wirklichen Erfahrungen (griechisch *historia*) verpflichtete Dokumentarfilm und der Spielfilm als ästhetisches und mimetisches Werk, um das Zitat auf das hier interessierende Gebiet zu beziehen, zwar sicher unterschiedliche Aufmerksamkeit gefunden. Aber einen grundsätzlichen Wert- oder Qualitätsunterschied würde daraus niemand ableiten. Wichtig ist hier, dass Aristoteles die Mitteilung von wirklich Geschehenem die Aufgabe der Geschichte nennt. Damit hat Aristoteles das Schicksal des Geschichtsschreibers an das philosophische Problem der Wahrheit, die Feststellung wahrer Aussagen, geknüpft. Das Prestige der Geschichtsperson beruht also darauf, dass sie wahre Aussagen treffen kann und den Auftrag hat, nicht zu lügen (Cicero).⁶

Jede Befassung mit der Vergangenheit basiert auf der Feststellung wahrer Tatsachen. Die *allgemeinen* Bedingungen für wahre Tatsachen gibt die *Epistemologie* an, die der Fachdisziplin der Philosophie folgt. Die besondere Bedingung, unter der die Geschichtswissenschaft arbeitet, nämlich die Beschränkung auf Erzählungen menschlichen Handelns in der Vergangenheit, bleibt dort unberücksichtigt. Nun ergibt es sich wissenschaftshistorisch und damit faktisch in der Philosophie, dass kein Konsens über *allgemein* gültige Wahrheitsbedingungen für Sätze herstellbar ist.⁷ Somit stellt sich die Frage nach einer Spezialisierung der Epistemologie.

Mit wahren Geschehen sind – besonders in der Geschichtswissenschaft – Ereignisse gemeint, also zu sprachlichen oder sonst wie dekodierbaren Bildern zusammengefasste Gegebenheiten, die Anderen mitgeteilt werden und somit mehr werden als Erinnerungen eines Einzelnen.⁸ Ihren Wahrheitswert erhalten sie aber erst durch eine wie auch immer geartete Korrespondenzbeziehung zu der vergangenen Wirklichkeit. Dass Korrespondenz der Kern der Historiografie sei, scheint bis hin zur jüngsten gründlichen Untersuchung dieser Frage bei Jens Kistenfeger zwar nicht unumstritten, aber kaum hintergebar.⁹

Das relativ junge, aber wirkungsmächtige Medium Film vermag nun ein Ereignis gleichsam fotografisch einzufrieren und beliebig verfügbar zu halten. Im Filmdokument, verstanden als weitgehend ungeschnitten, idealerweise zufällig oder doch wenigstens mit rein dokumentarischer Intention und Kamera entstanden, wird dies epistemologisch auf die Spitze getrieben. Ein solches historisch auswertbares Dokument liegt beispielsweise für die Einweihung des Völkerschlachtdenkmals in Leipzig am 18. Oktober 1913 vor, als der deutsche Kaiser Wilhelm II. aus Verärgerung die Veranstaltung – ungeplant und unfreiwillig dokumentiert – verließ.¹⁰ Durch diese Form der Dokumentation wird nicht nur die Anwesenheit des Kaisers filmisch ‚verewigt‘, sondern auch der Ablauf des Geschehens – unabhängig von Presseberichten, Hofdiarien, Tagebüchern oder Memoiren – überprüfbar, also unabhängig von jenen schriftlichen Quellen, die Geschichtspersonen seit jeher zu nutzen pflegen.

Auch die Fernsehaufnahme einer Parlamentsdebatte wird im Zweifelsfall – für eine bestimmte Aussage – immer den Vorzug vor dem stenografierten Protokoll erhalten. Da das filmische Medium zugleich Speichermedium ist und heute noch leichter darauf zurückgegriffen und das vergangene Geschehen ‚vergegenwärtigt‘ werden kann (z. B. durch Hochladen auf Portale wie *YouTube*), könnten sich damit das Wirklichkeitsverständnis und der Ereignisbegriff verändern, wie Hayden White¹¹ argumentierte. Über die Folgen für das Verhältnis zwischen der Erzählung wahrer Tatsachen und „Sonstigem“ in der Geschichtsschreibung kann man nur spekulieren. Zum Dokumentarfilm über den Nationalsozialismus wird beispielsweise bemerkt, dass die Interpretationen als Off-Kommentar die authentischen Bilder so stark dominieren, dass deren Ereignis-Wert praktisch aufgehoben wird und die Bilder nur noch den Kommentar illustrieren. Edgar Lersch fasste dieses Problem historischer Dokumentationen zusammen: „Die durchgängig feststellbare geringe Referenzialität der eingesetzten Bilder zum gesprochenen Kommentar ist und bleibt das wiederkehrende Problem aller Geschichtsdokumentationen.“¹² Gewiss kann die Dominanz des Kommentars auch eine Folge der Abnutzung der Bilder sein, die häufig – ihrer Aussage entkleidet – zu Symbolen geronnen sind.

Wie bei jeder Quelle gibt es kritische Vorbehalte, am gravierendsten sicherlich die simple Feststellung, dass die (vom Objekt wahrgenommene) Existenz einer Kamera Wirklichkeit erst zu erzeugen vermag – im Beispiel der Parlamentsdebatte wären es „Schaufensterreden“ –, doch gilt dies für alle Quellen, über die Geschichtspersonen verfügen. „Quod non est in actis non est in mundo“ ist dazu als ebenso juristischer wie historischer Grundsatz zu zitieren, der epistemologisch allerdings genau andersherum funktioniert. Aber auch hier muss beachtet werden, dass die Form der Aktenführung oder die Rechtsgrundlage eines Verfahrens die Wirklichkeit erst hervorbringen kann, parallel zum Erscheinen einer Kamera: Schriftlichkeit hat also historisch einen ähnlichen Effekt wie die Kamera, bildet aber nichts Wirk-

liches ab: Es bleibt festzuhalten, dass es original abbildende Aufnahmen von Adolf Hitler, aber nicht von Karl dem Großen gibt, geschweige denn von der Massenhinrichtung aufständischer Sachsen. Das filmisch-fotografische Medium eröffnete dem Geschichtsbewusstsein eine neue Dimension, die der in der Geschichtsdidaktik beschworenen Gefahr eines „fotorealistischen Missverständnisses“ der Aufnahmen vorgeordnet ist.¹³

Es gehe der Geschichtsschreibung also, sagte Aristoteles, vor allem um wahre Ereignisse. Dass Geschichtspersonen irren können, nicht über die erforderlichen Quellen verfügen, dass in den Quellen gelogen wird, und sei es nur durch Verschweigen, ist schon in der Antike ein Thema gewesen; Sextus Empiricus fasste alle Vorbehalte hierzu zusammen (1. Hälfte des 3. Jahrhunderts nach Christus); und als historischer Pyrrhonismus tauchte in späteren Epochen immer wieder ein Grundzweifel an Geschichtstatsachen auf – interessanterweise immer genau dann, wenn ein neues Medium oder eine neue diskursive Praktik der Wissenszirkulation tradierte Texte und damit Geschichte in Frage stellten. So fällt der Zweifel des Philosophen Agrippa von Nettesheim (1486–1535) mit der rasanten Entwicklung des Buchmarkts nach Erfindung des Buchdrucks zusammen. Der nach dem französischen Jesuiten Jean Hardouin (1646–1729) benannte Hardouinismus korrespondiert mit einer Zeit extremer philologischer Kritik, die sich nicht zuletzt auf mittelalterliche Urkunden bezog, zahlreiche Stücke falsifizierte und damit der Geschichte in der sich entwickelnden europäischen *Res publica litteraria* ihre Grundlage zu rauben schien.¹⁴

Selbst heute wird die Behauptung noch kolportiert, ein Teil des Mittelalters sei eine Erfindung der katholischen Kirche.¹⁵ Doch richteten sich diese Untersuchungen in der Vergangenheit nie grundsätzlich gegen den Wahrheitswert historischen Geschehens an sich, da man über verschiedene Gradationen von Wahrheit verfügte und damit über eine pragmatische Eigenschaft von Wahrheit, nämlich deren Skalierbarkeit, die heute dem historischen Wahrheitsbegriff zu widersprechen scheint.¹⁶ Dies beschädigte aber höchstens den Wissenschaftscharakter der Geschichte, nicht ihre populäre Geltung.

Das Wahrheitsproblem der Geschichte bezog sich also historisch auf einzelne vergangene Ereignisse und stellte die Erkennbarkeit der Geschichte im allgemeinen nicht grundsätzlich in Frage: Aus der Unwahrheit eines Ereignisses folgte nicht die Unmöglichkeit der Wahrheit jedes Ereignisses. Man debattierte noch nicht über den Wahrheitswert der historiografischen Darstellung, weil dies, angesichts der Abstufungen von Wahrheit, nicht notwendig schien. Erst als sich der Schwerpunkt der Geschichtsschreibung von der Ereignisfeststellung auf die Ereigniserklärung verlagerte, rückte dies in den Blick. Konkret kann man dies am Juli/August 1914 festmachen, der bis heute als „Probierstein“ für die theoretische Bewertung histori-

scher Erklärungen gilt. Reflektiert wurde dies 1916 von dem Philosophen Wilhelm Windelband. Offenbar hatten weder die in die Ereignisse Involvierten noch die üblichen historischen Verfahren, wie die Veröffentlichung der Quellen (die sogenannten Farbbücher), Gewissheit in der Kriegsursachenfrage herstellen können.¹⁷ Man bezeichnet dies in Anlehnung an die soziologische Konstruktion der Wirklichkeit als Konstruktion der Geschichte. Dies einzusehen gehört heute zu den auch politisch gewollten Grundfertigkeiten aller Schüler/innen höherer Schulen.¹⁸

Das relativ junge Problem der Geschichtswissenschaft ist also, dass der Wahrheitswert der Historiografie epistemologisch grundsätzlich *prekär* erscheint. In diesem Zusammenhang werde ich nun untersuchen, wie der *Lehrfilm* ‚historische Tatsachen‘ vermitteln kann, wenn der Historiografie allgemein ein ‚Konstruktcharakter‘ zugeschrieben wird. Vor allem interessiert, wie im Lehrfilm Dokumente und insbesondere Filmdokumente als *Wahrmacher* eingesetzt werden.

Dabei ist folgender Grundgedanke leitend: Wenn man die Wahrheit vieler historischer Tatsachen nicht feststellen und sie nur glauben kann (*fides historica*), zum Glauben aber niemand gezwungen werden kann, muss es doch auch, und sei es nur im Einzelfall, möglich sein, historische Wahrheit gewiss festzustellen. In den philosophischen Disziplinen ist es üblich, eine Theorie jeweils an einem extremen Einzelfall zu probieren. Sowie ein besonderer Satz gefunden werden könnte, der die allgemeine These widerlegt, ist diese hinfällig.

Als historisches Ereignis schlechthin, inkommensurabel und doch unserer Geschichtskultur nach dauerhaft dem kulturellen Gedächtnis aufgetragen, gilt die Shoah, also die fabriks- und planmäßig organisierte Vernichtung von vielen Millionen Menschen, gestützt auf einen weltanschaulichen Hintergrund und betrieben mit dem gesamten Repertoire an Möglichkeiten, das der ‚modernen‘ Zeit zur Verfügung stand, zugleich Höhepunkt eines Verlaufs, der bereits 1933 mit der Machtübernahme der Nationalsozialisten in Deutschland durch die Einrichtung von Konzentrationslagern noch im März 1933 (Dachau) begonnen hatte. Dies fand seine Perfektionierung in den Arbeits- und Vernichtungslagern, deren bekanntestes und damit symbolträchtigstes der Lagerkomplex Auschwitz ist. Was 1914 den Theoretikern der Erklärung ist, muss die Shoah den Theoretikern des Ereignisses sein. Dan Stone nennt dieses *boundary-event* „the touchstone for the theory of history“.¹⁹

Filmdokumente gelten als ideal geeignet, vergangene Gegenwart als Vergangenheit zu übermitteln und gleichzeitig zu repräsentieren. Sie sind das bevorzugte Material in Dokumentarfilmen, die historiografisch arbeiten. Dass der Nationalsozialismus in Dokumentarfilmen einen Spitzenplatz einnimmt, ist zweifach zu begründen: Einerseits gibt es aus der Zeit der NS-Herrschaft reichlich filmdokumentarisches Material, welches dem Anspruch der Verlebendigung von Geschichte durch das Medium Film entgegenkommt, nicht zuletzt, seit vermehrt farbiges Material

in Dokumentationen verwendet wird. Allerdings erfordert dieses Material einen besonders sorgfältigen Umgang, was weitere Untersuchungen anregt. Andererseits dominiert das „Dritte Reich“ filmisch, weil der Anspruch der Geschichtskultur auf thematische Präsenz des Nationalsozialismus seit Jahrzehnten ungebrochen ist – eben das Ereignis schlechthin. Mittlerweile liegen zahlreiche Untersuchungen zu dieser Thematik vor.²⁰

Zur Untersuchung der Wahrheitskonstruktion²¹ im Dokumentarfilm ist in einer exemplarischen Abhandlung ein Film zu Grunde zu legen, der eine bestimmte Repräsentanz für die Geschichtskultur seiner Zeit beanspruchen kann. Seine Breitenwirkung kann an den Einschaltquoten bei NS-Dokumentationen im Fernsehen gemessen werden. Die höchste Einschaltquote erreichte zwar die erste deutsche Dokumentation über den Nationalsozialismus überhaupt, doch waren Fernsehgeräte um 1960 in den Haushalten noch wenig verbreitet und *public viewing* noch unbekannt (außer vor den Schaufenstern der Elektro-Geschäfte). Das Verfahren, die Einschaltquote zu messen, lieferte also sehr fragliche Ergebnisse. Als methodisch abgesichert gilt hingegen der Weg über Bildungsmedien. Medien, mit denen in der Schule gearbeitet wird, erzielen eine enorme, wenn auch schwer zu messende Reichweite. Im Fach Geschichte ist zunächst das Schulbuch ein Medium, das der derzeit führende deutsche Schulbuchforscher, Wolfgang Jacobmeyer, mit Recht als *nationale Autobiografie* bezeichnet.²² Gerade weil Schul-Medien keine individuellen Ansichten wiedergeben sollen, sondern das, was in der Gesellschaft als konsensual gilt, können ihre Aussagen als *repräsentativ* gelten. Diese Eigenschaft ist zumindest ihr Anspruch – und so wirken sie im Allgemeinen auch. Bei Geschichtsbüchern aus den hier wichtigen 1980er und 1990er Jahren zeigt sich dies darin, dass oft nur mühsam festzustellen ist, welcher Autor/welche Autorin für welchen Textabschnitt verantwortlich ist, so sehr geben Herausgeber/innen, Autor/inn/en und Verlage ihrem Schulbuch den Duktus einer *offiziellen* Verlautbarung. Die parallelen filmischen Medien gibt es ebenfalls, sie sind aber weniger bekannt. Dem Dokumentarfilm entspricht als schulische Reduktionsform der dokumentarische Unterrichtsfilm. Und der Spielfilm findet im sogenannten Erlebnisfilm eine Parallele.²³

Gerade das absolut „Durchschnittliche“, nicht der postmoderne experimentelle Dokumentarfilm,²⁴ verspricht repräsentative Einsichten. Unterrichtsfilme zu historischen Themen sind seit den Anfängen der Gattung recht häufig²⁵ und werden von Lehrkräften auch bereitwillig eingesetzt, spätestens seit das Videogerät eine Nutzung im Unterricht unabhängig von den Sendezeiten des öffentlich-rechtlichen Schulfernsehens ermöglicht, und seit die analoge Videotechnik das umständliche Hantieren mit Filmrollen erspart.

In Bezug auf die skizzierte Fragestellung nach Wahrheit muss der zur Analyse ausgewählte Film unter allen möglichen Repräsentationen eine extreme Position

einnehmen. Die klassischen und bei Lehrerinnen und Lehrern beliebten Kompilationsfilme des Typs *Die Weimarer Republik* in der Länge von zwanzig Minuten²⁶ scheiden hier aus. Die Frage der Wahrheit muss an einem Film erörtert werden, der vor allem auf Filmdokumenten basiert, diese aber nicht quellenkritisch problematisiert, noch damit Erklärungen konstruiert wie der zeitübliche Kompilationsfilm, sondern der ein historisches Faktum konstruiert.

II.

Bildungsmedien produzieren und vermarkten in der Bundesrepublik Deutschland gemeinnützige Gesellschaften der Bundesländer als Träger der Kulturhoheit. Nach der Liquidierung der *Wissen und Medien gmbH* in Göttingen bis 2010 blieben die FWU (*Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht*, Grünwald) und die WBF (*Weltkunde in Bildung und Forschung*, Hamburg) übrig, die nun seit Jahrzehnten ein breitgefächertes Programm an Bildungsmedien anbieten, darunter zahlreiche teils selbstproduzierte, teils von in- und ausländischen Produzenten (wie der BBC) übernommene Filme. Sie werden lokalen Medienzentren als Multiplikatoren angeboten, die wiederum die Ansprechpartner für Schulen und Einrichtungen der Erwachsenenbildung sind.

Im Angebot der FWU befand sich bis wenigstens 2006 ein knapp 18 Minuten dauernder Dokumentarfilm *Die Befreiung von Auschwitz*, der erstmals 1987 als 16-mm-Film zugänglich war und ab 1993 als Videokassette (VHS 4201634) vertrieben wurde. Für ein Umspielen auf DVD sah man anscheinend keine Notwendigkeit. Als Filmautorin (Buch und Regie) wird Irmgard von zur Mühlen angegeben, die als Regisseurin von zeitgeschichtlichen Filmen durch mehrere Arbeiten vertreten ist.²⁷ Tatsächlich liegt dem Unterrichtsfilm eine Langfassung zugrunde, 1985 wie die Kurzfassung von *Chronos Film* (jetzt *Chronos Media GmbH*) produziert und mittlerweile in sechs Teilen vom Produzenten selbst 2010 auf *YouTube* hochgeladen (Laufzeit: 52 Minuten).²⁸

Für die konkrete Unterrichtsarbeit, damit potenziell hundertausendfach rezipiert, ist die kurze Fassung ausschlaggebend. Sie startet mit einer 13-sekündigen Einstellung, die die Blechbehälter der Filmrollen zeigt, als deren Urheber der sowjetische Kameramann und Offizier der Roten Armee, Alexander Woronzow, vom (männlichen) Kommentator eingeführt wird.²⁹ Historische Fotos und ein Filmausschnitt der aktuellen Interview-Situation³⁰ zeigen Woronzow als hoch dekorierten Veteranen. Seine Aussagen in russischer Sprache bleiben hier wie in den später folgenden Interview-Szenen stets hörbar, sie werden vom übersetzenden Kommentator nur übersprochen. Es folgen Kartenübersichten zur Lage und Situation des Lagerkom-

plexes Auschwitz-Birkenau (1' 30" Dauer). Sowjetische Luftaufnahmen des Lagerkomplexes schließen diesen einführenden Teil ab. Es folgt eine insgesamt einminütige Einstellung, in der die Kamera über US-amerikanische Luftaufnahmen des Lager- und Industriekomplexes fährt, die 1944 von Aufklärungsflugzeugen gemacht worden sind. Dabei wurde auch das eigentliche Vernichtungslager mit den Krematorien fotografiert, die vom Sprecher im folgenden Kommentar immer wieder thematisiert werden. Methodisch handelt es sich um fotografische Bildquellen. Die für abgefilmte schwarz-weiße Fotos recht lange Szene erinnert heute an die zum Beispiel über *Google/Maps* per Internet erreichbaren Satellitenaufnahmen – vor dreißig Jahren stand diese Vergleichsmöglichkeit noch nicht zur Verfügung, die es jetzt erlauben würde, die Aufnahmen von 1944 mit Luftbildern der Gegenwart zu überblenden.



*Abbildungen 1 bis 4: Komplementärer Beweis:
Sowjetische Boden- und amerikanische Luftaufnahmen*

Quasi als Perspektivwechsel folgen sowjetische Filmaufnahmen der Industriekomplexe, an denen die Kamera vorbeifährt. Das Filmdokument wird teilweise von Woronzow kommentiert, der 20 Sekunden lang wieder in der Gesprächssituation zu sehen ist, bevor die Filmdokumente die Überlebenden zeigen, schließlich die sowjetische Kommission, die erste Nachforschungen anstellt. Der Kommentator thematisiert den Versuch der SS, schriftliche und bauliche Quellen vor der Befreiung des Lagers zu vernichten, u.a. durch Sprengung der Krematorien. Verschiedene Funde, die der Vernichtung entgangen sind, vor allem die originalen Pläne des Lagers, werden gezeigt. Ab Minute 05:58 folgt eine rund einminütige Interview-Passage, in der die technischen Bedingungen der Kameraaufnahmen angesprochen werden: Wegen fehlender Lampen konnte erst nach einigen Tagen in den Baracken gedreht werden, die anschließend gezeigten Szenen waren also mit den Überlebenden nachgestellt worden. Diese werden anschließend in mehreren Einzelschicksalen vorgeführt. Es folgt nochmals eine Kompilation aus Fotos, deren Herkunft erläutert wird, dann ein Augenzeugenbericht zur Selektion an der Rampe mit einem kurzen Filmdokument, das die Entdeckung zweier Massengräber zeigt.

Ab Minute 11 sind nahezu ausschließlich Filmdokumente Woronzows zu sehen, die die Resultate des Massenvernichtungssystems zeigen: Die übrig gebliebenen Habseligkeiten der Getöteten, die Nutzung von Zähnen und Haaren, gefundene schriftliche Quellen, überlebende Kinder, Abbau der Reste des Krematoriums Fünf,

schließlich die medizinische Seite: Sowjetische Ärzte begutachten einige Opfer, die Misshandlungen oder Experimenten ausgesetzt waren. Ab Minute 16:46 kommt wieder Woronzow zu Wort, der die prägende Kraft des in Auschwitz Gesehenen und Gehörten als dauernde Erinnerung betont. Der Schwenk über Fotos von Häftlingen schließt den Kompilationsfilm ab.

Das der Videokassette hinzugefügte *Beiblatt*, das Lehrerinnen und Lehrern Hinweise zum Unterrichtseinsatz gibt,³¹ unterscheidet dementsprechend die Rahmenhandlung mit dem Kameramann und die dargestellte Lagergeschichte. Jene wird nicht weiter aufbereitet. Der Schwerpunkt solle zunächst auf der Lagergeschichte liegen, um schließlich Auschwitz als Symbol zu thematisieren. Als möglicher Aspekt wird immerhin auf die „Auschwitz-Lüge“ verwiesen, „um die Frage aus[zu]lösen, wie dem zu begegnen sei“.³² Wie mit Hilfe des Films die Frage beantwortet werden könnte, ob die Massenvernichtung in Auschwitz-Birkenau eine Tatsache ist, bleibt unklar. Handelt es sich um ein Ereignis, das man nur glauben kann (oder auch nicht), oder ist das Geschehen *wahr*? Tatsächlich bietet der Film aber sehr gute Möglichkeiten, um die Frage nach der historischen Wahrheit epistemologisch zu klären. Ein erstes Indiz dafür ist die auffällig häufige Erwähnung von Quellen. Sie sind bekanntlich die Arbeitsgrundlage der Historiker/innen, denn nur sie ermöglichen rekonstruierende Aussagen über die Vergangenheit und begrenzen sie zugleich (Reinhart Koselleck sprach bekanntlich von einem „Vetorecht der Quellen“). Um dies kontrastiv herausarbeiten zu können, bietet sich der Vergleich mit Unterrichts- und Dokumentarfilmen an, die zu ähnlichen Zwecken hergestellt worden sind, und in denen, wie sich zeigen wird, die historische Rekonstruktion des Lagergeschehens perspektivisch in den Vordergrund tritt. Amerikanische Filmdokumente aus der Zeit nach der Befreiung des Konzentrationslagers Buchenwald, angefertigt im April 1945, kursierten möglicherweise schon früh in den Ländern der ehemaligen amerikanischen Besatzungszone, spätestens aber durch die Aufbereitung als Video der FWU 1991/1995. Im Abspann wird die heutige Dokumentation *Buchenwald im April 1945* als Produkt der *Chronos* ausgewiesen.³³

Auch in diesem typischen Kompilationsfilm dominiert der Kommentar einer weiblichen Sprecherin, der eine Geschichte des Lagers Buchenwald auf dem Ettersberg nahe Weimar erzählt. Er spannt den Bogen von der Einrichtung 1937 bis zum Prozess gegen die Hauptverantwortlichen des Lagers kurz nach Kriegsende, der klassisch durch Ausschnitte aus dem Wochenschau-Bericht darüber thematisiert wird. Im konventionellen Rahmen bewegt sich auch der Einsatz von Schwarz-Weiß-Fotografien, etwa um auf die Zwangsarbeit für die Kriegsproduktion zu verweisen. Kurz nach der Befreiung des Lagers werden fünf Überlebende durch Angehörige der US Armee³⁴ noch im Lager filmisch dokumentiert. Sie berichten ihr Schicksal in englischer Sprache, darunter der Führer der Leibgarde des österreichischen Bun-

deskanzlers Kurt Schuschnigg. Materialdominant sind jedoch die teils schwarz-weißen, überwiegend aber farbigen Aufnahmen, die unmittelbar nach der Befreiung des Lagers gedreht worden sind.

Ähnlich wie in der Auschwitz-Dokumentation arbeiten die Filmdokumente mit der *Zeugenverdoppelung*: Die Rahmenhandlung bilden mindestens 1.000 Weimarer, die von den Offizieren der US-Truppen gezwungen worden sind, das Lager zu besuchen. Die Kamera filmt sowohl ihre Reaktion wie auch das, was sie sehen: Ausgemergelte Häftlinge, Kinder, Leichenhaufen, die Gebäude des Lagers, Resultate medizinischer Experimente, die von nationalsozialistischen Ärzten vorgenommen worden waren und später (O-Ton *Wochenschau*) dem Gericht im Prozess gegen die Täter vorliegen würden. Vor allem die farbigen Filmsequenzen zeigen das Grauen überaus deutlich, sie scheinen noch eindringlicher als die Bilder Woronzows. Filmisch dokumentiert ist abschließend die Trauerkundgebung am 19. April mit Kranzniederlegung am (provisorischen?) Denkmal. Im Unterschied zu *Die Befreiung von Auschwitz* kommt es jedoch zu keiner Thematisierung des filmischen Materials, d. h. der Quellenbegriff taucht nicht auf. Es ist nur bekannt, dass US-Amerikaner die Aufnahmen drehten; wie diese entstanden sind, verwendet und überliefert wurden, bleibt offen. Es sind keine schriftlichen Quellen einbezogen und – dies ist wichtig für die spätere Argumentation um den Wahrheitsbeweis – das gesamte Material ist US-amerikanischer Provenienz. Hier liegt der Fokus also definitiv auf der Lagergeschichte, nicht auf der Lager-Tatsache.



Abbildungen 5 bis 8: Vergleich mit dem klassischen Kompilationsfilm: Gegenwartsaufnahme – Augenzeuge – Narration zum „Dritten Reich“ mit O-Bildern – Filmdokument Weimarer Einwohner, die das Lager besichtigen

Sind die Dokumentationen umfangreicher und eher für die Erwachsenenbildung oder den Einsatz vor Ort gedacht, wird der Unterschied noch deutlicher. Der *Dokumentarfilm KZ Buchenwald/Post Weimar* von Margit Eschenbach (1999), ebenfalls von *Chronos-Film* für einen öffentlichen Auftraggeber in der klassischen Länge von 30 Minuten produziert,³⁵ thematisiert nicht nur die Lagergeschichte ausführlicher, sondern ordnet das Geschehen auch in die Geschichte des nationalsozialistischen „Dritten Reichs“ ein, wobei gelegentlich Bezug auf Weimar als Gauhauptstadt genommen wird. Als verhältnismäßig neue Mittel des Dokumentarfilms werden aktuelle Aufnahmen der historischen Stätte, künstlerische Dokumente der Zeit und – nachinszeniert? – ein fahrender Güterzug eingebunden. Die Narration tragen

jedoch in der Hauptsache drei Zeitzeugen,³⁶ die die Bilder teilweise auch kommentieren. Gewissermaßen den Höhepunkt bilden am Schluss einzelne Sequenzen aus dem amerikanischen Filmmaterial von 1945.

Sehr ähnlich arbeitet auch eine Produktion des Bayerischen Rundfunks in Zusammenarbeit mit der Bayerischen Landeszentrale für politische Bildungsarbeit: *Das Konzentrationslager Dachau* (DVD 2007). Produziert wurde der Film 1995 von Bernd Dost³⁷ und Jutta Neupert. Die Dokumentation ist also nicht mit dem 22-minütigen Film zu verwechseln, der vor Ort seit 1969 unverändert vorgeführt wird und dessen geschichtspolitisch komplizierter Entstehungsprozess jüngst quellengestützt analysiert wurde.³⁸

Auch hier gibt es eine Rahmenhandlung, doch spielt diese in der Gegenwart: Eine sichtlich betroffene Jugendgruppe besucht den Ausstellungsbereich der Gedenkstätte; dass auch gezeigt wird, wie Bewohner/innen von Dachau 1945 durch das Lager geführt wurden, schafft einen thematischen Bezug. Im Unterschied zum Film von Margit Eschenbach basiert diese Produktion auf einem weit größeren Materialfundus. So werden O-Töne der NS-Zeit, zum Beispiel Reden Hitlers, die die gezeigten Bilder quasi kommentieren, eingesetzt. Ein Filmdokument des Ausflugs des Bundes deutscher Filmamateure e. V. nach Dachau zeigt kontrastiv die vermeintliche Normalität der NS-Zeit. Als *reenactment* (Nachdreh)³⁹ kann die mehrfach zu sehende, in Betrieb gesetzte SS-Schreibmaschine bezeichnet werden. Damit wird eine Verbindung zu den schriftlichen Dokumenten hergestellt, die stark herangezogen werden, wobei die Auszüge aus den Akten der Münchner Staatsanwaltschaft von 1933 hervorzuheben sind. Gezeigt werden Fotos von zu Tode Gequälten, die den Akten der Justiz entnommen sind, als diese noch versuchte, die ersten Todesfälle rechtsstaatlich zu klären. Der Film arbeitet mit dem Mittel der Markierung, um bestimmte Textpassagen hervorzuheben und zum Lesen aufzufordern.⁴⁰ Die schon erwähnten Filmdokumente stammen aus *World War II 1945* von George Stevens; sie zeigen Leichenberge. Alle Filmdokumente, auch die aus Wochenschauen (nach 1945: Prozesse, NS-Wochenschau: Anschluss Österreichs), sind sehr kurz. Auch hier dominieren die Zeitzeugen; ehemalige KZ-Häftlinge werden vorgestellt. Sie erklären im O-Ton ihre Situation in den Lagern; ihre Erzählungen werden oft mit Sachüberresten verknüpft.⁴¹



Abbildungen 9 bis 12: Opfer, Täterspuren, Schriftquellen, militärische Kommission und polnische Schwester

Die Produktion von Dost und Neupert changiert also zwischen der historiografischen Information und der Aufforderung zur Erinnerungsarbeit. Eine Reflexion der verwendeten Quellen und deren Unterschiedlichkeit findet sich nicht und wäre auch schwer möglich, zu dominant ist trotz der Qualität der Kompilationselemente die chronologische Lagergeschichte.

Als Fazit lässt sich festhalten: Auch wenn alle vier Filme über die individuelle KZ-Geschichte informieren wollen, je einmal Dachau und Auschwitz, zweimal Buchenwald, und obwohl alle vier Dokumentationen mit Filmdokumenten arbeiten, thematisiert nur der auf Basis des Materials des sowjetischen Kameramannes Woronzow zusammengestellte Film das Ereignis im 1945 vorfindliche Resultat. Die Dokumentationen von Dost/Neupert und Eschenbach narrativieren und historisieren am stärksten, die erzählte Geschichte und die Dokumente der Sachverhalte sind hier am weitesten voneinander entfernt. Das FWU-Video über Buchenwald steht dazwischen. Zwar ist die originale Sprache des Dokuments, also der amerikanischen Aufnahmen von 1945, dominant, doch wird dies nicht thematisiert. Damit scheint plausibel, warum sich die weitere Untersuchung des maximal erreichbaren Begriffs von Wahrheit im Dokumentarfilm im Folgenden auf die Dokumentation *Die Befreiung von Auschwitz* einlassen wird.

III.

Als Produktions- und Vermarktungsdaten von *Die Befreiung von Auschwitz* konnten 1985, für Bildungszwecke 1987 und 1993 (Überspielen auf Video) ermittelt werden. Damit ist eine Zeit angesprochen, die noch von der Konfrontation der beiden weltpolitischen Blöcke gekennzeichnet war. 1985/87 existierte die UdSSR, und mit ihr das als bedrohlich, jedenfalls als antagonistisch empfundene kommunistische System, obwohl die UdSSR mit den USA und ihren Alliierten im Kampf gegen das „Dritte Reich“ erfolgreich gewesen war. Die 1980er Jahre waren durch die militärische Hochrüstung der beiden Supermächte und ihrer Verbündeten gekennzeichnet. Die Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus in diesen 1980er Jahren lässt sich kurz folgendermaßen umschreiben.⁴² Die Tätergeneration, die aus nachvollziehbaren Gründen schwieg,⁴³ dominant noch eher im Familiengedächtnis der Deutschen, war im Schwinden begriffen; der letzte verurteilte Kriegsverbrecher Rudolf Heß saß in Spandau (gestorben 1987).⁴⁴ Einen wesentlichen Anstoß erhielt die Debatte um die NS-Geschichte durch eine Art Hitler-Renaissance. In Dokumentarfilmen wurde die Figur des einstigen „Führers“ thematisiert. Mit ihrer tendenziell monokausalen Erklärung, die Nation sei „verführt“ worden, schienen diese Filme die preußisch-deutsche Geschichte zu entlasten. Der naive Einsatz der Bilder und

das Motiv der „Faszination“ des „Führers“, vor allem im Film *Hitler – eine Karriere* (Joachim Fest, 1977), forderten die Öffentlichkeit und die Geschichtswissenschaft heraus. Als Medienereignis wurde dieser Film von Begleitpublikationen unterstützt, wie dies vorher nur im Medienverbund des Schulfernsehens üblich gewesen war.⁴⁵ Dennoch wurde dieser Dokumentation Informationsarmut und mangelhafte Eignung zur Instruktion bescheinigt.⁴⁶ Ein ähnliches Medienereignis in der Bundesrepublik stellte anschließend die Ausstrahlung der amerikanischen Fernsehserie *Holocaust* dar, eines Spielfilm-Vierteilers, der 1979 Einschaltquoten von bis zu 40 Prozent erzielte.⁴⁷ Damit erhielten Ereignisse ein Gesicht, die bis dahin im kommunikativen Gedächtnis der Deutschen zwar bekannt, aber selten konkret waren. Meiner Meinung nach wird dies – gegen eine Verdrängungsthese – durch eine Untersuchung Mitte der 1970er Jahre belegt, als man Schüler und Schülerinnen aller Schularten einen Aufsatz zum Thema *Was ich über Hitler gehört habe* schreiben ließ. Zum Holocaust, den es als Begriff noch nicht gab und der erst 1979 seinen Namen erhielt,⁴⁸ konnten die Jugendlichen doch einiges berichten, was im Vergleich zur Gegenwart auffällt, damals allerdings als unzureichend skandalisiert wurde.⁴⁹ Insbesondere war der Sachverhalt der Shoah als solcher von Zweifeln frei.

Das Auslaufen dieser geschichtskulturellen Epoche kann man vielleicht mit den Jahren 1985 für Deutschland und 1988 für Österreich markieren. In jenem Fall handelt es sich um die Debatte über die Bewertung des Kriegsendes 1945 als *Niederlage* oder *Befreiung*, die der damalige deutsche Bundespräsident Richard von Weizsäcker beendete, während in Österreich das *Bedenkjahr* an die Ambivalenz des sogenannten Anschlusses von 1938 erinnerte. Filmisch markiert Claude Lanzmanns Dokumentation *Shoah* (1985),⁵⁰ die sich den klassischen Verfahren des Kompilationsfilms widersetzte, um die *Undarstellbarkeit* der Shoah zu betonen, diese Epoche. Noch lebende Opfer, Täterinnen und Täter, Zeuginnen und Zeugen des Geschehens wurden beinahe ungeschnitten gefilmt und damit ins mediale Speichergedächtnis überführt, den Doppelcharakter des Mediums Film – Vergeschichtlichung und Tradierung – aufnehmend.⁵¹ Die weiteren Debatten behandelten (und behandeln) daher die Erklärung und Deutung der Shoah, ihren Platz in der Geschichte der Genozide und das Ausmaß ihrer strukturellen Verknüpfung mit der deutschen Geschichte, kulminierend im deutschen „Historikerstreit“ 1987.⁵²

Umso überraschender musste es erscheinen, dass plötzlich das Gespenst der „Auschwitz-Lüge“ im deutschsprachigen Raum umging – bislang schien es eher in Frankreich und Nordamerika zuhause.⁵³ Dabei hatte es schon früh einzelne „Negationisten“ sowie einen Markt für offen relativistische oder revisionistische Literatur gegeben. Aber Ende der 1980er Jahre erstarkten diese Positionen und fanden neue Nahrung. Die Bipolarität der Welt war erstaunlich rasch beendet worden, der Markt der Sinngebungen für neue Orientierungen frei, zumal eine Reihe etablierter west-

deutscher Geschichtspersonen angesichts der neuen Situation der nationalen Einheit erst einmal verstummte.⁵⁴ Die Konjunktur der „Auschwitz-Lüge“ beruhte formal auf zwei Gutachten, einem historischen und einem aktuellen. 1987 publizierte eine österreichische neonazistische Zeitschrift ein Dokument (datiert mit 1. Oktober 1948), nach dem es, so das Ergebnis einer alliierten Untersuchungskommission, im KZ Mauthausen und auch in anderen KZs keine Häftlingsermordungen durch Giftgas gegeben habe, gezeichnet von einem Emil Lachout.

Zahlreiche Fehler zum Beispiel in der Terminologie erweisen das schriftliche „Lachout-Dokument“ wie andere vermeintliche Quellen seines Umfelds schon formal als Fälschung.⁵⁵ Mehr Aufsehen und Nachleben erreichte der sogenannte *Leuchter-Report*.⁵⁶ 1988 versuchte der amerikanische Ingenieur Fred A. Leuchter chemisch zu beweisen, dass in Auschwitz die Vergasung schon aus technischen Gründen nicht möglich gewesen sei. Gesteinsproben aus den Gaskammern wurden dazu untersucht, um Blausäure nachzuweisen. Zyklon B sei nur zum Entlausen und Desinfizieren eingesetzt worden. Dabei ließ er die Verhältnisse in Auschwitz unberücksichtigt und ging von den Verhältnissen in amerikanischen Gefängnissen aus. Jedoch hatte schon 1945 die Universität Krakau, Gerichtsmedizin, Gebäudeteile untersucht und eindeutige Ergebnisse erzielt.

Nun geht es im *Leuchter-Report* gar nicht um historische Deutungen und Erklärungen, geschweige denn um die Frage der angemessenen Repräsentation der Shoah, sondern um die naturwissenschaftliche Widerlegung eines historischen Faktums. Diese wurde nicht nur begierig von der westdeutschen Revisionisten-Szene kolportiert,⁵⁷ sondern scheint gerade angesichts der Anfälligkeit vornehmlich ostdeutscher Jugendlicher für den Rechtsextremismus seit den 1990er Jahren dort ein aufnahmewilliges Publikum gefunden zu haben.⁵⁸ Denn die DDR, die sich in fünf Länder auflöste, um der Bundesrepublik Deutschland beizutreten, hatte zwar ihre Bevölkerung mit ihrer historischen Instruktion auf einen formelhaften Antifaschismus eingeschworen, die historiografische Deskription der Shoah beschränkte sich jedoch fast bis zuletzt auf deren Integration in das (kapitalistische) Kriegswirtschaftssystem des Nationalsozialismus, ohne die Frage nach den konkreten Opfern und der Verantwortung der Deutschen insgesamt zu stellen. Das heißt, die von den Nationalsozialisten so genannte „Endlösung“, dominanter Begriff bis in die späten 1970er Jahre,⁵⁹ wurde als Ereignis weder thematisiert noch singulär erklärt. Dies unterstreicht eine neue Untersuchung der dokumentarischen Unterrichtsfilme aus DDR-Produktion.⁶⁰ Dagegen waren in der Bundesrepublik gerade die frühen (primär außerschulischen) Dokumentationen der 1950er Jahre sich der Täterschaft und der daraus folgenden Verantwortung nicht nur bewusst, sondern thematisierten diese auch.⁶¹ Die heftig debattierten Thesen des amerikanischen Soziologen Goldhagen aus den 1990er Jahren fügten den vielen Erklärungen also sachlich nichts

Neues hinzu, doch stieß die Erklärung auf einen neuen geschichtlichen Kontext – das vereinigte Deutschland – und führte damit zu einem erneuten Ausbruch des Historikerstreits.⁶²

In diesem historischen Kontext um 1990 also wollte der FWU-Beitrag *Die Befreiung von Auschwitz* bildend wirken. Und wie Jacob Meyer für das Schulbuch beschrieben hat,⁶³ geschieht dies nicht als intentionales Wirken, sondern als systemische Anpassung an die Erfordernisse, die der gesellschaftliche Diskurs vorgibt.

IV.

Dementsprechend thematisiert die Dokumentation nur vordergründig die Shoah. Das eigentliche Thema zeigt die erste Sequenz, den *primacy effect* jeder Begegnungssituation nutzend: die Filmrollen, die die Filmdokumente enthalten und Quelle der Darstellung sind, Materialität im Bild verbürgend. Im Filmverlauf weist der Kommentator mehrfach auf den Quellencharakter auch anderer Zeugnisse hin; das eigentliche Thema ist also: Wie wird historische Evidenz hergestellt und damit historische Wahrheit verbürgt?



Abbildungen 13 bis 16: Provenienzplausibilität: Filmrollen, der Kameramann und die Situation des Interviews

Die Filmbilder aus Auschwitz wären gewiss aussagekräftig genug. Die Aufnahmen, die in Dachau, Auschwitz, Bergen-Belsen und anderen Konzentrations- und Vernichtungslagern von alliierten Kameraleuten kurz nach der Befreiung gedreht und im Zuge erster *reeducation*-Maßnahmen direkt im Anschluss auch den Deutschen gezeigt worden sind, verfehlten anscheinend ihr Ziel sachlicher Informationen nicht. Angesichts der Bilder zum Beispiel in der Dokumentation *Todesmühlen* konnte sich niemand mehr den vorangegangenen Ereignissen entziehen, mögen auch die moralischen Effekte, die die Umerzieder erreichen wollten,⁶⁴ das direkte Eingeständnis der Mitverantwortung, nicht bewirkt worden sein. Zwar kann Geschichtsschreibung immer aszetisch (legitimatorisch) funktionieren, doch ist nicht gesagt, dass und wie dies konkret abläuft. Vor allem intentionale und damit vom Rezipienten durchschaubare erbauliche Funktionen, dies legt gerade die Didaktik des Unterrichtsfilms nahe, führen eher zu Widerstand beim Publikum.⁶⁵ Eine langfristige Wirkung in Bezug auf die Tatsachen ist hingegen plausibel anzunehmen.⁶⁶

Filmbilder müssen, um instruierend zu sein, eine eindringliche Anschauung ermöglichen.⁶⁷ Die Bild- und Filmsprache über die KZs, zum Beispiel jene des *US Army Signal Corps*, nennt dies Bilder des Schreckens oder *atrocities pictures*.⁶⁸ Ihre spätere Verwendung blieb umstritten und offenbar auf einzelne Zeitpunkte der Filmgeschichte beschränkt.⁶⁹ Gedreht unmittelbar nach Weiterrücken der militärischen Front, sollte die unbestechliche, stumme Kamera dokumentieren, was bis dahin unvorstellbar gewesen war. Die Kamera wurde zur Zeugin, die nicht lügen kann, so wird der amerikanische Regisseur Sam Fuller zitiert,⁷⁰ und, so ist zu ergänzen, sich auch nicht täuschen kann, etwa in der Erinnerung. Auf diesem besonderen unmittelbaren Repräsentationscharakter des filmischen Dokumentar-Bildes beruht die direkte Wirkung auf den erkennenden Verstand der Zuschauer/innen.⁷¹ Das dokumentarische Bild wird also vom menschlichen Realitätsbewusstsein erfasst und eingeordnet, jener anthropologisch gegebenen Fähigkeit des Menschen, Fiktives und Faktografisches – meist im Rahmen ihrer ästhetischen Gestaltung oder ihres Kommunikationszusammenhangs – auseinanderzuhalten, schlicht also, Schneewittchen und Karl den Großen zuverlässig *kategorial* zu unterscheiden.⁷²

Gerade für die Filmanalyse und die Filmgeschichte ist dies ein zentraler Punkt: Damit kommt (historische) Wahrheit als ‚Realität‘ oder Korrespondenzbeziehung nur dem Dokument im dokumentarischen Film zu. Außerdem ist die Wirkungsanalyse der Filmarten Dokumentation und Spielfilm strikt zu trennen, unbeschadet der Tatsache, dass audiovisuelle Medien, anders als textuelle, keine Scheu haben, sich an der Grenze zwischen Faktografie und Fiktionalität niederzulassen (z. B. im Dokudrama). Die genannten Bilder des Schreckens aus Buchenwald oder Auschwitz, in ihrer schulischen Verwendbarkeit durchaus umstritten, können daher auch durch Kolportage, Zitat etc. keinem Abnutzungseffekt durch massenmediale Kodierung und Transformation zu ikonischen Zeichen unterliegen,⁷³ weil sich ihre Korrespondenzbeziehung im Betrachter stets neu realisiert. Die historiografische Filmdokumentation, die Filmdokumente konstruktiv einsetzen kann, folgt demnach nicht der Ästhetik postmoderner Selbstreferenz, in der sich Bilder auf Bilder beziehen. Voraussetzung dafür ist, dass die Filmbilder auch ihre Bedeutung als Quelle entfalten können und nicht illustrativ verwendet werden – eine Gefahr, die wie einführend hervorgehoben, der Geschichtsdokumentation droht, in *Die Befreiung von Auschwitz* aber durch Thematisierung des Quellenbezugs und fast ausschließliche Kommentierung der Bilder umgangen wurde.

Aber wer zeugt für den Zeugen Film? Zunächst ist dies eine formale Frage, etwa im Sinne der äußeren Quellenkritik. Bei der Vorführung einer Dokumentation über KZs im ersten Nürnberger Kriegsverbrecherprozess noch 1945, übrigens einer Vorführung mit durchschlagendem Erfolg, nutzte man eidesstattliche Versicherungen der Filmenden, so des Regisseurs George C. Stevens, die damit selbst Teil des Films

wurden.⁷⁴ Denn man war sich des potenziellen Vorwurfs einer Gräuelpopaganda der Sieger bewusst und ebenso, dass man unglaubwürdige Ereignisse durch glaubwürdige Beweise evident machen muss – Grundproblem auch jeder Historiografie.⁷⁵ Die Filmhistorikerin Gertrud Koch folgert:

„Film und Fotografie treten also genau an der Stelle in einer gewichtigen Rolle auf, an der die kulturellen und politischen Repräsentationssysteme selbst in die Krise geraten sind: Weder läßt sich das Ausmaß der geschehenen Verbrechen juristisch angemessen repräsentieren und prozedural erfassen, noch läßt es sich kognitiv angemessen in Sprache fassen oder mental nachvollziehen.“⁷⁶

Im Rahmen des Auschwitz-Films wird diese Bezeugung durch die Rahmenhandlung geleistet, in der Arbeit und Erinnerung des Offiziers und Kameramanns Woronzow dargestellt werden. Indem er als hochdekorierter Offizier vorgeführt wird, wird das Problem von Parteilichkeit und Perspektivität offensiv angegangen, doch erlaubt die Personalisierung – anders als die quasi anonym bleibende Erwähnung in den Buchenwald-Filmen, dass es sich um amerikanische Aufnahmen handle – dem Betrachter eine Prüfung des Augenzeugen. Diese fundamentale Form von Quellenkritik ist seit Jahrhunderten schon so eingebürgert, dass sie sich quasi automatisiert hat.⁷⁷ Sie fragt nach der Nähe des Zeugen zum Ereignis, nach seiner moralischen Integrität und nach seiner sachlichen Autorität. Im ursprünglichen sowjetischen Kontext des Films bürgt gerade die hohe Dekoration des Offiziers im Sinne des parteiischen Klassenbewusstseins des *Histomat*, während im Kontext des Westens (1987!) mit dem Offenlegen des Kamera-Zeugen zumindest eine Prüfung nach Augenschein ermöglicht wird und man dem Vorwurf der Verschleierung entgeht.

Dass der Zeuge (wie jede Geschichtsperson⁷⁸) auch in der Dokumentation perspektivisch vorgeht, ist allein schon durch die gelegentlich thematisierte Technik der Kamera bedingt und kann daher nicht zum Vorwurf gewendet werden: Mögen die Bilder auch ‚unvollständig‘ sein, weil ausschnitthaft, so wäre an ihrem Abbildcharakter nur dann zu zweifeln, wenn man sämtliche Bildsequenzen für gefälscht erklärte. Tatsächlich befassen sich die Negationisten zwar mit vorgeblichen Bildfälschungen,⁷⁹ und tatsächlich falsch bezeichnete Fotos erzeugten einigen Wirbel rund um die Ausstellung *Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht des Hamburger Instituts für Sozialforschung*.⁸⁰ Die filmischen Aufnahmen aus den KZs dagegen scheinen in ihrem Wahrheitsgehalt nie bezweifelt worden zu sein. Dazu trug sicher bei, dass die diesbezüglichen Filmdokumente Beteiligte und Außenstehende (wie die Einwohner/innen Weimars oder Dachaus, die Mitglieder der sowjetischen Ärztekommision) als Zeugen mit ins Bild bringen. Diese Zeugenvervielfachung findet zwar nur innerhalb des Mediums statt, impliziert aber beim Betrachter, dass

diese – teils erkennbar widerwilligen – Zeugen ebenso wieder befragt werden könnten wie diejenigen, die teils namentlich als Überlebende oder als mit Autorität versehene Funktionsträger (z. B. der polnische Bürgermeister von Auschwitz oder polnische Schwestern ebendort) präsentiert werden.⁸¹ Hier macht sich das Filmdokument die Besonderheit der Zeitgeschichte und der überindividuellen Erinnerung zu Nutze: Sie könnten ihre Quellen bei Bedarf potenzieren (da man die noch vorhandenen anderen Zeitzeugen fragen kann, wie es schon Thukydides tat, oder die schon zitierten überprüfen kann), andererseits sind bei einem öffentlichen Diskurs der Geschichte die noch lebenden Zeitzeugen das natürliche Korrektiv, mit dem jede Historiografie zu rechnen hat.

Eine Lüge oder Fälschung flöge, anders als bei der retrospektiven Geschichtsschreibung, unmittelbar auf.⁸² Damit ist auch der historischen Vernunft erschließbar, welche Grenze historische Propaganda findet: Nämlich die Grenze der intersubjektiv noch immer als wahr durch Dritte überprüfbaren Tatsache.

Das Prekäre des Zeugen der Shoah darf nicht übersehen werden, wobei es in unserem theoretischen Zusammenhang nicht um den Zeugen als Montagematerial des Kompilationsfilms geht,⁸³ sondern um sein theoretisches Verhältnis zur vergangenen historischen Wirklichkeit.⁸⁴ Es ist darauf hingewiesen worden, dass aufgrund der Struktur des Ereignisses der Shoah ein Beobachter-Zeuge nicht denkbar ist: Es gibt nur Täter und Opfer.⁸⁵ Jene schweigen, wie oben erwähnt, diese können in verschiedenster Weise traumatisiert sein. Ihr lebensweltliches Interesse liegt nicht primär in der Wahrmachung vergangener Ereignisse, noch in deren historiografischer Rekonstruktion.⁸⁶ Damit bleibt es schwierig, ein Detailzeugnis für ein einzelnes Geschehen zu geben, z. B. in einem juristischen Verfahren gegen einen Täter.⁸⁷ Die Kameramänner der Alliierten wie Woronzow stellen jedoch eine dritte Gruppe dar. Sie sind Resultatzeugen,⁸⁸ die die Folgen oder Spuren des Geschehens in einer Weise dokumentieren können, die das vorangegangene Geschehen logisch zwingend erschließt (Leichenberge, Koffer- oder Effektenlager, Baulichkeiten).

Die sichtbaren resultativen Folgen der Shoah machen die Shoah selbst wahr. Durch die Bilder wird ausgeschlossen, dass es sich nur um eine Erklärung oder einen bloßen Namen handelt, der zur Versprachlichung gewählt wurde. Ein Begriff wie „Witwe“ enthält eine solche Resultatlogik. Ist es wahr, dass f Witwe ist, folgt zwingend, dass sie irgendwann einmal verheiratet gewesen sein muss. Diesen Beweis jedoch für f zu einem exakten historischen Zeitpunkt t zu erbringen, könnte die rekonstruierende Geschichtsperson überfordern. Das Resultat, könnte man im Sinne der Wahrheitsfrage formulieren, überdeterminiert das vergangene Geschehen. Im Sinne der Quellenkritik hat das Resultative den Vorteil, dass die moralische Integrität des Augenzeugen als nur distanzierter Zeuge nicht durch den Vorwurf unterlassener Hilfeleistung für die Opfer beschädigt wird. Auf die filmische Rekon-

struktion des Früheren zu einem späteren Zeitpunkt (der Blick in die bewohnten Baracken) wird deswegen explizit hingewiesen – während in vielen Dokumentationen häufig als Dokument präsentiert wird, was tatsächlich spätere Rekonstruktion war und damit im hier gezeigten Sinne nicht Wahrmacher eines Geschehens sein könnte.⁸⁹ Hier dient die Rekonstruktion gewissermaßen dem Wahrmachen des Kameramanns als Überlieferungsträger der Filmquelle.

Die bei Dokumentarfilmen üblicherweise im Vordergrund stehende nachahmende Narration, das Nacherzählen, das sie zugleich mit dem Spielfilm vordergründig verwechselbar macht, wird zu Gunsten der Plausibilisierung des Filmdokuments als Quelle vermieden. Das Dargestellte hat sich also seiner „Einverleibung“ in die Narration eines Dritten erfolgreich widersetzt.⁹⁰ Das in der Quelle tatsächlich visuell (nicht z. B. als Text symbolisch) Repräsentierte erzwingt als Resultatdarstellung den Rückschluss auf menschliches Handeln in der unmittelbaren Vergangenheit, also auf Geschichte, konkret auf das, was als „Endlösung“, „Holocaust“ oder „Shoah“ bezeichnet wird. Die Bilder der Rahmenhandlung mit den Filmrollen und dem greisen Woronzow, offensichtlich in seiner Privatwohnung aufgenommen, versichern uns zugleich der Überlieferungsgeschichte der Quelle und der zugleich historischen Materialität des Filmmaterials. Geschichtspersonen bezeichnen dies als Provenienzanalyse; sie sei der Königsweg, um die Quelle als authentisch zu verifizieren.⁹¹

Die sowjetische Darstellung der Befreiung von Auschwitz erweist sich damit im Sinne einer auch postmodern abgeklärten Film- und Erzähltheorie⁹² als in sich kohärent, doch bürgt die Kohärenztheorie der Wahrheit nur für die Wahrheit im Sinne eines gesellschaftlichen Diskurses oder Rahmens. Gerade hier setzen nun Holocaust-Leugner an, die sich gerne als Verfolgte in der Pose apokrypher *testes veritatis* in einer Welt der Verschwörung inszenieren.⁹³ Auf die nur begrenzte Reichweite einer nur kohärenten Wahrheit, nach der alle Narrationen zunächst gleich „gut“ sind, hat in diesem Zusammenhang zum Beispiel Finney hingewiesen und mehr theoretische Aufmerksamkeit für die Fakten gefordert.⁹⁴

Dies nun leistet die Dokumentation durch folgendes Verfahren, wobei an die strikte Bipolarität der Welt der 1980er Jahre als Entstehungszusammenhang zu erinnern ist. Rund eine lange Minute verweilt der Film auf US-amerikanischen Luftaufnahmen vom Lager- und Fabrikkomplex rund um Auschwitz als komplementäre Quelle. Diese Fotografien sind logisch und historisch unabhängig von den sowjetischen Bodenaufnahmen, setzen sich jedoch mit diesen wie ein Puzzle zu vergangener Wirklichkeit zusammen. Tatsächlich konnten die Amerikaner ihre eigenen Luftaufnahmen, zum Beispiel der Krematorien, zunächst nicht deuten (weshalb die Fotos erst verspätet bekannt gemacht wurden) – das 1944 Visualisierte war kein Teil amerikanischer Vorstellungswelten und daher noch nicht identifizierbar.⁹⁵ Die

Bilder setzen sich also zusammen wie bei einer Urkunde, um die typische Quelle der Hilfswissenschaften zu nennen, wie eine doppelte Überlieferung im Besitz des Urkundenempfängers plus Überlieferung des Ausstellers (z. B. ein Auslaufregister), wobei die Tradierung der Texte historisch unabhängig erfolgte, sodass die Inhalte einander nicht kontaminierten – dies garantiert die besagte Bipolarität der 1980er Jahre.

Ein Ereignis p ist also wahr, wenn es zwei logisch voneinander unabhängige Quellen q_1 und q_2 für das Geschehen oder das Geschehensresultat gibt. Eine Korrespondenzbeziehung der historischen Wirklichkeit besteht demnach nicht mit p , sondern mit q_1 und q_2 .⁹⁶ Die Wahrheit liegt in der mit apriorisch vorhandenen, durch verstandesmäßige Kategorien erfassbaren Schnittmenge (logische Prädikate) zwischen q_1 und q_2 – hier wäre es die fabrikmäßige Ausbeutung und massenhafte Tötung. Da Geschichte gemäß ihrer weitgehend zeitlosen Definition⁹⁷ sich mit orts- und zeitgebundenem menschlichen Handeln, also mit der bewirkten und beobachtbaren Veränderung der Um-Welt, auseinandersetzt, kann hierfür die philosophische Kategorienlehre, wie sie sich zwischen Aristoteles und Kant ausgeprägt hat, gleichsam unkritisch, da beschränkt auf historiografische Sätze über Ereignisse, als theoretische Erklärung des Wahrmachens beansprucht werden. Vor allem die Kategorien Quantität und Qualität, zugleich wohl am unstrittigsten, bestimmen das Faktum.⁹⁸

Historische Ereignisse, Fakten, können also tatsächlich wahr im Sinne einer außermedialen intersubjektiv verbindlich erfassbaren Korrespondenz gemacht werden, ohne mit der vorthoretischen Intuition argumentieren zu müssen, wie dies zu Recht der jüngst zu dieser Frage erschienenen Untersuchung Kistenfegers angekreidet wurde: Eine Berufung auf den Common Sense, so die Rezension des Sprachphilosophen Jens Kertscher,⁹⁹ kann weder wissenstheoretisch noch in der Argumentation gegen die Negationisten befriedigen. Die Geschichte muss nur ihre Quellen als Wahrmacher ernst nehmen und sich genau in diesem Punkt von der klassischen Epistemologie trennen, die alle Erkenntnisse behandelt – die Geschichtsperson dagegen nur medialisiert vorliegende Erkenntnisse.¹⁰⁰

Die Frage von historischer Wahrheit und Korrespondenz ist damit an einem extremen, da schulischen und in seiner Machart herausragenden Dokumentarfilm und an einem ebenso extremen Ereignis geklärt, Geschichte zugleich als prinzipiell wahrheitsfähig im Sinne von Aristoteles erwiesen. Wie ordnet sich dieses Ergebnis in die wissenschaftstheoretischen und geschichtswissenschaftlichen Debatten der 1990er Jahre ein? Das kann schnell erledigt werden. Es handelte sich um die Diskussion von Erklärungen des Nationalsozialismus; diese verändern zwar die Bewertung der Ereignisse, aber nicht die Ereignisse selbst. Höchstens wird die Inwertsetzung neu ermittelter Ereignisse gefördert oder verhindert. Hierzu zählen Debatten

über den Nationalsozialismus als Modernisierung, über die Hintergründe und die Relevanz des historischen Antisemitismus, um die „Natur“ des Systems als polykratisch oder führerabsolutistisch und das Genozidale in der Geschichte.¹⁰¹ Lediglich die Debatte um den *Führerbefehl* zur Judenvernichtung ist als Reflex bei Negationisten vorhanden, aber gegen die Resultate unplausibel.¹⁰²

Die Debatte um die Konsequenzen der postmodernen Geschichtstheorie für die Darstellung der Shoah wurde vor allem in angelsächsischen Ländern geführt, zumal sie eng mit dem Werk des amerikanischen Literaturtheoretikers Hayden White verknüpft ist. Wenn, so dessen provokanter Buchtitel, *Auch Clio dichtet*,¹⁰³ relativiere dies die Shoah. Quellen würden einfach zu anderen Texten dehistorisiert, Historiografie konkurrierte im Vergleich untereinander – die Vergangenheit selbst scheint ausgeschaltet.¹⁰⁴

Das Grundproblem liegt darin, dass das Ereignis selbst repräsentiert wird. Durch seine sprachliche Fassung wird das Geschehen der modellierenden Geschichtsperson unterworfen, d. h. selbst die Fakten sind, sofern zu Ereignissen geworden und dargestellt, bereits Interpretationen. Die Opakheit (Ankersmit) der Historiker/innen-Sprache trübt das Geschehen ein, Ausdruck der Dichotomie Sprache – Realität.¹⁰⁵ Vor allem Young hat dagegen hervorgehoben, dass die Wahrheit dessen, was geschah, stabil bleibe. Fakten und Interpretationen seien ontologisch zweierlei,¹⁰⁶ die Daten unabhängig vom Willen der sie Betrachtenden/Erzählenden.¹⁰⁷ Die Feststellung, dass es für eine Tatsache verschiedene Darstellungsmöglichkeiten gibt, ändert nichts an der Tatsache selbst (sie wird kategorial erfasst). Deswegen führt die Debatte um historische Objektivität auch in die Irre,¹⁰⁸ und es treffen die theoretischen Debatten um die Frage der definitiv nicht möglichen objektiven oder vollständigen Repräsentation, das Problem der Disproportionalität zwischen speziell diesem Ereignis und seiner Darstellung, der Skandal der vernünftigen oder ästhetisierenden Repräsentation,¹⁰⁹ den Wahrheitswert der mit Quellen belegten Fakten nicht. Im Falle von Film und Foto gilt zudem, dass der Doppelcharakter des Ereignisses – Sprache und Geschehen – zugunsten des nur beobachtbaren kategorial bestimmbareren Handlungsresultats wegfällt. Epistemologisch also ist die Oberflächlichkeit des Kamera-Mediums zugleich seine besondere Wahrheitschance. Es ist daher nicht überraschend, dass, soweit zu beurteilen ist, Auschwitz-Leugner sich nie auf die postmodernen erzähltheoretischen Debatten bezogen haben. Und auch die Integration des Opfer-Erlebens in die historische Rekonstruktion mag eine Herausforderung der Opfer darstellen, trifft aber deren Aussagen als historische Zeugen im kategorialen Kern nicht.

Der Dokumentarfilm *Die Befreiung von Auschwitz* führt den historischen Beweis umso deutlicher vor, weil hierzu die Mittel des Filmdokuments über die viel beschworenen Grenzen der sprachlichen Symbolisierung weit hinausgehen; die Bilder des

Schreckens erhalten und behalten hier ihren Sinn, weil sie zu keinem neuen Text zusammengefügt wurden, sondern komplementär in einen Bezug zu einer anderen, logisch unabhängigen Quelle rücken. Diese Komplementarität und der ermittelbare kategoriale Kern beider geben der historischen Vernunft die praktische und theoretische Wahrheitsbedingung an und ermöglichen den logischen Schluss auf Aussagewahrheit.¹¹⁰ Das Resultative der Aufnahmen entlastet zugleich das einzelne Detail vom Wahrheitsbeweis zu Gunsten der Wahrheit des Geschehens insgesamt, eine besondere Gradierbarkeit von historischer Wahrheit wird deutlich: Mag auch das einzelne verzerrt, propagandistisch übertrieben, ästhetisierend herausgestellt, anderes übersehen oder bewusst ignoriert worden sein, ist am Ganzen eben kein Zweifel möglich. Um es auf die Spitze zu treiben und nochmals an den *Leuchter-Report* mit seiner chemischen Argumentation zu erinnern – Naturwissenschaft oder Geschichte – wer bietet eine höhere Wahrheit? In dem Fall der erfüllten Wahrheitsbedingungen obsiegt selbstverständlich die Geschichte, da naturwissenschaftliche Wahrheiten des Menschen nur vorläufige und damit durch historische Erkenntnis im Einzelfall falsifizierbare sind.¹¹¹

V.

Die Auschwitz-Leugnung erinnerte Geschichtspersonen daran, dass das Prestige ihrer Zunft auf wahren Tatsachen beruht, unbeschadet der Erkenntnis nicht erst des *linguistic turn*, dass auch diese Tatsachen medialisiert vorliegen. Die Anfrage nach Fakten ist also kein Tabubruch. Die der Geschichtswissenschaft eigenen Diskurse, theoretisch oder auf der Ebene der Erklärungen, berühren das übrige kulturelle Gedächtnis nur am Rande.¹¹² Wie sehr dort vielmehr Fakten zählen, zeigt sich immer wieder, selbst bei der Untersuchung von User-Kommentaren in den Diskussionsforen zu historischen Computerspielen, die im deutschsprachigen Raum recht beliebt sind. Genauigkeit im Detail, aber kaum strukturelle Aspekte, interessieren die Spieler/innen und verweisen auf positivistische Geschichtsbetrachtung des Referenzbezugs.¹¹³ Ein Beispiel aus der Dokumentarfilmbranche bietet der skandalisierte Auschwitz-Film von Uwe Boll (2011). Ein Spiegel-Artikel dazu betont mehrfach, der Regisseur wolle zeigen, wie es in Auschwitz wirklich war.¹¹⁴ Damit wird – vom *Spiegel* oder von Boll – auf ein vielzitiertes Ranke-Diktum angespielt. Der berühmte preußische Historiker führte aus, er wolle nur zeigen, wie es eigentlich gewesen. Dass das Diktum selbst von einem universitären Medienwissenschaftler zu „wie es wirklich gewesen“ entstellt wurde, zeigt die Tendenz.¹¹⁵ Dabei wäre der Unterschied zwischen dem Eigentlichen (der Darstellung) und dem Wirklichen (dem Faktum) gerade der springende Punkt.

Aufgenommen hat diese Herausforderung ein schulisches Medium, der Unterrichtsfilm, indem er gleichsam systemisch reagierte, ganz ähnlich dem, wie es für Schulbücher der Geschichte schon längst nachgewiesen wurde. Dies verlangt nun nach historischer Einordnung, obgleich sowohl Geschichtsdidaktik wie die Dokumentarfilmgeschichte außerhalb der Standardwerke¹¹⁶ bislang wenig dazu forschten: Die Schulfunkproduktion ist nahezu unbekannt. Dagegen war das staatliche Interesse an Bildungsmedien im 20. Jahrhundert durchgehend groß, gehörten Bildungsfilme oder (staatlich subventionierte) Kulturfilme¹¹⁷ seit der Kaiserzeit zum Programm, mit dem die Massen erreicht werden sollten. Deren Rolle gerade nach 1945 ist überhaupt nicht zu überschätzen, wie das starke alliierte Engagement bei der sofortigen Reetablierung des Bildungs-Hörfunks zeigt.¹¹⁸ Auch die Öffentlichkeit reagierte stark, sensibilisiert durch die noch wachen Erfahrungen mit der NS-Propaganda durch dieses damals neue Medium. 1953 kam es zu einem ersten größeren Skandal durch eine Sendung über Papst Julius II., nach der der Bayerische Landtag den ausstrahlenden Bayerischen Rundfunk aufforderte, grundsätzlich den Kultusminister einzuschalten.¹¹⁹ Ab Ende der 1950er Jahre griff man dann auf das Fernsehen zurück (in Österreich erste Versuchssendungen 1959). Parallel wurde das Medienangebot für die Schulen ausgebaut, wobei sich das Institut für den wissenschaftlichen Film (IWF) systematisch der Filmdokumente der NS-Zeit annahm und diese reflektiert, eingedenk des Propagandacharakters der NS-Bilder als Signatur (so heute Keilbach¹²⁰), aufbereitete. Befreiungsbilder bzw. *atrocities pictures* von 1945 scheinen indes nicht mehr darunter gewesen zu sein, Indiz dafür, dass die einschlägigen in den alliierten Archiven verschwunden waren.¹²¹ Die FWU griff die Anregung ihres Kuratoriums 1955, zeitgeschichtliche Dokumente zu verarbeiten, ebenfalls auf, entschied sich aber aus Materialmangel zum Kompilationsfilm (hier sogenannte „Übersichtsfilme“). Dennoch konnten erste Fassungen von NS-Informationenfilmen zunächst nicht freigegeben werden: Dem zeitgenössischen Material hatte die „Schattenseite“ des NS-Systems gefehlt.¹²²

Gerade die ersten Jahrzehnte nach 1945 sahen also ein hohes Reflexionsniveau: Die kontrollierte Aufbereitung alten Film- und Bildmaterials, die Montage ausschließlich aus Dokumenten, beides heute wieder als vorbildlich hervorgehoben,¹²³ die Reflexion der Bilder, bevor sie gezeigt werden, der Verzicht auf moralische Überwältigung¹²⁴ und das Rechnen mit dem Positivismus des durchschnittlichen Betrachters, dessen historisches Interesse sich den wahren Tatsachen verpflichtet fühlt: Auch der Wahrheitsbegriff ist zunächst immer ein soziales Konstrukt, nicht das Ergebnis theoretischer Reflexion. Für die Machart des historiografischen Dokumentarfilms hat Keilbach daher zwei Pole bestimmt:¹²⁵ Der Pol *Illustration* bezeichnet eine Gestaltungsform, die in historiografischer Narration, der Oberfläche des Filmtexts, vor allem die eigene Dokumentation dokumentiert, das heißt die origina-

len Bilder nicht überschreibt, aber mit gegenwärtigen Erklärungen und Deutungen überwältigt. Wer so die Nachgestaltung vom Ereignis löst, muss mit der Diskussion der Ereignisse selbst rechnen. Dass unterschiedliche Deutungen und Meinungen im Übrigen kein Wahrheitsproblem, sondern eines der Darstellungsqualität sind,¹²⁶ ist jedoch als Teil der Medienkritik aufzufassen. Wer hingegen mit Filmdokumenten arbeitet, kann deren epistemisches Potenzial bewusst nutzen, die Wahrheit der Konstruktion gegebenenfalls in die Wahrheit der Fakten zu überführen, dann akzentuiert er den Pol *Präsentation* oder Dokument und schafft damit eine eigene kohärente Erzählung hinter der Historiografie, nämlich die der Quelle. Der Blick in die Schulen und auf die ‚Juniorform‘ des Dokumentarfilms zeigt, dass es nicht nur um Sinnstiftung und Konsenswahrung gehen muss,¹²⁷ wenn *a-narrativ* verfahren wird: Nicht Auschwitz, sondern die Quellen werden erzählt.

In der Tat bestimmt ein Filmdokument als Medium nicht nur, was gewusst werden kann, sondern auch, wie es gewusst werden kann, als authentische, wenngleich vordergründige Repräsentation, womit diese dem positivistischen Wahrheitsbegriff, der von einer simplen Korrespondenz Bezeichnung – Bezeichnetes ausgeht, entgegenkommt. Denn die Kamera protokolliert gerade das Sichtbare und folgt so einem menschlichen Grundbedürfnis der historischen Dokumentation, wie zeitgeschichtliche mittelalterliche und frühneuzeitliche Chroniken und moderne Nachrichtensendungen mit ihrem manchmal ermüdenden Interesse an äußerlichen Zeremonien zeigen.

Im Film können sowohl die Geschichte wie die wahre Vergangenheit thematisiert werden. Ob dem TV-Medium damit tatsächlich eine Kompensations- statt einer Korrekturfunktion zukommt,¹²⁸ ist über den Einzelfall hinaus schwer zu bestimmen. Jedenfalls schlossen die filmischen Geschichtsbilder die Lücke, die nach dem Verschwinden der wahren Vergangenheit aus der erzählten Geschichte des kommunikativen Gedächtnisses geblieben war¹²⁹ und jene im Generationenabstand ins Belieben zu stellen drohte.¹³⁰

Anmerkungen

- 1 Guido Knopp/Siegfried Quandt, Hg., *Geschichte im Fernsehen. Ein Handbuch*, Darmstadt 1988; Wolfgang Hardtwig, *Geschichtskultur und Wissenschaft*, München 1990; Thomas Fischer/Rainer Wirtz, Hg., *Alles authentisch? Popularisierung der Geschichte im Fernsehen*, Konstanz 2008; Christoph Kühberger/Christian Lüble/Thomas Terberger, Hg., *Wahre Geschichte – Geschichte als Ware. Die Verantwortung der historischen Forschung für Wissenschaft und Gesellschaft*, Rahden (Westfalen) 2007; Saskia Handro, „Wie es euch gefällt!“ *Geschichte im Fernsehen*, in: *Zeitschrift für Geschichtsdidaktik* 2007, 213–231; Claudia Cippitelli/Axel Schwanebeck, Hg., *Fernsehen macht Geschichte. Vergangenheit als TV-Ereignis*, Baden-Baden 2009; Uli Braun/Hans Höger/Kerstin Stutterheim, Hg., *Design und Geschichte. Texte zum Umgang mit Historie als Teil gestalterischen Handelns* (Querfeldein 2), Würzburg/Weimar 2009; Saskia Handro, *Mutationen. Geschichte im kom-*

- merziellen Fernsehen, in: Vadim Oswalt/Hans-Jürgen Pandel, Hg., *Geschichtskultur. Die Anwesenheit von Vergangenheit in der Gegenwart*. Schwalbach (Ts.) 2009, 75–97; Saskia Handro, „Erinnern Sie sich ...“ Zum Verhältnis von Zeitgeschichte und Fernsehen, in: Susanne Popp u.a., Hg., *Zeitgeschichte – Medien – historische Bildung* (Beihefte zur Zeitschrift für Geschichtsdidaktik), Göttingen 2010, 201–218; Eva U. Pirker u.a., Hg., *Echte Geschichte. Authentizitätsfiktionen in populären Geschichtskulturen* (Historische Lebenswelten in populären Wissenskulturen 3), Bielefeld 2010; *Geschichte im Fernsehen. Dokumentarische Filme* (Praxis Geschichte 2012 [Heft Mai]), Braunschweig 2012. Zur ökonomischen Seite: Christian Rickens/Klaus Werle, *Erinnerungsindustrie*, in: *manager magazin* 5/2005 vom 22.4.2005, 162.
- 2 http://www.focus.de/politik/deutschland/focus_aid_233990.html (18.1.2008) „15 Jahre Fakten, Fakten, Fakten“ (30.6.2012).
 - 3 Seit jeher gilt der „Montagestil“, wie man früher schrieb, als einzig mögliche Darstellungsform von historiografischen Dokumentationen: Heribert Heinrichs, *Schulfernsehdidaktik*. (Kamps pädagogische Taschenbücher 47), Bochum 1972, 45. Da Zeitzeugen und selbst das *Reenactment* als Nachdreh schon seit den 1960er Jahren eingesetzt wurden (Erhard Bergmann, *Schulfernsehen. Zur Entwicklung, Didaktik und Praxis*, Frankfurt am Main/Berlin/München 1969, 120; Gertrud Diepolder, *Geschichte*, in: *Fünf Jahre Schulfernsehen im Studienprogramm des Bayerischen Rundfunks*, München 1970, 42–45, hier 44 f., zur Diskussion Edgar Lersch, *Zur Geschichte dokumentarischer Formen und ihrer ästhetischen Gestaltung im öffentlich-rechtlichen Fernsehen*, in: Fischer/Wirtz, Hg., *Alles authentisch?*, 109–136, hier 125 f., anders ebd. 131–133), hat sich seitdem das filmische Repertoire wesentlich nur dort erweitert, wo neue technische Mittel (Computeranimationen z. B.) hinzukamen.
 - 4 So der Titel des grundlegenden Sammelbandes: Saul Friedlander, Hg., *Probing the limits of representation. Nazism and the ‚final solution‘*, Cambridge (Mass.)/London 1992.
 - 5 http://www.digbib.org/Aristoteles_384vChr/De_Poetik/ (8.3.2013). Die freie digitale Bibliothek. *Ecce Opera – deutsche Übersetzung aus dem Griechischen von Manfred Fuhrmann*, herausgegeben als Reclam-Heft Nr. 7828 (30.6.2012), vgl. Matias Martinez/Michael Scheffel, *Einführung in die Erzähltheorie*, München 2009, 11 f.
 - 6 Als Anthologie der wichtigsten Aussagen zur Geschichtstheorie nach wie vor nützlich: Fritz Wagner, *Geschichtswissenschaft* (Orbis academicus), Freiburg i. B./München 1951, hier: 28 (De oratore II/15 § 62).
 - 7 Peter Baumann, *Erkenntnistheorie. Lehrbuch Philosophie*, Stuttgart/Weimar 2006. Vgl. Hans Keller, „Never again“ is now, in: Brian Fay/Philipp Pomper/Richard T. Vann, Hg., *History and theory. Contemporary readings*, Malden/Oxford 1998, 225–244, hier 239: „But the philosopher of things in themselves gives us no confidence that we can know them other than through faith.“
 - 8 Chris Lorenz, *Konstruktion der Vergangenheit. Eine Einführung in die Geschichtstheorie* (Beiträge zur Geschichtskultur 13), Köln u.a. 1997, 17–64.
 - 9 Jens Kistenfeger, *Historische Erkenntnis zwischen Objektivität und Perspektivität* (Epistemische Studien 19), Frankfurt am Main u.a. 2011. Kistenfeger grenzt sich stark von Ankersmit ab, vgl. Frank R. Ankersmit, *Historical representation*, Stanford 2001. Spezieller ist Robert Schnepf, *Geschichte erklären. Grundprobleme und Grundbegriffe*, Göttingen 2011.
 - 10 So in dem Dokumentarfilm „Wilhelm II. Majestät brauchen Sonne“ zitiert (Peter Schamoni 1999, 105 Minuten, vgl. die Selbstdarstellung: http://www.schamoni.de/html/dokumentarfilme_majestaet1.html (16.6.2012)). Vgl. auch die (andere?) Sequenz in: Stefan Gööck, Bearb., *Musik von Hubertus Schmidt, Land, Leute und Maschinen. Sachsen im Film 1912–1940* (Veröffentlichungen des Sächsischen Staatsarchivs, Reihe D: Digitale Veröffentlichungen), Halle 2007. Begleitheft, hier Einweihung *Völkerschlachtdenkmal, 26, 2' 55" : U. a. hohe Herrschaften und Blicke auf die Tribüne. Schließlich wird eine Gasse gebildet, durch die grüßend der Kaiser sowie die Fürsten (?) gehen. Ferner (über 7') : Ernst Opgenroth, Quellenkundliche Übungen an unbearbeiteten zeitgeschichtlichen Filmdokumenten*, in: Günter Moltmann/Karl Friedrich Reimers, Hg., *Zeitgeschichte im Film- und Tondokument*, Göttingen/Zürich/Frankfurt am Main 1970, 205–216, hier 208. Noch über den Film auf die gesamte Darstellung als Quelle der Zeit (nicht als Quelle der Filmgeschichte misszuverstehen) erweitert ist der Dokumentbegriff bei: Uwe Danker/Astrid Schwabe, *Filme erzählen Geschichte. Schleswig-Holstein im 20. Jahrhundert*, Neumünster 2010, wo auch z. B. Werbespots übernommen wurden. Für Spielfilmanalysen in diesem Sinne s. jetzt Richard Rongstock, *Film als mentalitätsgeschicht-*

- liche Quelle. Eine Betrachtung aus geschichtsdidaktischer Perspektive, Berlin 2011; Erhart Schröter, Filme im Unterricht. Auswählen, analysieren, diskutieren (Beltz Medienpädagogik 1), Weinheim/Basel 2009.
- 11 Hayden White, Das Ereignis der Moderne, in: Eva Hohenberger/Judith Keilbach, Hg., Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte (Texte zum Dokumentarfilm 9), Berlin 2003, 194–215.
 - 12 Lersch, Zur Geschichte dokumentarischer Formen, 133. Das Problem wurde schon früher gesehen. Erhard Bergmann, Schulfernsehen. Zur Entwicklung, Didaktik und Praxis, Frankfurt am Main/Berlin/München 1969, 121, stellt den Off-Kommentar für Geschichte schon wegen der Manipulationsgefahr grundsätzlich in Frage; Hubert Glaser, Geschichte im Schulfunk – Produktionen und Probleme, in: Heidrun Baumann/Herrad Messe, Hg., Audiovisuelle Medien im Geschichtsunterricht (Schriftenreihe AV-Pädagogik Reihe C Fachdidaktik o. Nr.), Stuttgart 1978, 92–104, hier 99, schlägt vor, auch in geschichtlichen Filmen auf *direct teaching* zu setzen. Bodo von Borries, Historischer „Spielfilm“ und „Dokumentation“ – Bemerkungen zu Beispielen, in: Kühberger/Lübke/Terberger, Hg., Wahre Geschichte, 187–212, betont daher (205), der Dokumentarfilm sei dem Spielfilm nicht zwingend „überlegen“, wenn die Erzählung die Sache selbst ist.
 - 13 Bodo von Borries, Was ist dokumentarisch am Dokumentarfilm? Eine Anfrage aus geschichtsdidaktischer Sicht, in: Geschichte in Wissenschaft und Unterricht 52 (2001), 220–228, hier 221.
 - 14 Mark Mersiowski, „Ausweitung der Diskurszone“ um 1700. Der Angriff des Barthélémy Germon auf die Diplomatie Jean Mabillons, in: Thomas Wallnig u.a., Hg., Europäische Geschichtskulturen um 1700 zwischen Gelehrsamkeit, Politik und Konfession, Berlin/Boston 2012, 447–484. Vgl. einführend: Historischer Pyrrhonismus (Das achtzehnte Jahrhundert 31/Heft 2), 2007.
 - 15 Tillmann Bendikowski/Arnd Hoffmann/Diethard Sawicki, Geschichtslügen. Vom Lügen und Fälschen im Umgang mit der Vergangenheit, Münster 2001.
 - 16 Johann Heinrich Alsted, Encyclopaedia, Herborn, 1630 (Neudruck Stuttgart-Bad Cannstatt 1990), 1981 (Bd. 4); Kistenfeger, Historische Erkenntnis, 31 f. Dagegen Baumann, Erkenntnistheorie, 135, 195–201; doch geht es hier ‚nur‘ um Überzeugungen. Widersprüche sind zulässig, was auf der Ereignisebene der Geschichte (dass zugleich p und nicht p an einem Ort zu einer Zeit) jedoch undenkbar ist.
 - 17 Es handelt sich also nicht um ein postmodernes Phänomen, was gegen die Beiträge in Friedlander, Probing, sowie gegen die in Anm. 106 zitierte Literatur festzustellen ist. Für das 20. Jahrhundert dürfte die Untersuchung von Wilhelm Windelband, Geschichtsphilosophie. Eine Kriegsvorlesung (Kantstudien 38), Berlin 1916, grundlegend sein. Auf Windelband weist hin: Mirko Wischke, Ist es notwendig, die Vergangenheit zu verstehen? Über Anspruch und Sinn geschichtsphilosophischer Betrachtungen, in: Volker Depkat/Matthias Müller/Andreas Urs Sommer, Hg., Wozu Geschichte(n)? Geschichtswissenschaft und Geschichtsphilosophie im Widerstreit, Wiesbaden 2004, 31–47. Für die „destruktive“ Stimmung gegenüber der Geschichte mit dem Ersten Weltkrieg vgl. die monografisch gesammelten Essays von Theodor Lessing, Geschichte als Sinngebung des Sinnlosen. Nachwort von Rita Bischof (Batterien 17), München 1983 (zuerst München 1919). Nach dem Zweiten Weltkrieg hatte sich das Geschichte-Problem kurzzeitig auf die Deutungsebene verlagert, bis die 1950er Jahre wieder zur alten Agenda übergangen.
 - 18 Verband der Geschichtslehrer Deutschlands, Hg., Bildungsstandards Geschichte, Schwalbach/Ts. 2007, 55: Am Ende der Schulstufe 10 sollen Schüler/innen den Konstruktcharakter von Geschichte erkennen können. Zum Konstrukt-Charakter speziell im filmischen Medium vgl. Tobias Ebbrecht, Geschichtsbilder im medialen Gedächtnis. Filmische Narrationen des Holocaust, Bielefeld 2011, 54 f.
 - 19 Dan Stone, Paul Ricoeur, Hayden White, and Holocaust Historiography, in: Jörn Stückerth/Jürg Zbinden, Hg., Metageschichte. Hayden White und Paul Ricoeur. Dargestellte Wirklichkeit in der europäischen Kultur im Kontext von Husserl, Weber, Auerbach und Gombrich (Interdisziplinäre Studien 2), Baden-Baden 1997, 254–274, hier 274 (und fast gleichlautend schon 254).
 - 20 Wolfgang Becker/Norbert Schöll, In jenen Tagen ... Wie der deutsche Nachkriegsfilm die Vergangenheit bewältigte, Opladen 1995; Frank Bösch, Das „Dritte Reich“ ferngesehen. Geschichtsvermittlung in der historischen Dokumentation, in: Geschichte in Wissenschaft und Unterricht 50 (1999), 204–220; Deutsches Filminstitut, Hg., Thomas Möller /Gabriele Horcher, Red., Cinematographie des Holocaust. Die Vergangenheit in der Gegenwart. Konfrontationen mit den Folgen des Holocaust im

deutschen Nachkriegsfilm, Frankfurt am Main 2001; Wolfgang Mühl-Benninghaus, „Vergeßt es nie! Schuld sind sie!“ [2001], in: Braun/Höger/Stutterheim, Hg., Design und Geschichte, 179–193; Habbo Knoch, Die Tat als Bild. Fotografien des Holocaust in der deutschen Erinnerungskultur, Hamburg 2001; Gertrud Koch, Film, Fernsehen und neue Medien, in: Volkhard Knigge/Norbert Frei, Hg., Verbrechen erinnern. Die Auseinandersetzung mit Holocaust und Völkermord, München 2002, 432–442; Waltraud „Wara“ Wende, Hg., Geschichte im Film. Mediale Inszenierungen des Holocaust und kulturelles Gedächtnis (M- und P-Schriftenreihe für Wissenschaft und Forschung o. Nr.), Stuttgart/Weimar 2002; Klaus L. Berghahn/Jürgen Fohrmann/Helmut J. Schneider, Hg., Kulturelle Repräsentationen des Holocaust in Deutschland und den Vereinigten Staaten (German life and civilization 38), New York u.a. 2002; Sven Kramer, Hg., Die Shoah im Bild, München 2003; Christiane Fritsche, Vergangenheitsbewältigung im Fernsehen. Westdeutsche Filme über den Nationalsozialismus in den 1950er und 60er Jahren, München 2003; Hohenberger/Keilbach, Hg., Die Gegenwart der Vergangenheit; Peter Reichel, Erfundene Erinnerung. Weltkrieg und Judenmord in Film und Theater, München/Wien 2004; Detlef Kannapin, Dialektik der Bilder. Der Nationalsozialismus im deutschen Film. Ein Ost-West-Vergleich (Rosa-Luxemburg-Stiftung Manuskripte 58), Berlin 2005; Irmgard Wilharm, Bewegte Spuren. Studien zur Zeitgeschichte im Film, Hannover 2006; Frank Bösch/Constantin Goschler, Hg., Public History. Öffentliche Darstellungen des Nationalsozialismus jenseits der Geschichtswissenschaft, Frankfurt am Main/New York 2009; Frank Bösch, Journalisten als Historiker. Die Medialisierung der Zeitgeschichte nach 1945, in: Oswald/Pandel, Hg., Geschichtskultur, 47–62; Fabio Crivellari, Zeitgeschichte und Unterrichtsfilm. Desiderate und Perspektiven, in: Popp, Hg., Zeitgeschichte – Medien, 171–189; grundlegend: Judith Keilbach, Geschichtsbilder und Zeitzeugen. Zur Darstellung des Nationalsozialismus im bundesdeutschen Fernsehen (Braunschweiger Schriften zur Medienkultur 8), Münster, 2. Auflage 2010 [mir lag nur die erste Auflage 2008 vor]; Ebbrecht, Geschichtsbilder im medialen Gedächtnis; Repräsentation(en) der Shoah (Medienimpulse 2012, Heft 1 unter: <http://www.medienimpulse.at/ausgaben/ausgabe-1-2012> [8.3.2013]). Für den Hinweis auf diese Publikation danke ich Alessandro Barberi. Vgl. auch Anm. 61 mit Literatur zu Alain Resnais' „Nacht und Nebel“.

- 21 Aus Sicht der Geschichtskultur Fischer/Wirtz, Hg., Alles authentisch? Popularisierung der Geschichte im Fernsehen; Kühberger/Lübke/Terberger, Hg., Wahre Geschichte; der Beitrag von Rudolf Vierhaus, Historische Wahrheit, in: Knopp/Quandt, Hg., Handbuch, 163–167, ist zumindest in unserem Zusammenhang ohne Belang; Manfred Hattendorf, Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung (Close up Schriften aus dem Haus des Dokumentarfilms 4), Konstanz 1999; Marcus Andreas Born, Hg., Retrospektivität und Retroaktivität. Erzählen – Geschichte – Wahrheit, Würzburg 2009.
- 22 Wolfgang Jacobmeyer, Das Schulgeschichtsbuch. Gedächtnis der Gesellschaft oder Autobiographie der Nation?, in: Geschichte, Politik und ihre Didaktik, 26 Heft 1/2 (1998), 26–35, hier 30: Die Formulierung habe sich „eingebürgert“. Vgl. jetzt Wolfgang Jacobmeyer, Das deutsche Schulgeschichtsbuch 1700–1945 (Geschichtskultur und historisches Lernen 8), 3 Bände, Berlin 2011.
- 23 Hans Krauß, Der Unterrichtsfilm. Form – Funktion – Methode, Donauwörth 1972, 20 f.
- 24 Vgl. Robert Rosenstone, Die Zukunft der Vergangenheit. Film und die Anfänge postmoderner Geschichte, in: Hohenberger/Keilbach, Hg., Die Gegenwart der Vergangenheit, 45–64; Andreas Veiel/Béatrice Ottersbach, Hg., Dokumentarfilm. Werkstattberichte, Konstanz 2008.
- 25 Vgl. die einschlägigen Beiträge in: Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland, 3 Bde., Stuttgart 2005.
- 26 Vgl. Heinz Gies, Schulfernsehen und Schule. Ergebnisse aus drei Lehrerbefragungen in Nordrhein-Westfalen (Materialien zur Mediendidaktik 2) Stuttgart 1973, hier 67.
- 27 Geboren 1936 in Berlin. Vgl. Die Filmografie unter: http://www.filmportal.de/person/irmgard-von-zur-muehlen_8062e7b738dd49c4b433c6736e8b71be (6.7.2012).
- 28 Auch die Langfassung gelangte in die Bildungsarbeit. Vgl. <http://www.politische-bildung.nrw.de/multimedia/01869/index.html> (6.7.2012). In Nordrhein-Westfalen ab 16 Jahren empfohlen durch die FSK (Freiwillige Selbstkontrolle). Für die FWU-Fassung war kein Freigabevermerk erforderlich. Detailliert zum Film die Datenbank <http://www.cine-holocaust.de/> (FBW000908, 12.7.2012). Es handelt sich um ein Recherche-Projekt des Fritz Bauer Instituts in Frankfurt am Main (<http://www.fritz-bauer-institut.de>) „Cinematographie des Holocaust. Dokumentation und Nachweis von Filmischen Zeugnissen“. Dort als sowjetischer Dokumentarfilm (FBW000116) eine Vorlage des Films des

- Soviet Army Film Unit/Zentrales Studio für Dokumentarfilme, Moskau 1945. Zu Filmen, das „Dritte Reich“ thematisierend, auch Institut Jugend Film Fernsehen, Hg., Nationalsozialismus, Widerstand, Neonazismus (Blätter für das Filmgespräch Heft 32), München 1983.
- 29 Die Originalfassung wird von einer weiblichen Sprecherin kommentiert.
- 30 Auf YouTube unter <http://www.youtube.com/watch?v=zsLUzhHlch4> (12.7.2012). Auf Seite 3 der Kommentare teilte Chronos ergänzend mit: „Alexander Kulidshanow – Kameramann vom Gorki Studio Moskau – hat in den 80er Jahren das Interview mit A. Woronzow gedreht“.
- 31 Schon die „Reichsstelle für den Unterrichtsfilm“ gab Beihefte heraus.
- 32 Beiblatt zur Videokassette 42 01634.
- 33 Buchenwald im April 1945. FWU 16-mm-Film 3202627; VHS 42 01972, 14 min, Farbe. Grünwald o. J. [1991/1995] FSK – Freigabevermerk nicht erforderlich. Einlegeheft fehlt. Nach Angaben des Herstellers des Dokumentarfilms stammen die Dokumente aus dem Luftwaffenarchiv der Vereinigten Staaten von Amerika. Der Vf. zeigte Schüler/innen 1993/94 Buchenwald-Aufnahmen aus den Beständen der Kreisbildstelle Freyung-Grafenau als 16-mm-Film, die, stark benutzt, definitiv älter gewesen sein müssen.
- 34 Thüringen wurde von der US-Armee erobert und erst im Sommer der Roten Armee als der sowjetischen Besatzungszone zugehörig übergeben. Die UdSSR nutzte das ehemalige KZ zunächst weiter.
- 35 Produktion von Chronos-Film im Auftrag der Stiftung Gedenkstätten Buchenwald und Mittenwald-Dora, 1999. VHS, 30 min. Ohne Inlet, für private Vorführungen. Die Chronos Media GmbH besitzt ein großes Archiv historischer Filmdokumente. Als konkurrierender Anbieter ist zu nennen: Anne Roerkohl dokumentARfilm GmbH (<http://www.dokumentarfilm.com/>).
- 36 Floréal Barnier, Ernst Jende, Rolf Kralovitz, befreit am 11. April 1945.
- 37 Vgl. www.dostfilme.de/filme.html (11.7.2012).
- 38 Christian König, Der Dokumentarfilm „KZ Dachau“. Entstehungsgeschichte – Filmanalyse – Geschichtsdeutung (Dachauer Diskurse 4), München 2010. Auch dieser Film verwendete US-Film-Dokumente.
- 39 Vgl. dazu oben Anm. 3.
- 40 Dieses Verfahren wurde bereits in der ersten deutschen, öffentlich-rechtlichen Dokumentation zum NS-Thema angewandt (1960/61 SDR und WDR, BRD, 14-teilige Reihe „Das Dritte Reich“, von Heinz Huber und Artur Müller): Lersch, Zur Geschichte dokumentarischer Formen, 127.
- 41 Zum Verfahren in diesem Film vgl. Bernd Dost, Zeitzeugen in Dokumentarfilmen, in: Waltraud Schreiber/Katalin Árkossy, Hg., Zeitzeugengespräche führen und auswerten. Historische Kompetenzen schulen (Themenhefte Geschichte 4), Neuried 2009, 129–131, hier 130: Der Dialog wurde neu zusammengesetzt, das Original (Dokument) archiviert – Folge einer „unsystematischen“ Fragetechnik, mit der die Zeitzeugen zum Sprechen gebracht wurden.
- 42 Vgl. als Überblick Harald Schmid, Eine Vergangenheit, drei Geschichten. Zur Auseinandersetzung mit der NS-Diktatur in der Bundesrepublik Deutschland, der DDR und in Österreich, in: Angela Borgstedt/Siegfried Rech/Michael Stolle, Hg., Lange Schatten. Bewältigung von Diktaturen, Schwalbach (Ts.) 2007, 89–119. Stark auf die Bezüge von Filmgeschichte und allgemeiner Geschichte hebt z. B. Fritsche, Vergangenheitsbewältigung, ab.
- 43 Mühl-Benninghaus, „Vergeßt es nie“, 191.
- 44 Zur Überlieferung von NS-Geschichte im Familiengedächtnis vgl. Harald Welzer, Der Holocaust im deutschen Familiengedächtnis, in: Knigge/Frei, Hg., Verbrechen erinnern, 362–378; Gabriele Daxenberger, Die Bedeutung medialer Zeugnisse aus der Zeit des Nationalsozialismus bei der Tradierung und Transformation familialer Erzählungen, in: Born, Hg., Retrospektivität und Retroaktivität, 83–97; Malte Thießen, Zeitzeugen als Erzähler. Erinnerungen an den Luftkrieg im Spannungsfeld persönlicher, familiärer und öffentlicher Sinnstiftungen, in: ebd., 99–116.
- 45 Beispiele: Landesbildstelle Berlin, Hg., Zeitgeschichte im Film. Arbeitsheft zur Schulfernsehreihe des SFB „Fragen an die deutsche Geschichte“, Berlin 1974; Europa unterm Hakenkreuz. Städte und Stationen, Köln 1982, hier speziell Roman Brodman, XI. Auschwitz „Wenn das der Führer wüßte ...“, 143–152; Zentrum für audiovisuelle Medien/Landesbildstelle Berlin, Hg., Die Grunewald-Rampe. Die Deportation der Berliner Juden, Berlin 1993.
- 46 Hermann Graml, Ein überflüssiger Film, in: Geschichte in Wissenschaft und Unterricht 28 (1977), 669–677; Kannapin, Dialektik der Bilder, 264–275.

- 47 Untertitel: Die Geschichte der Familie Weiss, Regie durch Marvin J. Chomsky, NBC 1978; Reichel, Erfundene Erinnerung, 249–263. Das deutsche Fernsehen schaltete sogar eine Anrufer-Hotline. Zur prekären Verwendung des Fiktiven als „Wissensquelle“ vgl. Bernd Otto, Unterrichtseinheit zur Fernsehserie Holocaust, in: Geschichtsdidaktik 4 (1979), 319–350; Wilhelm van Kampen, Holocaust – eine Herausforderung für den Geschichtsunterricht, ebd., 113–117; zur zeitgenössischen Debatte erhellend Gerhard Schneider, [...] Literaturangaben zur Fernsehserie „Holocaust“, ebd., 117 f., 250 f. Ablehnende Stimmen (Elie Wiesel, Claude Lanzmann) bei Aleida Assmann, Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik, München 2006, 236.
- 48 Auf die Begriffsvarianz weist hin: Kellner, „Never again“ is now, 234 f.; instruktiv für das, was in den Schulen um 1980 angekommen war: Hans Heumann, Hg., Problemorientierter Geschichtsunterricht, Band 3, Frankfurt am Main 1982, 182–189.
- 49 Das Geschehen reiht sich als Boßmann-Schock in die Geschichte der deutschen Bildungsschocks ein: Dieter Boßmann, „Was ich über Adolf Hitler gehört habe ...“ Folgen eines Tabus: Auszüge aus Schüler-Aufsätzen von heute, Frankfurt am Main 1979, hier 158–192: Beweis (oft in der Erinnerung verfälschten) positiven Wissens und „abgesunkener“ Erzählungen im Rahmen des Familiengedächtnisses. Eine wissenschaftliche Auswertung der über 1.000 Aufsätze erfolgte bis heute nicht. Zur Gegenwart Renata Barlog-Scholz, Historisches Wissen über die nationalsozialistischen Konzentrationslager bei deutschen Jugendlichen (Heidelberger Studien zur Erziehungswissenschaft 39), Frankfurt am Main u.a. 1994; Meik Zülsdorf-Kersting, Sechzig Jahre danach. Jugendliche und Holocaust. Eine Studie zur geschichtskulturellen Sozialisation (Geschichtskultur und historisches Lernen 2), Berlin 2007. Historisch: Ian Buruma, Erbschaft der Schuld. Vergangenheitsbewältigung in Deutschland und Japan. Deutsch von Klaus Binder und Jeremy Gaines, Reinbek bei Hamburg 1996 (zuerst 1994).
- 50 Koch, Film, Fernsehen und neue Medien, hier die Bemerkung 436; Klaus L. Berghahn, Ringelblums Milchkanne. Über Möglichkeiten und Grenzen der dokumentarischen Repräsentation des Holocaust, in: Berghahn/Fohrmann/Schneider, Hg., Kulturelle Repräsentationen des Holocaust, 147–165, hier 150 f.
- 51 Zu den skizzierten Gedächtnistransformationen vgl. Assmann, Der lange Schatten, 208–213.
- 52 [Ernst Reinhard Piper, Hg.], Historikerstreit. Die Dokumentation der Kontroverse um die Einzigartigkeit der nationalsozialistischen Judenvernichtung, München, 4. Auflage 1987 (im Jahr der Erstausgabe). Ein Beitrag eines Geschichtstheoretikers ist nicht enthalten; zum Begriff der Einzigartigkeit/Einmaligkeit als generelles Signum der Geschichte schon Aristoteles (wie in Anm. 5), ferner Dan Stone, The historiography on Genocide. Beyond „uniqueness“ and ethnic competition, in: Rethinking History 8 (2004), 127–142. Protagonisten waren Ernst Nolte und Jürgen Habermas, der die Debatte als „Schadensabwicklung“ des Nationalsozialismus ins Rollen brachte, aber auch Hans Mommsen mit seiner Bewertung Hitlers als schwacher Diktator; vgl. Martin Sabrow/Ralph Jessen/Klaus Große Kracht, Hg., Zeitgeschichte als Streitgeschichte. Große Kontroversen nach 1945, München 2003, bes. Teil II.
- 53 Hellmuth Auerbach, Auschwitz-Lüge, in: Wolfgang Benz, Hg., Legenden, Lügen, Vorurteile. Ein Wörterbuch zur Zeitgeschichte, München, 2. Auflage 1992, 36–38, 36 f.; Julia Wetzel, Die Auschwitzlüge, in: Wolfgang Benz/Peter Reif-Spirek, Hg., Geschichtsmymthen. Legenden über den Nationalsozialismus, Berlin 2003, 27–41. Vgl. ferner die inhaltlich teils identischen Titel: Brigitte Bailer-Galanda/Wolfgang Benz/Wolfgang Neugebauer, Hg., Wahrheit und „Auschwitzlüge“. Zur Bekämpfung „revisionistischer“ Propaganda, Wien 1995, und Handbuch des österreichischen Rechtsextremismus, Wien 1994.
- 54 Die ältere Debatte: Werner Weidenfeld, Hg., Die Identität der Deutschen (Schriftenreihe der Bundeszentrale für politische Bildung 200), Bonn 1983; die marxistische Geschichtswissenschaft der DDR wurde ohnehin komplett abgewickelt, unabhängig vom Renommee einzelner ihrer Vertreter. Zum „Westen“ vgl. die süffisanten Anmerkungen Martin Walsers: Das dunkle Parlament unter dem Schädeldach. Über Erfahrungen mit dem Zeitgeist – ein Potpourri, in: SZ 2008/Nr. 155 (5./6. Juli 2008), 19.
- 55 Brigitte Bailer-Galanda, Lachout-„Dokument“, in: Benz, Hg., Legenden, 134–136.
- 56 Hellmuth Auerbach, Leuchter-Report, in: ebd., 147–149; Brigitte Bailer-Galanda, Die Verbrechen von Auschwitz, in: Bailer-Galanda/Benz/Neugebauer, Hg., Wahrheit und „Auschwitzlüge“, 68–86;

- Brigitte Bailer-Galanda, Leuchter und seine Epigonen, ebd. 87–98; Josef Bailer, Die „Revisionisten“ und die Chemie, ebd., 99–118.
- 57 Vgl. das Angebot des Verlags für Volkstum und Zeitgeschichtsforschung (Vlotho): http://walendy-verlag.de/agb_datien.php (20.6.2012), geführt von dem ab Mitte der 1960er tätigen Udo Walendy, hier „Historische Tatsachen Nr. 50. Wirbel um den Leuchter Bericht“ (dem Vf. als Antiquariatsangebot bekannt, s. www.zvab.de).
- 58 Wetzel, Die Ausschwitzlüge, 28, ferner hier 37–39, weist auf die Verbreitung solcher Thesen durch das WWW hin.
- 59 Vgl. Alfred Krink (Text), „Das Dritte Reich“. Teil II. Der Zusammenbruch (Sonderheft der Reihe „Schulfunk – unsere Welt aktuell“), Lübeck 1982, hier 79–84 „Endlösung“ gegen Juden und Zigeuner. Der hier begleitete Film wird nicht genannt.
- 60 Karin Kneile-Klenk, Der Nationalsozialismus in Unterrichtsfilmen und Schulfernsehsendungen der DDR (Schriften zur Geschichtsdidaktik 12), Weinheim/Basel 2001, hier bes. 275–277; Schmid, Eine Vergangenheit; Thomas Jung, Jenseits der Erinnerungspolitik oder Der schwierige Umgang mit dem Holocaust in der DDR, in: Berghahn/Fohrmann/Schneider, Hg., Kulturelle Repräsentationen des Holocaust, 167–191; Rikola-Gunnar Lüttgenau, Review of Heimann, Thomas, Bilder von Buchenwald: Die Visualisierung des Antifaschismus in der DDR (1945–1990) [Köln 2005]. H-Soz-u-Kult, H-Net Reviews, June, 2006. <http://www.h-net.org/reviews/showrev.php?id=19159> (29.6.2012).
- 61 Vgl. z. B. Günter Moltmann, Der Dokumentarfilm „Nacht und Nebel“. Erläuterungen und Hinweise für seine Auswertung, Hamburg 1957, 7 (zur Rezeption von Alain Resnais’ „Nuit et brouillard“ zusammenfassend Sylvie Lindeperg, „Nacht und Nebel“. Ein Film in der Geschichte, übersetzt von Stefan Barmann (Texte zum Dokumentarfilm 14), Berlin 2010; Ewout van der Knaap, „Nacht und Nebel“. Gedächtnis des Holocaust und internationale Wirkungsgeschichte, Göttingen 2008). Nach Judith Keilbach, Zeugen der Vernichtung, in: Hohenberger/Keilbach, Hg., Die Gegenwart der Vergangenheit, 155–174, 162 zeichnet sich die schon in Anm. 40 angeführte frühe Dokumentation durch den selbstkritisch-anklagenden Ton ihres Kommentars aus.
- 62 Julius H. Schoeps, Hg., Ein Volk von Mördern? Die Dokumentation zur Goldhagen-Kontroverse um die Rolle der Deutschen im Holocaust, Hamburg 1996. Zur Streitkultur vgl. die Literatur in Anm. 52.
- 63 Wie Anm. 22.
- 64 Michaela Anderle, „Todesmühlen“ in Wien. Auf den Spuren eines Films im Dienste der Re-education, in: Medienimpulse 1/2012; Koch, Film, Fernsehen und neue Medien, 435: „natürlich [waren die Vorführungen] der Versuch, durch eine Art Spiel therapeutisch-kathartische Wirkung zu erzielen“; Reichel, Erfundene Erinnerung, 164 f.; Brigitte J. Hahn, Umerziehung durch Dokumentarfilm? Ein Instrument amerikanischer Kulturpolitik im Nachkriegsdeutschland (1945–1953) (Kommunikationsgeschichte 4), Münster 1997, 99–113 zu „Todesmühlen“; Kramer, Hg., Die Shoah im Bild.
- 65 Krauß, Der Unterrichtsfilm, hier 22. Instruktiv dazu die Ergebnisse der Vorführversuche von NS-Dokus vor Schülerinnen und Schülern in den 1960er Jahren: Hans Greetfeld, Die Aufbereitung audio-visueller Zeugnisse zur Zeitgeschichte für den Schulunterricht, in: Moltmann/Reimers, Hg., Zeitgeschichte im Film- und Tondokument, 227–238, hier 231: „Es wurde einerseits bezweifelt, daß der nüchterne, sachliche Kommentar die unterschwellige Wirkung der [Original- SB.] Bilder zu kompensieren vermöchte, andererseits zeigten die Schüler deutlich, daß jeder Versuch einer ‚Gegenpropaganda‘ im Kommentar mit großem Misstrauen aufgenommen werden würde.“
- 66 Vgl. oben Anm. 49; ebenso Anderle, „Todesmühlen“ in Wien, hier 8 f.
- 67 Krauß, Der Unterrichtsfilm, hier 40 f.
- 68 Ebbrecht, Geschichtsbilder, 104. Die Kombination von Fiktivem und Dokumentarischem versuchte der Film „Lang ist der Weg“ (1947/48, Herbert B. Fredersdorf und Marek Goldstein), s. Tobias Ebbrecht, Erinnerungsbilder und Zeitdokumente. Frühe Filme über den Holocaust, in: Filmblatt 27 (2005), 47–56.
- 69 Keilbach, Geschichtsbilder und Zeitzeugen, 33: Erst die Serie „Holocaust“ habe die Bilder nach den Erstvorführungen wieder eingeführt, 70–72, vgl. auch 54, 66 f., 108 f.; Lersch, Zur Geschichte dokumentarischer Formen, 118: Erwin Leiser „Mein Kampf“ (Schweden 1960) zeigte kurz Bilder der Judenvernichtung, die dann lange verschwanden.
- 70 Koch, Film, Fernsehen und neue Medien, 432 f.
- 71 Heribert Heinrichs, Hg., Lexikon der audio-visuellen Bildungsmittel, München 1971, 40 f. „Bild“ (Heribert Heinrichs), hier 40: „Wenn es ‚wahr‘ ist, repräsentiert es Wirklichkeit. Diese Wahrheit des

- B. hängt vom Grad der Richtigkeit, den es erreicht, und von der Klarheit der Beziehung des erkennenden Verstandes zum B. ab.“
- 72 Den Begriff Realitätsbewusstsein als Teildimension des Geschichtsbewusstseins führte Hans-Jürgen Pandel ein, vgl. seinen grundlegenden Aufsatz: Dimensionen des Geschichtsbewusstseins, in: *Geschichtsdidaktik* 12 (1987), 130–142. Zu verschiedenen möglichen Realitätsbezüge: Hattendorf, *Dokumentarfilm und Authentizität*, 43–60.
 - 73 Ebbrecht, *Geschichtsbilder*, 16 f., 56–59, 104, modifizierend und gegen Esther Schapira, *Die Gegenwart der Vergangenheit im Dokumentarfilm*, in: Deutsches Filminstitut, Hg., Möller/Horcher, Red., *Cinematographie des Holocaust*, 50. Zur Inflation des Grauens durch Leichenberge etc., oder Keilbach, *Geschichtsbilder und Zeitzeugen*, 110–112: Abnutzung der Bilder.
 - 74 Lawrence Douglas, *Der Film als Zeuge. „Nazi Concentration Camps“ vor dem Nürnberger Gerichtshof*, in: Ulrich Baer, Hg., „Niemand zeugt für den Zeugen“. Erinnerungskultur und historische Verantwortung nach der Shoah, Frankfurt am Main 2000, 197–218, hier 200 f., 209.
 - 75 Koch, *Film, Fernsehen und neue Medien*, 434 f., erwähnt einen so lautenden Brief des amerikanischen Anklagevertreters in Nürnberg an den amerikanischen Präsidenten.
 - 76 Koch, *Film, Fernsehen und neue Medien*, 435.
 - 77 Vgl. Jan Marco Sawilla, *Das Zeugnis des Historiographen. Anwesenheit und gestufte Plausibilität in der Historiographie der frühen Neuzeit*, in: Wolfram Drews/Heike Schlie, Hg., *Zeugnis und Zeugnenschaft. Perspektiven aus der Vormoderne*, München 2011, 311–335; Rolf Sprandel, *Chronisten als Zeitzeugen (Kollektive Einstellungen und sozialer Wandel im Mittelalter NF 3)*, Köln/Weimar/Wien 1994; Markus Völkel, *Wie beglaubigt man den eigenen Glauben? Fallgeschichten aus dem Bereich der Social Epistemology*, in: Carlos Spoerhase/Dirk Werle/Markus Wild, Hg., *Unsicheres Wissen. Skeptizismus und Wahrscheinlichkeit 1550–1850 (Historia Hermeneutica Series Studia 7)*, Berlin/New York 2009, 217–244.
 - 78 Kistenfeger, *Historische Erkenntnis zwischen Objektivität und Perspektivität*.
 - 79 Vgl. die Publikationen unter der in Anmerkung 57 angegebenen Internetadresse.
 - 80 Wolf Buchmann, *Echt oder gefälscht? Archivalien im Spannungsfeld zwischen Authentizität, Manipulation und Vermarktung*, in: Kühberger/Lüble/Terberger, Hg., *Wahre Geschichte*, 89–109, hier 95–97.
 - 81 Für den (unvollendeten) englischen Dokumentarfilm über Bergen-Belsen soll dieses Verfahren auf einen Rat Alfred Hitchcocks zurückgehen: Ebbrecht, *Geschichtsbilder*, 108.
 - 82 Die klassischen Quellenfälschungen betreffen stets „dunkle“ Jahrhunderte, ob dies nun der Pseudo-Berosus oder die Päpstin Johanna (eher ein gefälschtes Ereignis) betrifft; die Fälschung der „Hitler-Tagebücher“ war erst möglich, als praktisch keine Zeitgenoss/inn/en mehr dagegen zeugen konnten (1983). Zu Bildfälschungen im Rahmen des Dokumentarfilms: Lersch, *Zur Geschichte dokumentarischer Formen*, 119 (Bildfälschungen in der DDR), sowie die spielerische, aufklärende intendierte Form der Scheindokumentation: Heinrich Ammerer, (Un-)Bequeme (Un-)Wahrheiten. Überlegungen und Vorschläge zum Einsatz einer Scheindokumentation im Geschichtsunterricht, in: Waltraud Schreiber/Anna Wenzl, Hg., *Geschichte im Film. Beiträge zur Förderung historischer Kompetenz (Themenhefte Geschichte 7)*, Neuried 2006, 71–83 („Operation Lune“/, Kubrick, Nixon und der Mann im Mond“ 2003 von William Karel). Eine Besonderheit stellt Der Fall Bruno Dössecker/Benjamin Wilkomirski dar: Assmann, *Der lange Schatten*, 144–149. Zur Besonderheit der Zeitgeschichte: Fritz Ernst, *Zeitgeschehen und Geschichtsschreibung*, in: *Die Welt als Geschichte* 17 (1957), 137–189.
 - 83 Wie in einem Teil der analytischen Literatur: Waltraud Schreiber, „Der [Hitler] konnte nicht küssen“ – zur Rolle von Zeitzeugen in Dokufilmen, in: Schreiber/Wenzl, Anna, Hg., *Geschichte im Film*, 63–70; Dost, *Zeitzeugen*; Christian Lappe, *Die Rolle von Zeitzeugen in Geschichtsdokumentationen – Überlegungen eines Filmredakteurs*, in: Schreiber/Árkossy, Hg., *Zeitzeugengespräche*, 132–134; Lersch, *Zur Geschichte dokumentarischer Formen*, 129–121; Horst Walter Blanke, *Stichwortgeber. Die Rolle der „Zeitzeugen“ in G. Knopps Fernsehdokumentationen*, in: Oswald/Pandel, Hg., *Geschichtskultur*, 63–74.
 - 84 Keilbach, *Geschichtsbilder und Zeitzeugen*; Baer, Hg., „Niemand zeugt für den Zeugen“; Assmann, *Der lange Schatten*, 85–92.
 - 85 Keilbach, *Zeugen der Vernichtung*, 157.

- 86 Ein bekanntes Spannungsverhältnis in der Frage nach der „angemessenen“ Repräsentation, s. Alexander Métraux, Die Darstellbarkeit der Shoah. Zum Antagonismus zwischen Erinnern und geschichtswissenschaftlicher Rekonstruktion, in: Moshe Zuckermann, Hg., Geschichte denken (Tel Aviver Jahrbuch für deutsche Geschichte 29), Gerlingen 2000, 283–292.
- 87 Métraux, Die Darstellbarkeit der Shoah, 287 f.
- 88 Zum „Resultatbegriff“ in der Geschichte Hermann Lübke, Geschichtsbegriff und Geschichtsinteresse. Analytik und Pragmatik der Historie, Basel/Stuttgart 1977, 238.
- 89 Damit setzt sich zu Unterrichtszwecken der Film FWU *Die russische Revolution 1917 im Dokumentar- und Spielfilm* (VHS 4202790, 19 min) auseinander, offensichtlich eine ältere BBC-Produktion. Manipulationen des Dokuments wie Nachvertonen, Kolorieren, Zoomen sind ebenfalls ausgeschlossen, kein Problem im Sinne des Quellencharakters dagegen stellen – wie gezeigt – die möglichen propagandistischen Intentionen der Bilder dar; allgemein diskutiert bei Keilbach, Geschichtsbilder und Zeitzeugen, 103–112; vgl. auch v. Borries, Was ist dokumentarisch am Dokumentarfilm, 220–222.
- 90 Keilbach, Geschichtsbilder und Zeitzeugen, 25 zu dieser Aneignung (und damit Umwertung) von „Fremdmaterial“ im Kompilationsfilm.
- 91 Buchmann, Echt oder gefälscht?, 98.
- 92 Keilbach, Geschichtsbilder und Zeitzeugen.
- 93 Wolfgang Wippermann, Agenten des Bösen – Verschwörungstheorien von Luther bis heute, Berlin 2007, hier 94–101, bes. 95, obigen Zeitansatz bestätigend.
- 94 Patrick Finney, Ethics, Historical relativism and Holocaust Denial, in: Rethinking history 2 (1998), 359–369, hier 361–364.
- 95 Ebbrecht, Geschichtsbilder, 97 f.
- 96 Wenn q1 falsch (f) wäre, darf nicht folgen q2 (f) und umgekehrt, ebenso muss es für die Eigenschaft wahr gelten.
- 97 Vgl. als zusammenfassend Hans Michael Baumgartner, Thesen zur Grundlegung einer Transzendentalen Historik, in: Hans M. Baumgartner/Jörn Rüsen, Hg., Seminar: Geschichte und Theorie. Umrisse einer Historik, Frankfurt am Main 1976, 274–302, 283.
- 98 Vgl. Wulff D. Rehfus, Kategorien, in: Wulff D. Rehfus, Hg., Handwörterbuch Philosophie, Göttingen 2003, 416–418. Damit ist Kistenfegers Forderung (Historische Erkenntnis, 223) nach Standards zur Auffassung des Inhalts von Quellen erfüllt – eigentlich bereits seit John Locke.
- 99 Zeitschrift für Geschichtswissenschaft 59 (2011), 859 f.
- 100 Dies ist unabhängig von der Frage, ob die Erkenntnis nur auf Erinnerung als Quelle beruhe. Zur besonderen Situation der (zeitgeschichtlichen) Erinnerung vgl. oben mit Anm. 82, ferner die Erkenntnisse der Erzähltheorie des Alltags: Fritz Schütze, Zur soziologischen und linguistischen Analyse von Erzählungen, in: Beiträge zur Wissenssoziologie 10 (1976), 7–41, hier 7–15, weist darauf hin, dass eigene Erfahrungen gegenüber einem Zuhörer beliebig erweiterbar seien. Sicherlich wäre es aber sinnvoll, zwischen verschiedenen Erinnerungen zu unterscheiden.
- 101 Herbert A. Strauss/Norbert Kampe, Hg., Antisemitismus. Von der Judenfeindschaft zum Holocaust (Schriftenreihe der Bundeszentrale für politische Bildung 213), Bonn 1985, hier als Zusammenfassung Herbert A. Strauss, Der Holocaust. Reflexionen über die Möglichkeiten einer wissenschaftlichen und menschlichen Annäherung, 215–233; Hans-Ulrich Thamer, Das Dritte Reich. Interpretationen, Kontroversen und Probleme des aktuellen Forschungsstandes, in: Karl-Dietrich Bracher/Manfred Funke/Hans-Adolf Jacobsen, Hg., Deutschland 1933–1945. Neue Studien zur nationalsozialistischen Herrschaft (Schriftenreihe Studien zur Geschichte und Politik 314), Bonn 1992, 507–531; Eckhard Jesse, Hg., Totalitarismus im 20. Jahrhundert. Eine Bilanz der internationalen Forschung (Schriftenreihe Bd. 336), Bonn 1996; Stone, The historiography on Genocide.
- 102 Heumann, Hg., Problemorientierter Geschichtsunterricht, 163; vgl. 162, woraus hervorgeht, dass damals (1982) nicht die Shoah an sich gelehrt wurde, sondern die Opferzahl.
- 103 Hayden White, Auch Clio dichtet oder die Fiktion des Faktischen (Sprache und Geschichte 10), Stuttgart 1986; Stückrath/Zbinden, Hg., Metageschichte; Friedlander, Hg., Probing the Limits.
- 104 Frank R. Ankersmit, Historiography and postmodernism, in: Fay/Pomper/Vann, Hg., History and theory, 175–192, bes. 183–185, 188; Ankersmit, Historical representation, setzt sich grundlegend mit Leistungen und Grenzen der Literaturtheorie Whites für die Geschichte auseinander: 29–74, 290–295.

- 105 Ankersmit, *Historiography and postmodernism*, hier 13, 181 f. Bezug: Donald Davidson, *Wahrheit, Sprache und Geschichte*. Aus dem Amerikanischen von Joachim Schulte, Frankfurt am Main 2008 (zuerst 2005, gesammelte Aufsätze); Paul Stone, Ricœur, Hayden White, and *Holocaust Historiography*; Finney, *Ethics, Historical relativism and Holocaust Denial*.
- 106 James E. Young, Hayden White, *postmoderne Geschichte und der Holocaust*, in: Stückrath/Zbinden, Hg., *Metageschichte*, 139–165, bes. 148.
- 107 Berel Lang, *Is it possible to misrepresent the Holocaust?*, in: Fay/Pomper/Vann, Hg., *History and theory*, 245–250, hier 250.
- 108 David Weberman, *Historische Objektivität (American university studies V/92)*, New York u.a. 1991, bes. 137–151.
- 109 Kellner, „Never again“ is now, 228 f. Zugleich die Grundsatzfrage nach der Unterscheidung besserer und schlechterer Geschichtsschreibung: Ausführlich Ankersmit, *Historical representation*, 15–17, 21 f., 75–103, bes. 97.
- 110 Vgl. zum Verhältnis von Geschichte und Epistemologie: Hans-Jörg Rheinberger, *Historische Epistemologie zur Einführung*, Hamburg 2007, 11; als Lehrbuch der Methodik um 1900: Ernst Bernheim, *Lehrbuch der Historischen Methode und der Geschichtsphilosophie*, 5. und 6., bearbeitete Auflage, Leipzig 1914, hier z. B. 526–528; zur Bedeutung des Kategorialen, das oben neu eingeführt wurde, vgl. das Beispiel 533 f. Die kategoriale Übereinstimmung ist wichtig, um formal den Wahrscheinlichkeitswert auf 1 zu setzen (wahres Ereignis).
- 111 Vgl. die Existenz des dokumentierten Wunders als historisch beglaubigter anerkannter Grenzüberschreitung: Beispiel bei Ludwig von Hammerstein, *Erinnerungen eines alten Lutheraners, Freiburg/Breisgau 1904*, 188 f. Zum Gegenbegriff der (naturwissenschaftlichen) Objektivität: Lorraine Daston, *Wunder, Beweise und Tatsachen. Zur Geschichte der Rationalität*, 2. Auflage, Frankfurt am Main 2003.
- 112 Finney, *Ethics*, 364, überschätzt den Fachdiskurs.
- 113 Rainer Pöppinghege, *Pedanterie im Cyberspace. Zum Geschichtsbewusstsein von Computerspielern*, in: *Geschichte in Wissenschaft und Unterricht* 62 (2011), 459–468, hier 462–464.
- 114 Unter: <http://www.spiegel.de/kultur/kino/eklat-um-auschwitz-film-boll-werk-gegen-berlinale-a-745487.html> (6.7.2012). Für den Hinweis auf den Film danke ich Daniel Künzel.
- 115 Lorenz Engell, *Erzählung. Historiographische Technik und kinematographischer Geist*, in: Hohenberger/Keilbach, Hg., *Die Gegenwart der Vergangenheit*, 247–275, 287 Rankes „berühmten Satz“ zitierend.
- 116 *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland*.
- 117 Eine treffliche Satire dazu: Robert Gernhardt, *Letzte Ölung. Ausgesuchte Satiren 1962–1984*, Frankfurt am Main 2008, 18–20 „Der Kulturfilm“, erstmals 1963.
- 118 Gaby Krone, *Vom Kiever Reich zum Kalten Krieg. Vorstellungen von Russen und Rußland im Schulfunk nach 1945 beim Westdeutschen, Norddeutschen und Bayerischen Rundfunk sowie Radio Bremen*, Köln, phil. Diss. 1977, 366 f.
- 119 Heribert Heinrichs, *Die Praxis des Schulfunks*, Essen 1958, 139.
- 120 Keilbach, *Geschichtsbilder und Zeitzeugen*, 31, 33. Damals befürchtete man nicht zuletzt, die filmische Propaganda könnte ihre Wirkungen weiterhin entfalten. Vgl. Harald Witthöft, *Zeitgeschichtliche Filmdokumente im Geschichtsunterricht*, in: Moltmann/Reimers, Hg., *Zeitgeschichte im Film- und Tondokument*, 217–225, hier 218; Greetfeld, *Die Aufbereitung audio-visueller Zeugnisse zur Zeitgeschichte für den Schulunterricht*, 231. Vgl. wohl zuletzt: Harald Witthöft, *Historische Quelle und historische Darstellung im Film*, in: Baumann/Messe, Hg., *Audiovisuelle Medien im Geschichtsunterricht*, 61–67.
- 121 Grundlegend wohl immer noch: Moltmann/Reimers, Hg., *Zeitgeschichte im Film- und Tondokument*, aus dem auch Knoch, *Die Tat als Bild*, 968 f., schöpft, speziell Karl Friedrich Reimers, *Audiovisuelle Dokumente in der Forschung und Hochschule*, 109–142; Krone, *Vom Kiever Reich zum Kalten Krieg*, 348–375: Filmografie (nichts zur Befreiung von Auschwitz durch die Rote Armee); zur FWU speziell vgl. die folgende Anmerkung. Bibliografen zur Schulfunkgeschichte und Geschichtsdidaktik wurden durchgesehen, bringen aber keine (weiteren) Hinweise (hier aus Platzgründen nicht aufgeführt), ebenso wenig der Deutsche Lehrmittelberater des Deutschen Lehrmittelverbands e.V. (gesehen 1963, 1970), der Filme für Geschichte nicht verzeichnet, nur Tonbänder, Lichtbildreihen etc.

- 122 Greetfeld, Die Aufbereitung audio-visueller Zeugnisse, 227–232. Hier ein Überblick über das Angebot, 234–238, an *atrocity pictures* wohl nur der Tonfilm 751 „Requiem für 500.000“, 1963, 30', über das Warschauer Ghetto 1943 ausschließlich aus deutschen visuellen Dokumenten „die bis an die Grenze des psychisch Erträglichen gehen“.
- 123 v. Borries, Was ist dokumentarisch, 225 hebt positiv „*Krieg eines Einzelnen*“, Regie Edgardo Cozarinsky, 105' (1981) sowie Guido Knopps Serie „Bilder, die Geschichte machten“ (1992) hervor.
- 124 Vgl. oben die Anmerkungen 23 und 65 (Greetfeld).
- 125 Keilbach, Geschichtsbilder und Zeitzeugen, 98–100; 90–92 zum Problem der Präsentation; Hattendorf, Dokumentarfilm und Authentizität, 62 mit den Polen Wirklichkeit und Wahrheit. Eine andere Entwicklung zeigt Regina Mainka-Tersteegen, Neue Perspektiven im Unterrichtsfilm, in: Ulrich Baumgärtner/Monika Fenn, Hg., Geschichte und Film. Erkundungen zu Spiel-, Dokumentar- und Unterrichtsfilm (Münchner Geschichtsdidaktisches Kolloquium 7), München 2004, 45–62, hier 50–53, auf: Die Filmkritik als Teil des Films. Vgl. dazu das Filmbeispiel in Anmerkung 89.
- 126 Nochmals: Ankersmit, Historical representation, 15–17, 21 f., 75–103.
- 127 Vgl. die Bemerkungen bei Keilbach, Geschichtsbilder und Zeitzeugen, 13–16, 26.
- 128 Christian Filk, „Weder dem Vergangenen anheimfallen noch dem Zukünftigen. Es kommt darauf an, ganz gegenwärtig zu sein“. Narrative und mediale Formatierungen der Shoah, in: medienimpulse, hier 13, 16. Problematisierung bei Reinhart Koselleck, Erfahrungswandel und Methodenwechsel. Eine historisch-anthropologische Skizze, in: Reinhart Koselleck, Zeitschichten. Studien zur Historik, Frankfurt am Main 2000, 27–77.
- 129 White, Das Ereignis der Moderne; Keilbach, Geschichtsbilder und Zeitzeugen, 248 f.
- 130 Das Copyright aller Filme, die für Bildzitate verwendet wurden, liegt bei Chronos Media GmbH bzw. Abb. 5 bis 8 bei Stiftung Gedenkstätten Buchenwald und Mittelbau-Dora. Die Bilder aus „Die Befreiung von Auschwitz“ wurden aus technischen Gründen der nicht für die Schule überarbeiteten Langfassung entnommen.