

NS/ Medien (1): Die Knopps/ 1999

Korrespondenz 042, *tlr*

13. Januar 2003

In den letzten Jahren hat sich der Focus der Geschichtsschreibung zum Nationalsozialismus stark verschoben. Nicht nur wurde die NS-Historiographie reflexiv und begann die Beschreibung und Erforschung des Nationalsozialismus als Teil deutscher Nachkriegsgeschichte zu thematisieren; im Zuge der Durchsetzung kulturwissenschaftlicher Fragestellungen und Sichtweisen entwickelte sich auch eine breite Forschung zur gesellschaftlichen Erinnerung an das „Dritte Reich“. Dabei wurde die Frage, wie der Nationalsozialismus angemessen, „richtig“ und „falsch“ erinnert werden kann, immer stärker durch das Fragen nach den nationalen Ausprägungen und sozialen Bedingungen der NS-Erinnerung, den politischen Strategien im Umgang mit der Vergangenheit und den sich verändernden Bildern vom Nationalsozialismus abgelöst.

Wer über öffentliche Erinnerung spricht, muss natürlich nicht nur über wissenschaftliche Forschungen, politische Rituale oder die Diskussionen in der „Qualitätspresse“ sprechen, sondern vor allem über die populären Medien, über Film und Fernsehen (die dementsprechend auch immer mehr in den Mittelpunkt der wissenschaftlichen Aufmerksamkeit rücken). Welche Bedeutung diesen Medien für das öffentliche Bild vom NS-Regime und die öffentliche Rede über das „Dritte Reich“ zukommt, hat die Ende der 70er Jahre in Deutschland ausgestrahlte amerikanische TV-Serie „Holocaust“ gezeigt, die bei der Bevölkerung hohe Resonanz erzielte und einen öffentlichen Thematisierungsboom hervorrief. „Holocaust“ traf auf eine – im Vergleich zu heute – noch recht überschaubare Medienlandschaft und ein wenig differenziertes Erinnerungstableau – so dass derartige Effekte heute nicht mehr so leicht zu erzielen sind. Dennoch gibt es immer wieder populäre Produkte und Akteure, die einen nicht zu unterschätzenden erinnerungspolitischen Impetus entwickeln – so etwa Steven Spielbergs „Schindlers Liste“ Anfang der 90er Jahre und Guido Knopp, der seit der zweiten Hälfte der 90er Jahre via ZDF die Bevölkerung mit seinen Dokumentationen versorgt und mittlerweile stilbildend geworden ist. Geschichtsdokumentationen boomen, bringen Einschaltquote und dies vor allem dann, wenn sie auf die – nun ja – „deutsche Katastrophe“ (H. Kohl) bezogen sind.

Knopp selbst hat neben mehreren Serien zum 2. Weltkrieg/ Stalingrad, den Vertreibungen oder deutschen Kanzlern vorgelegt: eine Bilanz zu Hitler, eine Sendereihe zu Hitlers Helfern, ein *sequel* zu Helfern Hitlers, Serien über Hitlers Krieger, Frauen und Kinder, und es hat den Anschein, als sei ein Schlusspunkt erst mit *The return of the unborn son of H.* gefunden. Knopp ist mittlerweile zur „Marke“ geworden (K. Linne), einer Marke, die die Arbeit von zahlreichen Rechercheuren und unterschiedlichen Autoren bündelt, eine Marke, die sich mittlerweile vom Gegenstand abgelöst hat („der neue Knopp ist da“) und eine Marke, die eine multimediale Verwertungsmaschine antreibt und ihrem Erfinder wie dem ZDF auch das für weitere Projekte nötige Geld einträgt. Auch international reüssiert das Knopp-Produkt, das mittlerweile in zahlreiche Länder exportiert wird. Diesen internationalen Erfolg dürfte er nicht zuletzt einer geschickten medienpolitischen Strategie verdanken: Knopp hat sein Produkt in deutlicher Anlehnung an Konventionen und Formate anglo-amerikanischer Historienfilmerei entwickelt, es aber zugleich geschafft – dazu später noch eine Anmerkung –, sich von berühmten Vorbildern abzusetzen und „Originalität“ zu generieren.

Das neue Heft der sozialgeschichtlichen Zeitschrift *1999* versammelt vier Artikel zum Thema (von Karsten Linne, Judith Keilbach, Hanno Loewy, Ole Frahm)¹, Artikel, die zugleich zeigen, wie wichtig eine interdisziplinäre Behandlung medialer Produkte ist und eine Analyse, die nicht nur manifeste Aussagen und die faktische Ebene

¹Ich verzichte hier auf die Konvention genauer Zitierung und Fußnotennachweise. Dennoch sei noch mal auf die Fundstellen (Autorinnen/Autoren) hingewiesen, auf die die meisten der hier referierten Gedanken zurückgehen: Karsten Linne, Hitler als Quotenbringer – Guido Knopps mediale Erfolge (90-101); Judith Keilbach, Fernsehbilder der Geschichte. Anmerkungen zur Darstellung des Nationalsozialismus in den Geschichtsdokumentationen des ZDF (102-113); Hanno Loewy, Bei Vollmond: Holocaust. Genretheoretische Bemerkungen zu einer Dokumentation des ZDF (114-127); Ole Frahm, Von Holocaust zu Holocaust. Guido Knopps Aneignung der Vernichtung der europäischen Juden (128-138), alle in: 1999, 17. Jg. (2002). Evt. Fehler, Ungenauigkeiten und unangemessene Vereinfachungen in der Darstellung unterliegen selbstverständlich meiner Verantwortung.

der Filme erfasst, sondern auch Motivwelt und Erzählstruktur. Die AutorInnen skizzieren zunächst Knopps Werdegang, um dann das von ihm etablierte, allbekannte Darstellungsschema genauer zu beleuchten: raunender Sprecher, suggestiver Musikeinsatz; schnelle Schnitte und kurze Szenen, ein einheitliches Farb- und Stimmungsbild, Abfolgen von zeitgenössischen Filmbildern und Interviews mit sichtbar aufgewühlten Zeitzeugen, ergänzt durch Nachdrehn an Tatorten und sinnfällige Spielszenen mit uniformierten Komparsen, schnelle Wechsel zwischen Verbrechen und *human interest*. Neben den inszenatorischen Mitteln wird auch das Geschichtsbild des ZDF-Professors skizziert, der bereits, bevor der Führer durch seine unnachahmliche Präsenz den Erfolg seiner Dokumentationen sicherstellte, das „Dritte Reich“ als unheimliche Herrschaft Hitlers konzipierte. (O. Frahm)

Wegen dieses beschränkten Bildes von Struktur und Funktionsweise des NS-Regimes, das sich nicht zuletzt einer mangelnden Distanz zu dessen propagandistischen Inszenierungen von Führertum und Masse zu verdanken scheint (J. Keilbach), vor allem aber wegen der effektheischenden Inszenierung wurde Knopp von Historikerschaft und Feuilleton mitunter hart attackiert. Doch reagierte er darauf stets unerschütterlich. Proklamierte die unbedingte Vereinbarkeit von „Seriosität“ und „Unterhaltung“, Aufklärung und Spannung. Und wehrte die Kritik als Minderheitenmeinung mit dem Hinweis ab, seine Art der Geschichtsvermittlung erziele schließlich eine wesentlich höhere „Reichweite“. O.s.ä. Nebenbei jedoch verband er das Notwendige mit dem Praktischen und verschränkte die Suche nach medialen Neuigkeitswerten immer stärker mit Legitimationsbemühungen gegenüber der Geschichtswissenschaft. So erhöhte sich der Rechercheaufwand für die Knoppschen Serien zunehmend, und die Ergebnisse der umfangreichen Archivsichtungen wurden doppelt präsentiert. Auf der einen Seite versprach man dem Zuschauer „bislang unbekannte Aufnahmen“, auf der anderen Seite legte man dem Fachmann „neue Quellen“ vor. Den Forderungen nach einem differenzierteren Bild des Dritten Reiches – etwa soweit es die Beteiligung der Wehrmacht am Vernichtungskrieg betrifft – kam man nach (wenn auch meist in so moderater Weise, dass die mythologische Grundlinie der Erzählung nicht verändert werden musste.) Nachdem die Historikerschaft – über ihre konservativen Vertreter – schließlich noch stärker in die Entstehung der Sendungen eingebunden wurde, hat die fachliche Schelte an Schärfe verloren; und Knopp findet Anerkennung, ganz im Sinne der hierzulande um sich greifenden erinnerungspolitischen Konsenslösungen (Wehrmachtsausstellung, „Denkmal für die ermordeten Juden Europas“).

Nun möchte man den anfangs skizzierten Gedanken auch nicht so weit treiben, dass auch Guido Knopp inzwischen selbstreflexiv geworden ist. Doch deuten die Beiträge in 1999 an, dass es auch innerhalb des Knopp-Kosmos Entwicklungen gab. Er bekommt seine eigene Geschichte. Dies betrifft auch den Umgang mit dem Filmmaterial aus der NS-Zeit, das durch die Knopp-Filme eine aufdringliche „Authentizitäts“-Spur zieht. Der Aufsatz der Medienwissenschaftlerin J. Keilbach macht dies deutlich. Sie kritisiert zunächst den für die Knoppschen *serials* typischen unkritischen Umgang mit historischem Bildmaterial, das meist ohne Kontextualisierung, ohne Verweis auf Autor, Entstehungssituation oder Anlass präsentiert wird und so beliebig der jeweils entwickelten filmischen Argumentation untergeordnet werden kann. Es ist derart kein Zufall, wenn bestimmte Tableaus des Regimes oder Porträts von Führern des „Dritten Reiches“ mehrfach verwertet werden und in völlig unterschiedlichen Zusammenhängen, zur Unterfütterung des jeweiligen *plots* präsentiert werden – Aufklärung geht wohl anders.

Doch es geht bei Knopp nicht nur um den fahrlässigen Umgang mit dokumentarischen Bildern, sondern – dies macht Keilbach deutlich – um einen grundsätzlichen Verbildlichungsanspruch. Wo sich die Überlieferungssituation einer anschaulichen Nacherzählung verweigert, wo Bilder fehlen, weil sie möglicherweise fehlen müssen, da das Geschehene in einem geschlossenen Bild keinen Ausdruck finden kann, wird die Lücke kurzerhand geschlossen: durch nachgespielte Szenen, aktuelle Aufnahmen von den Tatorten oder den Rückgriff auf den Ikonenschatz des Holocaust (vgl. hierzu auch Ole Frahm).

Wenn nun der Umgang mit den Bildern bei Knopp zuletzt doch eine Modifikation erfahren hat, dann wohl vor allem wegen des Grenznutzens eines kontinuierlichen Bildrecyclings, das zu ausführlich betrieben, der *Reichweite* schadet. So muss auch jede Knopp-Serie mit frischen Filmen und „überraschenden Einblicken“ aufwarten. Das als *neu* präsentierbare Material – zuletzt Privataufnahmen der großen Helfer und Hitlers sowie private Aufnahmen von Amateurfilmern aus dem Krieg – verlangt nun aber doch Erklärung oder Einordnung: kurze Hinweise des Sprechers oder eine kommentierende Bildbearbeitung (Gegenüberstellungen, Verfremdungen etc.). Auf diese Weise – so Keilbach – würde die „Authentizität“ zeitgenössischer Filme und Fotografien, die so hartnäckig behauptet wird, schließlich doch in Frage gestellt. Infolgedessen müssten in den letzten Folgen immer stärker die Zeitzeugen für die Nähe zum historischen Geschehen eintreten.

Am vorläufigen Ende der Knoppschen Entwicklungs- und NS-ZDF-Geschichte – und auch der in 1999 präsentierten Analyse – steht die Serie „Holocaust“, die im Jahre 2000 ausgestrahlt wurde.² Das Vorhaben, von einem engen

²Seitdem folgten noch Hitlers Frauen und die Serie „Die SS – Eine Warnung der Geschichte“ [<http://www.zdf.de/ZDFde/inhalt/>

Mitarbeiter unter Label und Richtlinien Knopps durchgeführt, versprach neue Maßstäbe im K-Kosmos zu setzen. Ein vielköpfiger Mitarbeiterstab führte für das Projekt monatelange Archivrecherchen und Forschungen durch; man errichtete eine umfangreiche Zeitzeugendatenbank³ (nach dem Vorbild von Spielbergs *Shoa Foundation*), versicherte sich einer umfangreichen internationalen Unterstützung und versprach eine differenzierte Darstellung des Täterensembles wie einen (so nicht benannten) Bruch mit der bisherigen Form der Bildverwertung: Fotos und Filmaufnahmen sollten nun sorgfältig „rekontextualisiert“, in ihrer Materialität kenntlich gemacht und quellenkritisch betrachtet werden.

Dieses Vorgehen, das auch vormalige Kritiker zu Respektbezeugungen ermunterte, war jedoch keineswegs mit einer Abkehr von der etablierten inszenatorischen Methode und den entwickelten geschichtspolitischen Positionen verbunden – wie die Aufsätze von Hanno Loewy und Ole Frahm zeigen. Der Filmwissenschaftler Loewy, der zuletzt mehrfach dafür plädiert hat, stärker die „Narrative“ zu beachten, denen auch wissenschaftliche Arbeiten und dokumentarische Rekonstruktionen zum „Dritten Reich“ folgen, arbeitet in seinem bemerkenswerten Beitrag heraus, dass „Holokaust“ auch als „dämonische“ Geschichte mit den Mitteln des *thrillers* erzählt wird: die Menschen sind von einer unheimlichen Macht beeinflusst, Hitler wird in die Rolle gesetzt, die im Horrorfilm der „*mad scientist*“ (Loewy) einnimmt; die Opfer bewegen sich ahnungslos auf das ihnen bevorstehende Unheil zu. Man würde Loewys zutreffende Analyse gern durch einige Bemerkungen zum Rezeptionsverhalten des Publikums ergänzt sehen. Wird diese narrative Struktur erkannt und angenommen? Es darf zumindest angenommen werden. Schon die amerikanische Serie „Holocaust“ wurde, wie der Medienwissenschaftler Dieter Prokop in einer kleinen Studie Ende der 70er Jahre herausfand, von den Zuschauern lieber mit den vom Kriminalfilm bekannten Erzählkonventionen gesehen als im Sinne einer politischen Lehrsendung.

Geschichtspolitisch markiert „Holokaust“ eine doppelte Vereinnahmung. Die für die Serie gewählte Neuschöpfung „Holokaust“ geht offensichtlich auf markenstrategische Erwägungen zurück, hat aber auch weitergehende Implikationen. Augenscheinlich knüpfte Knopp an das Vorbild der amerikanischen Serie „Holocaust“ an, deren Stelle in der öffentlichen Erinnerung er aber gleichzeitig zu überschreiben versuchte: Er erläuterte auf der Internetseite⁴ seines Projektes, dass der Begriff „Holocaust“ sprachlich unrichtig sei und die neu gefundene Form als Akt der Aneignung zu sehen sei. Da er Teil der deutschen Geschichte sei, müsse er auch in der deutschen Form: Holocaust benannt werden.

Diese Aneignung greift aber auch auf die Seite der Opfer über, und sie ist mit einer Abwehr verbunden. Wie Loewy zeigt, wird Auschwitz in der Dramaturgie von „Holokaust“ aus der nationalsozialistischen Gesellschaft herausgelöst. Auschwitz ist nicht Folge, sondern Ausgangspunkt; „Auschwitz“ erscheint selbst als Zentrum des „Unheils“, eines „Unheils“, vor dem – „was hat Auschwitz nur aus den Menschen gemacht?“ – die Erfahrung von Tätern und Opfern „eingeebnet“ wird (Loewy). So wird die Unmöglichkeit für die Opfer, sich Auschwitz vorzustellen, mit der vorgeschützten Ahnungslosigkeit der Täter verschränkt, die Demoralisierung der Opfer in den Lagern neben die Inhumanität des Lagerpersonals gestellt. Nicht nur die „Gräben“ zwischen Opfern und Tätern, auch die zwischen Überlebenden und Nachgeborenen will „Holokaust“ überwinden – und stellt somit nicht nur terminologisch eine fast völlige Umkehrung von Claude Lanzmanns „Shoah“ dar. Der Fernsehzuschauer wird angehalten, die Erfahrungen der Opfer „nachzuerleben“; die Tatorte werden mit einer „subjektiven“ Kamera abgegangen und die wenigen Bilder, die sich erhalten haben, bündig in die filmische Nachbegehung eingearbeitet (vgl. O. Frahm). Für den Zuschauer bleibt letztlich nur ein unbestimmter allgemeiner Schrecken übrig und die wohlfeile Erkenntnis, dass Schreckliches mit den Menschen passiert ist.

„Holokaust“ entwickelt so eine Doppelstruktur. Die Serie bezieht sich einerseits auf ein globalisiertes Gedenken, in dem der „Holocaust“ zur universell einsetzbaren Chiffre zur Beschreibung des modernen Bösen geworden ist. Sie betreibt aber andererseits auch – so Ole Frahm – Arbeit an der deutschen Identität. Das „Trauma“ Auschwitz ist im „Holokaust“-Szenario nicht zuletzt ein Trauma der Deutschen, und ein Trauma, das durch die (gemeinsame) Erinnerung überwunden werden kann. Die Aufgabe der Erinnerung trägt so das Versprechen der Erleichterung in sich, die Dokumentation über das Dritte Reich wird zum Dokument der „Erlösung“.

Doch noch ist Erlösung nicht erreicht. Knopp macht weiter, hat mehrere Projekte in Planung, und wenn er aufhört, dann möglicherweise nur deshalb, weil das mediale Feld „NS-Dokumentation“ nichts mehr hergibt. Das Heft von 1999 zeigt, wie man diese Entwicklung begleiten kann. Es zeigt, wie man die Knopp-*serials* als Einführung in die aktuelle Erinnerungskultur liest ohne die Frage beiseite zu wischen, welche Erinnerung angemessen sein mag – oder falsch.

0,1872,2021384,00.html]. Letztere konnte in 1999 offenbar nicht mehr berücksichtigt werden.

³<http://www.zdf.de/ZDFde/inhalt/0,1872,1022027,FF.html>

⁴<http://www.zdf.de/ZDFde/inhalt/0,1872,2007212,00.html>