

„Immer die gleichen Bilder?“

Der Beitrag der Mediendokumentation und Medienarchive zur
Formung eines audiovisuellen kollektiven Gedächtnisses

von Edgar Lersch

I.

Beispiele dafür aufzuzählen, dass in historischen Dokumentationen des Fernsehens immer dieselben Bilder gezeigt werden, bereitet wenig Mühe. Im Kontext dieser Ausführungen will ich mich auf ein markantes beschränken, für das ich Erkenntnisse und Einsichten in der Arbeit des letzten halben Jahres gewinnen konnte.

Bei der Vorbereitung von Vorträgen hatte ich es mit drei Fernsehproduktionen aus fast vierzig Jahren (1961 bis 2000) zu tun, die den Holocaust zum Gegenstand haben. Sie verwenden nahezu identische Sequenzen aus dem wohl einzig überlieferten Film über das „Warschauer Ghetto“.¹ Diese Filmsequenzen sind – neben relativ wenigen anderen – repräsentativ geworden für die visuelle Erinnerung an die Vernichtung der Juden. Ihre Suggestion ist wohl so stark und die Bilder zu Repräsentanten für das Geschehen dort geworden, dass Roman Polanski für seinen Spielfilm „Der Pianist“, der im Herbst 2002 in den deutschen Kinos anlief, die Kulissen des Warschauer Ghettos sehr genau diesen Filmaufnahmen nachbauen ließ. Auch andere, allgemein bekannte Bildzitate – zum Beispiel aus dem häufig in den verschiedenen Medien unzählige Male verwerteten „Stroop – Bericht“ – hat Polanski in seinem Film nachinszeniert.² Weitere, vielfach verwendete

Filmsequenzen werden ebenfalls in dem Film quasi nachgestellt: etwa das Verladen von Deportierten in Güterwaggons mit dem Absperren der Türen und dem während der Abfahrt des anfahrenden Zuges diesen besteigenden Begleitpersonal.

Geht man dem Schicksal der erwähnten Filmüberlieferung von ihrer Entstehung über ihre weitere Tradierung bis zur späteren Verwendung nach, dann lassen sich sowohl an diesem nicht ganz repräsentativen Beispiel – für bestimmte Phasen der Judenvernichtung ist aus Gründen der Geheimhaltung Bildmaterial kaum vorhanden – wie selbstverständlich auch an zahlreichen anderen die Problemstellungen abhandeln, die mit der Formung eines kollektiven audiovisuellen Gedächtnisses im Zusammenhang stehen. Dabei sollen hier die definitorischen Fragen dessen, was mit kollektivem Gedächtnis und gesellschaftlicher Erinnerungskultur bezeichnet wird, auf sich beruhen, der Hinweis darauf als Chiffre für ein sehr komplexes Zusammenwirken individueller Erinnerung im Zusammenspiel mit sozialen Prozessen der Auseinandersetzung mit der Vergangenheit betrachtet werden.³

Es kann gar nicht anders sein, als dass die (massen-) mediale Inszenierung des Vergangenen für das kollektive kommunikative beziehungsweise kulturelle Gedächtnis eine bedeutende Rolle spielt, doch scheint mir die wissenschaftliche Auseinandersetzung darüber, welchen Anteil Medien in den Prozessen kollektiven Erinnerns haben, nur unscharf umschrieben beziehungsweise bisher kaum näher untersucht worden zu sein. Anders als bei den jeweiligen individuellen Erinnerungen, die zu einem großen Teil auf das jeweilige persönliche Gedächtnis als „Speicher“ zurückgreifen müssen, stehen der medial inszenierten Rückblicke auf die Vergangenheit „Speicher“ mit Dokumenten (Schriftstücke, Fotografien, Filme usw.) zur Verfügung, die je unterschiedlich ausgewertet und verwendet werden können. Deren öffentliche Präsentation muss zwangsläufig auf die individuelle Erinnerung zurückwirken, kann diese jedoch, wie zahlreiche Beispiele zeigen, nicht völlig überlagern.

Wie jedoch die präsentierten Dokumente und Belegstücke in die Speicher hineinkommen, die die medialen Präsentatoren von Vergangenheit verwenden, und wie sie dort bewahrt werden, ist von nicht geringer Relevanz dafür, was die Mediennutzer als erinnerungswürdig ansehen. Deshalb wird im folgenden etwas näher auf die Entstehungsbedingungen für diese – das meint speziell die audiovisuellen – Dokumente eingegangen sowie auf ihre Auswahl für eine dauerhafte Speicherung und auf den weiteren archivi-

schen Umgang mit ihnen. Von daher kann dann auch ihr Anteil an der Konstruktion von Geschichts-Bildern etwas näher bestimmt werden.

Die nachfolgenden Ausführungen sind im übrigen gegen zwei Themenfelder abzugrenzen, die mit den hier vorgestellten in engem Zusammenhang stehen, deren detaillierte Erörterung aber den Rahmen dieses Beitrags sprengen. Erstens beschränke ich mich im Folgenden auf die in den – vornehmlich elektronischen – Massenmedien erzeugte und verbreitete audiovisuelle Überlieferung der elektronischen Medien. Dabei wird unterstellt, dass die im Kontext der Medien (sowohl in der Presse, im Film, im Hörfunk und gegenwärtig vor allem im Fernsehen) hergestellten Dokumente für den öffentlichen Umgang mit der historischen Vergangenheit, für den alltäglichen Umgang mit „Geschichte“ – etwa in den Medien selbst – bedeutender sind als jegliches in privatem Umfeld entstandene Material. Wie im einzelnen die elektronischen Medien mit den vielfach von ihnen selbst erzeugten Dokumenten umgehen, kann ebenfalls hier nicht näher behandelt werden. Hörfunk und vor allem das Fernsehen als „Erinnerungsmaschine“ in der stetigen Reproduktion des Vergangenen in allen Gattungen des Angebots sind ein ebenso komplexes Thema wie das Kapitel „Geschichte im Fernsehen“ als Auseinandersetzung mit dieser speziellen Gattung.⁴

Zweitens soll wenigstens angesprochen, wenn auch nicht weiter expliziert werden, dass unabhängig von den Entstehungs- und Überlieferungsbedingungen beziehungsweise deren Folgen für das Vorhandensein von Materialien – also etwa auch bei umfänglicheren Bild-Korpora – die Präsentation des Materials sich häufig auf wenige Fotografien oder Filmsequenzen beschränkt. Was ist die Ursache für eine derartige „Kanonisierungen“, was stilisiert im konkret erwähnten Fall Abbildungen zu „Ikonen der Vernichtung“?⁵ Die Beschränkung zeigt, dass weder allein die Kargheit des verfügbaren Materials die Fokussierung auf bestimmte Themen bestimmt und damit die Konstruktion von Geschichtsbildern in hohem Maße beeinflusst, noch die massive Präsenz einer bestimmten Deutung und Wertung.

In den letzten Jahren erschienene diskursanalytische Studien versuchten dieses Phänomen aufzuhellen. Dabei überrascht nicht, dass die Erinnerung an den Holocaust in der Bundesrepublik im Lauf der Jahrzehnte nach dem II. Weltkrieg sich verschiedener wissenschaftlicher, und vor allem öffentlich präsentierter und damit medial vermittelter „Narrative“ bediente. Sie bestimmten auch die „Auswahl“ der gezeigten Bilder. Die sogenannten Narrative waren geprägt und gesteuert von sich wandelnden Sag- beziehungsweise

se Zeigbarkeitsregeln, die die jeweilige mehrheitliche Einstellung zur nationalsozialistischen Vergangenheit insgesamt und zur Judenverfolgung widerspiegelt, und gegen die vereinzelte widerständige ‚Aufklärung‘ nicht ankam. Diese natürlich nicht satzhaft fixierten ‚Regeln‘ schränkten – gelegentlich auf verblüffende Weise – das medial präsentierte Bildrepertoire gegenüber dem gesamten vorhandenen und zugänglichen Bestand an Fotografien ein, etwa wenn in den fünfziger Jahren die unmittelbar nach der Befreiung der Vernichtungslager fotografierten sogenannten ‚Leichenberge‘ kaum in einschlägigen Veröffentlichungen auftauchten, auch nicht die wenigen, aber vorhandenen Fotografien von Tötungshandlungen. Verdrängung und Scham waren hier am Werk, und damit im Zusammenhang stehend wurde ja auch Aufgabe vernachlässigt, die Schuldigen zur Rechenschaft zu ziehen. Dies hatte zur Folge, dass außer den sogenannten Hauptkriegsverbrechern auch die vielen anderen ‚Täter‘ fast überhaupt nicht im wahrsten Sinne des Wortes ins Bild kamen.⁶

Eine weitere Ursache dafür, dass das Bildrepertoire eingeschränkt wird, scheint darin zu liegen, dass einmal auf dem Weg zur „Kanonisierung“ befindlich die bildliche Präsentation eines Themas an das bereits vorhandene, teilweise auch aus der Kunstgeschichte gespeiste Bildgedächtnis der Rezipienten anknüpft – ein Vorgang, der weder ausreichend beschrieben noch in seinen Ursachen und Folgen erschöpfend analysiert worden ist. Offensichtlich gilt dieses assoziative Anknüpfen an Vertrautes auch dann, wenn inhaltliche Zusammenhänge zwischen einzelnen Motiven eher äußerlich bestehen. Ein Beleg für den wiederholten Einsatz von vertrauten Bildern und damit die Verstärkung des vertrauten Repertoires ist der erwähnte Polanski-Film. Ein anderes, weithin bekannt gewordenes Beispiel sind die Bilder von der Aufpflanzung der amerikanischen Flagge auf dem leer geräumten „Ground Zero“ in New York. Diese Zeremonie und das dabei entstandene Bildmaterial nimmt offensichtlich Bezug auf ein vergleichbares Foto auf einer Pazifikinsel, entstanden in den Kämpfen des II. Weltkrieg.⁷

Schließlich gehen die stetigen Wiederholungen vertrauten Bildmaterials auf vergleichsweise banale produktionsorganisatorische beziehungsweise wirtschaftliche Ursachen zurück. Um Zeit und Geld zu sparen, greifen Autoren und Filmemacher mit Vorliebe auf bereits erarbeitete Dokumentationen zurück. Das Abklammern von bereits verwerteten Bild- und Filmzitatenspart erspart beziehungsweise reduziert zeitraubende und kostenintensive eigene Recherchen und Archivbesuche. Diese Vorgehensweise war lange Jahre nach dem Untergang des nationalsozialistischen Regimes und dem Ende des

II. Weltkriegs um so verbreiteter, als das Herumstöbern in nur unzureichend erschlossenen Dokumentationen und Filmarchiven die Kosten erhöhte, wären die Filmemacher eben um jeden Preis auf unbekanntes Bildmaterial aus gewesen. Das Erschließen von Filmdokumenten wiederum ist vor allem dann ein aufwändiges Geschäft, wenn es die gezielte und rasch von Erfolg gekrönte Suche nach Themen und Motiven im Rahmen publizistischer Auswertungen ermöglichen soll. Es kam in den Jahren etwa nach dem II. Weltkrieg nur langsam voran, so dass die Versuchung jeweils groß war, auf ausgetretenen Pfaden zu wandeln.⁸

II.

Es war schon davon die Rede, dass zwar das Bildrepertoire über den Holocaust schmal ist, die bildliche Erinnerung vor allem in den elektronischen Massenmedien sich fast ausschließlich an wenigen ausgesuchten Materialien orientiert. Dies hat nun damit zu tun, dass das monströse Verbrechen nach allem, was wir wissen, möglichst im Verborgenen geschehen, keine Spuren hinterlassen sollte. Somit ist insgesamt die Zahl der bildlichen Zeugnisse der „Tat“ begrenzt geblieben.⁹ Neben dem Warschauer Ghetto und dem als „Denkmal“ erhaltenen Vernichtungslager Auschwitz mit seinen Elektrozäunen, dem Einfahrtstor und den Resten der Selektionsrampe spielen andere Vernichtungslager wie etwa Majdanek, Treblinka und Sobibor im medialen Bildgedächtnis und auch als weitere Orte der Vernichtung für das breitere Publikum fast keine Rolle. Es fehlen meines Wissens nicht nur die Überreste der Lager und die Werkzeuge der Vernichtung, sondern auch zeitgenössische Bildzeugnisse, die auch diesen Orten einen Platz in der Erinnerung einräumten. Man kann dem französischen Filmemacher Claude Lanzmann neben anderen Motiven auch das Bemühen zurechnen, die existierenden Bildkonventionen beziehungsweise Fixierungen mit seiner Dokumentation „Shoah“ zu durchbrechen. Wenn ich es richtig sehe, konnte der achtstündige Film nicht viel daran ändern.¹⁰

Doch abgesehen von diesen besonderen Voraussetzungen, das heißt der bewusst vorgenommenen Zurückhaltung bei der audiovisuellen Dokumentation, sind die Sujets der medialen Ton-, Bild- und Filmproduktion immer eingeschränkt gewesen. So stehen also keineswegs in anderen Kontexten audiovisuelle Zeugnisse zu allem und jedem ‚Vorgang‘ resp. zu jedem Ereignis zur Verfügung.

Dem Medienhistoriker fällt es nicht schwer, einige Gründe dafür zu formulieren. Dies ist ein durchaus analoger Prozess im Vergleich mit dem, was generell Konstruktion von „Geschichte“ vom Vorhandensein von Belegen, das heißt aber von archivischer Überlieferungsbildung abhängig macht. Da dieser Zusammenhang in der Vorlesungsreihe sonst nicht angesprochen wird, soll die Problemstellung an dieser Stelle etwas ausführlicher behandelt werden.

Entgegen vorgetragenen, von Plato formulierten und geäußerten negativen Folgen der Nutzung von Wissensspeichern als Gedächtnisstütze, haben die Menschen seit vielen Jahrtausenden sich nicht allein auf ihr Gedächtnis und die mündliche Weitergabe von Informationen verlassen. Insbesondere um bestimmte Geschäftsvorfälle zu reglementieren und zuverlässiger für alle Beteiligten zu machen (jedoch nicht nur für diesen Zweck), haben sie sich der Schrift und der „externen“ Gedächtnisspeicher bedient. Die Mehrzahl der auf diese Weise erhaltenen historischen Dokumente, die dann später der Geschichtsschreibung, der Geschichtswissenschaft als Beleg zur Verfügung stehen, geht auf derartige Aufschreibungen zurück. Sie geben jedoch nur über solche Bereiche der „Wirklichkeit“ Auskunft, für die eine solche Fixierung sinnvoll ist. Das routinisierte Alltagshandeln ohne engeren Bezug zur Wirtschaftstätigkeit oder der Sphäre des Rechts hinterlässt aus verständlichen Gründen kaum gedächtnisstützende Aufzeichnungen; zu dessen Vollzug bedarf es selten der schriftlichen Fixierung von Details. Insofern fehlen dem Historiker häufig die Belege beziehungsweise die Information dafür, um es näher beschreiben und analysieren zu können. So besteht der größte Teil der Überreste als Hinterlassenschaft von Vorgängen, die im weitesten Sinne der staatlichen und kommunalen Verwaltung, Rechtssprechung und Wirtschaftstätigkeit zugeordnet werden können.

Auch über das Erziehungswesen finden sich in den Archiven daher in erster Linie Aussagen über dessen Administration, das heißt über die Verteilung von Sachmitteln und Unterlagen über das pädagogische Personal, auch Lehrpläne als Konzepte für das, was Erziehung und Unterricht werden kann. Über die Interaktion im Klassenzimmer, über den eigentlichen pädagogischen Prozess sind nur mit Mühe Informationen zu erhalten, weil darüber keine oder nur ganz bestimmte Aufschreibungen (etwa Lehrprobenprotokolle) vorgesehen sind beziehungsweise angefertigt werden müssen. Ein analoger Vorgang ist der Mangel an Zeugnissen über die alltägliche Mediennutzung und ihre Wirkungen. Über die Feststellung der Quote hinaus sind Informationen über das, was der Hörer und Fernsehzuschauer mit dem, was er

rezipiert äußerst selten, und erst recht nicht in repräsentativer Auswahl vorhanden. Wozu auch, denn es besteht normalerweise kein Anlass dazu, darüber Auskunft zu geben oder diese Auskunft festzuhalten. Jede künstlich erzeugte sogenannte Laborsituation, um Erkenntnis der Art zu erhalten, verfälscht die Ergebnisse.

Die komplexe Wirklichkeit vergangener Tage erschließt sich zwar nicht nur aus Geschäfts- und Verwaltungsakten sondern auch aus zahlreichen weiteren Zeugnissen, etwa persönlichen Briefen und Aufzeichnungen in Nachlässen, aus der belletristischen und der Sachliteratur sowie aus dem verschiedenen Gattungen der sonstigen Buch-, Zeitungs-, Zeitschriftenproduktion und im 20. Jahrhundert aus Filmen und den Produktionen von Hörfunk und Fernsehen.

Doch auch die in den Massenmedien erzeugten Dokumente spiegeln keineswegs die ‚breite Fülle des Lebens‘ wieder. Es ist offenbar, dass die Medien der öffentlichen Kommunikation manchmal weitergehende, als dies Verwaltungsakten erlauben, Einblicke in Alltag und Freizeit, vor allem aber in Kultur und Kunst ihrer jeweiligen Epochen ermöglichen. Lange Zeit beschäftigten sich die elektronischen Medien kaum mit dem Alltag. Dies lag einmal daran, dass allein die technischen Voraussetzungen dafür fehlten, ihn zum Gegenstand der Berichterstattung zu machen. Allein die Größe und die Beweglichkeit der Aufzeichnungsapparaturen – und das gilt gleichfalls für Filmkameras – sowie die erforderliche Energiezufuhr schränkten die potentiellen Aufnahmeorte ein. Erst allmählich kam mit der zunehmenden Miniaturisierung der mechanischen wie elektronischen Bauelemente seit den vierziger beziehungsweise sechziger Jahren eine Entwicklung voran, in deren Verlauf die Aufzeichnungsgeräte sich verkleinerten, die Abhängigkeit von leitungsgebundener, das heißt elektrischer Energiezufuhr sich verringerte und damit die Möglichkeiten erweitert wurden, sich für Film-, Ton- und Ton-/Bildaufzeichnung vom Aufnahmestudio und anderen Hilfsmitteln wie klotzigen Übertragungswagen, komplizierten Leitungsschaltungen zu Aufzeichnungsstationen zu emanzipieren. Damit verringerten sich Aufwand wie natürlich auch die Kosten für alle Vorhaben, dem Hörfunk, dem Film und dem Fernsehen weitere Wirklichkeitsbereiche zu erschließen. Ein Beispiel dafür ist seit den 60er Jahren des vorigen Jahrhunderts der Dokumentarfilm, der den Alltag der Zeitgenossen in ihrer häuslichen Umgebung einzufangen suchte und dabei auch Alltagsgespräche aufzeichnete. Tragbare Kameras mit sogenanntem Pilot-Ton waren Voraussetzung für das „Direct cinema“ als einem spezifischen Zugang zur „Wirklichkeit“ mit sozialkritischem und

aufklärerischem Anspruch, der vor dieser Zeit so nicht verwirklicht werden konnte.¹¹

Doch dafür, was an Tönen und Bildern aufgezeichnet und damit der Nachwelt erhalten bleiben kann, ist nicht nur der meist viel zu wenig beachtete Stand der Aufnahme- beziehungsweise Distributionstechnik verantwortlich: Bildmaterial ist von vielen zum Beispiel aktuellen Ereignissen deshalb nicht vorhanden, weil bei überraschend eintretenden Vorfällen Ton- und vor allem Bilddokumentationen häufig erst von den Folgen der Ereignisse berichten können. Ein Mikrofon, ein Reporter, eine Kamera war etwa bei einem Unglücksfall erst einmal nicht anwesend.¹² Bei anderen Ereignissen, wo sie im Prinzip hätten anwesend sein können, sind sie aus verständlichen Gründen der unerlässlichen Vertraulichkeit nicht zugelassen, würden Aufnahmeteams den Gang der Dinge behindern. Es ist keine neue Erkenntnis, dass politische Geschichte in der nicht mehr existenten Kino-Wochenschau und in den aktuellen Sendungen des Fernsehen sich häufig auf die wenig informativen Haupt- und Staatsaktionen beschränkt, auf Begrüßungen und Verabschiedungen, Vertragsunterzeichnungen usw..

Hinzu kommt, dass je nach den Konventionen der Zeit die Ansichten darüber auseinander gingen und gehen, was nun ‚bebilderbar‘ oder nicht. Bei negativer Entscheidung ist somit auch keine Überlieferung entstanden. Soweit wir im Bereich der öffentlichen Kommunikation verbleiben, wird längst nicht alles und nicht alles in gleichem Umfang und gleicher Detailtreue zum Gegenstand medialer Präsentation beziehungsweise für berichtenswert gehalten. Schon die Buch-, Zeitungs- und Zeitschriftenproduktion setzt Schwerpunkte entlang literarischer Konventionen und den Erfordernissen des publizistischen Wettbewerbs sowie des Buchmarktes: was nicht in die gängigen Kategorien und vorhandenen Gattungen passt, hat nur geringe Chancen, aufgeschrieben beziehungsweise veröffentlicht zu werden, wie etwa regionale und lokale Berichterstattung in den frühen Zeitungen und partiell auch in Hörfunk und Fernsehen.¹³

Um so mehr gilt diese Beschränkung für die aufwendigere Film-, Hörfunk- und Fernsehproduktion, die mit Blick auf die Organisation der Produktion und der Durchsichtigkeit des Angebots noch stärker konventionalisiert war und ist. Was nicht in das Schema von sich zwar verändernden Programm-gattungen und ihre durchaus formulierten wie auch unreflektiert praktizierten Sag- und Zeigbarkeitsregeln passt, kommt – in Kombination mit den erwähnten technischen Einschränkungen, den Kostenüberlegungen

– im Radio und auf dem Fernsehschirm nicht vor, und in der Folge entstehen auch keine Überreste als Ausgangsbasis für historische Darstellungen.

Als Beispiel sei in diesem Zusammenhang noch einmal auf die Alltagsroutinen verwiesen. Die SWR-Fernsehreihe „100 deutsche Jahre“, als Beitrag zur Jahrhundert- beziehungsweise Jahrtausendwende gedacht, besitzt einen hohen alltagsgeschichtlichen Anspruch. Sie war jedoch in erheblichen darauf angewiesen, die alltäglichen Verrichtungen etwa auch für die Zeit, als es bereits Filme, das Fernsehen gab, mit Hilfe von Werbefilmen Probleme in Szene zu setzen und zu illustrieren. Setzte sich diese Form der Bebilderung des Alltags der 50er und 60er Jahre durch, würden Klischees von Ordnung und Sauberkeit in deutschen Haushalten transportiert, die mit der Wirklichkeit wenig zu tun haben.

Dass der Dokumentarfilm in der NS-Zeit im wesentlichen als Propagandafilm, etwa in der Wochenschau, das Zeitgeschehen in ganz bestimmter Absicht festhielt, prägt bis heute nicht nur das populäre „Bild“ vom „Dritten Reich“. ¹⁴ Die nahezu identischen Sequenzen mit Zusammenschnitten aus Leni Riefenstahls „Triumph des Willens“, aus den Wochenschauen geben einen falschen Eindruck wieder, denn deren „glatte“ Oberfläche täuscht über viele Probleme der nationalsozialistischen Herrschaft hinweg. Die Aufnahmen suggerieren die totale Durchdringung des Lebens durch Partei und Staat und erwecken den Eindruck einer permanent durch Aufzüge, Paraden und jubelnde Massen bestimmten Feierstimmung im „Dritten Reich“. Werden sie ungeprüft als Indiz dafür genommen, dass es eine weitgehende Zustimmung zum Regime gab, dann erzielen diesen Filme heute noch die Effekte, die diese Filme angesichts einer etwas anderen Wirklichkeit beim Betrachter erzeugen sollten. Dagegen stellte sich die Alltagswirklichkeit in Dritten Reich anders dar. ¹⁵

Was nun die Überlieferung der Medien angeht, so ist von vorne herein gar nicht davon auszugehen, dass bei der Distribution von Bild und Ton der gesendete „Vorgang“ fixiert werden kann. Unterschiedlich sind die Chancen, überhaupt ein Archivstück zu erhalten, gibt es eine Differenz zwischen den gedruckten und den elektronischen Medien. Die massenhafte Distribution schriftlicher Informationen war und ist, sieht man einmal von den jüngsten Entwicklungen im elektronischen Bereich ab, an einen Zeichenspeicher gebunden, der vervielfältigt werden muss, damit er verteilt werden kann. Jahrhunderte lang bestand er aus Papier, das dann entsprechend den vorhandenen Transporteinrichtungen schon sehr bald auch in entlegene Regionen

verbracht wurde. Somit sind zahlreiche Belegstücke entstanden, die den Inhalt auch für die Nachwelt weitergeben konnten. Doch musste man dafür sorgen, dass von diesen einige oder wenigstens eines erhalten blieb, sollte es dauerhaft zugänglich und nutzbar bleiben. Das war nicht selbstverständlich, aber vor allem das ‚geschichtssüchtige‘ 19. Jahrhundert hat dafür Sorge getragen, dass alles Gedruckte in einer Nationalbibliothek seinen Platz fand. So geschieht es bis heute, dass in Deutschland wie in anderen Ländern vermittle der Ablieferungspflicht der Verlage an die Nationalbibliothek und häufig auch an große Regionalbibliotheken, die als so genannte Archivbibliotheken fungieren, die gedruckten Medien eine einzigartige Überlieferungschance haben. Als es diese Einrichtungen noch nicht gab und Bibliothekare den Wert dessen bestimmten, was dauerhaft erhalten bleiben sollte, ging vieles, vor allem jedoch sogenanntes Triviale verloren. Auch deshalb hat es sich als zweckmäßig erwiesen, dass keine Auswahl vorgenommen wird, also – von gewissen „grauen“ Randbereichen abgesehen, die Druckproduktion seit über 100 Jahren „total“ archiviert wird.¹⁶

Gut fünf Jahrhunderte nachdem schriftliche Aufzeichnungen durch den Druck mit beweglichen Lettern in erheblich größerer Geschwindigkeit vervielfältigt und in sehr hohen Stückzahlen hergestellt werden konnten, wurde kurz vor Beginn des 20. Jahrhunderts das bewegte Bild, der Film, erfunden. Auch seine Inhalte konnten vorerst nur durch die vervielfältigte Kopie verbreitet werden. Damit waren einerseits gute Voraussetzungen für einen Erhalt gegeben. Doch führte unter anderem der Ruf des sogenannten Kintopp dazu, lediglich eine Ansammlungen von Trivialitäten zu sein, dass der größte Teil der frühen Filmproduktion verloren gegangen ist. Bei genauer Untersuchung würde sich herausstellen, dass das erhaltene Material uns vermutlich ein einseitiges „Bild“ etwa des ersten und zweiten Jahrzehnts des 20. Jahrhunderts vermittelt.

Noch folgenreicher als der Kinofilm war in den ersten beiden Jahrzehnten des vergangenen Jahrhunderts die Einführung der drahtlosen Telegrafie. Aus der anfangs noch leitungsgebundenen Fernvermittlung von Tönen, später Bildern, durch elektrische Impulse entwickelte sich die leitungsunabhängige Distribution von Tönen und Bildern durch elektromagnetische Wellen an ein sogenanntes disperses Publikum. Hörfunk und Fernsehen waren, sofern nicht in anderen Kontexten entstandene Materialien verwandt wurden (Schallplatten und Kinofilme) anfangs Distributionskanäle ohne die Möglichkeit, die von ihnen verbreiteten Inhalte auf irgendeine Weise zu konservieren. Ihre originären Darbietungen wurden nach dem Vorbild von Theater

und Konzertsaal im Studio hergestellt und live gesendet. Zuvor produzierte oder gleichzeitig zur Ausstrahlung erstellte „Fixierungen“ des zu Übermittelnden beziehungsweise dann auch Gesendeten waren nicht möglich, so dass auch keine Belegstücke erhalten blieben. Das gilt zum Beispiel für alle frühen Fernsehsendungen, etwa auch für die ersten internationalen Fernsehereignisse, der Krönung Königin Elisabeths II. im Juni 1953 oder dem Endspiel um die Fußballweltmeisterschaft in Bern 1954: immer wieder gezeigte Bildsequenzen sind Ausschnitte aus Wochenschauen.

Nach jeweils etwa fünf bis zehn Jahren seit Beginn eines regelmäßigen Programmbetriebs (1923/24 im Hörfunk und 1952/54 beim Fernsehen in Deutschland) standen dann jeweils mehr oder weniger perfekte Aufzeichnungsgeräte für die elektronischen Signale zur Verfügung, so dass zumindest der Möglichkeit nach ein „Beleg“ entstehen konnte. Dieser wurde angefertigt entweder beim Fernsehen in Form einer nicht filmischen sondern elektronischen Vorproduktion oder als Aufzeichnung erstellt. Parallele Filmaufnahmen von Live-Produktionen waren nicht üblich. Soweit jedoch eine Vorproduktion auf klassischem Filmmaterial fixiert wurde, was für einen großen Teil der frühen Fernsehproduktionen im dokumentarischen Bereich der Fall ist, existieren Belegstücke und damit Überlieferungen natürlich von Anfang an.

Einerlei, wie die Aufzeichnung entstand, sie diene und dient bis heute dem Hersteller in erster Linie dazu, sie später noch einmal ohne größeren Aufwand erneut im Programm einsetzen zu können. Normalerweise gibt es lediglich ein einziges Belegstück dieser Aufzeichnung in den dafür vorgesehenen Einrichtungen der Sendeunternehmen, ein Zugang der interessierten Öffentlichkeit, auch der wissenschaftlichen Forschung war nicht vorgesehen und dieser ist dies unter bestimmten Bedingungen bis heute nur eingeschränkt möglich.

Gesprochen haben wir bisher darüber, wie aus dem Funktionsablauf der Herstellung und Distribution in der Medienkommunikation und seinen konkreten Bedingungen audiovisuelle Zeugnisse entstehen oder auch nicht. Es gibt selbstverständlich auch private Überlieferungen dieser Art, wie Foto-nachlässe, Tonaufzeichnungen, Amateur-Schmalfilme-Materialien, die unter bestimmten Voraussetzungen für Aufsehen sorgen. Sie sind dann vergleichbar etwa mit kostbaren Funden in privaten Schriftgutnächlässen.¹⁷ Angesichts der skizzierten Konventionen und Beschränkungen der medialen AV-Produktion sind besondere Erwartungen an solches Material berechtigt. Dieses überschreitet nicht selten Grenzen, die den Medien der öffentlichen

Kommunikation gesetzt sind, und geben Einblicke – etwas abseits der oft posenhaft Agierenden – in die mediale Inszenierung von Zeitgeschehen. Die Erwartungen werden aber häufig enttäuscht, da diese Bilder häufig nicht halten können, was ihre Entdecker versprechen: Auch private Aufnahmen unterliegen ja den technischen Beschränkungen, die auch für die zur massenmedialen Verwendung bestimmten zutreffen. Zwar kann man mit Hilfe des Materials aus privater Provenienz den x-fach ausgewerteten Bilderfundus einmal austauschen. Aber Adolf Hitler ein Flugzeug besteigend und dies vielleicht sogar in Farbe und auf einem bis dato noch nicht gezeigten Provinzflugplatz: der Informationswert hält sich in engen Grenzen.

III.

Wir haben bisher nur über die Voraussetzungen gesprochen, auf welche Weise und damit welche Dokumente als Zeugnisse vergangener Ereignisse im medialen Kontext entstehen. In einem weiteren Gedankengang möchte ich noch einige Überlegungen vorgetragen, welche Chancen sie überhaupt haben zu ‚überleben‘, erhalten zu bleiben.¹⁸

Auch in diesem Zusammenhang lohnt sich ein vergleichender Blick auf die schriftliche und meist in den Archiven befindliche Verwaltungsüberlieferung. Der größte Teil schriftlichen Materialien wird nach Gebrauch erst einmal aufbewahrt. Außer als Gedächtnisstütze bei der Rekonstruktion von Vorgängen und Abläufen ist die Beleg- und Beweisfunktion beim Verwaltungsvollzug, bei Rechtsgeschäften und im Alltag des Wirtschaftslebens ausschlaggebend. Dazu gibt es teilweise gesetzliche Aufbewahrungsfristen. Haben nach deren Ablauf Behörden und Unternehmensverwaltungen den Eindruck, dass sie die Aufschreibungen für den Geschäftsablauf nicht mehr benötigen, sind sie die Gebietskörperschaften gesetzlich verpflichtet, diese den Archiven anzubieten. Letztere bewahren sie fast ausschließlich zu einem einzigen Zweck auf: für die historische Forschung. Wenn auch für Unternehmen und viele Einrichtungen keine gesetzliche Auflage zur Abgabe besteht beziehungsweise eigene Archive zu unterhalten, so erfüllen doch manche die gesellschaftliche Erwartung dazu und beteiligen sich an der Umwandlung von Geschäftsunterlagen in sogenanntes Kulturgut. Für den langfristigen Erhalt der Unterlagen der staatlichen und kommunalen Verwaltung, für einen großen Teil der des Materials, entstanden aus wirtschaftlicher Tätigkeit, braucht man sich diesbezüglich nur geringe Sorgen zu machen. Ähnliches gilt – es wurde oben näher ausgeführt – auch für die gesamte gedruckte Produktion.

Was die Überlieferungs- beziehungsweise Überlebenschancen von AV-Dokumenten angeht, sind die derzeitigen Rahmenbedingungen immer noch so, dass eine fortdauernde Sicherung und Aufbewahrung nicht endgültig gesichert ist.

Ein Grund dafür liegt paradoxerweise in der fortdauernden ökonomischen Verwertbarkeit der audiovisuellen Dokumente. Schriftgut besitzt nur in geringem Umfang und von Ausnahmen abgesehen (zum Beispiel wertvolle Autographen berühmter Persönlichkeiten, in Schriftstellernachlässen) für seinen Besitzer einen fortdauernden materiellen Marktwert, auch urheberrechtlich begründete Nutzungsbeschränkungen sind eher selten: Nutzungsentgelte für Bücher sind über den Kaufpreis entrichtet, weitere Auswertungen, zum Beispiel im Rundfunkprogramm, zumindest teilweise über Verwertungsgesellschaften und ihre Verträge geregelt. Dagegen ist ein großer Teil der AV-Produktionen – prinzipiell gesehen sogar das gesamte Programmvermögen der klassischen elektronischen Medien – auch nach einer ersten Verwertung für den Hersteller und Inhaber verschiedener Nutzungsrechte teilweise sehr lange Zeit von wirtschaftlichem Interesse, sei es in der Weise, dass er die Produktion wiederholen und verkaufen kann, sei es in der Verwertung von Ausschnitten für eigene Produktionen oder durch entgeltliche Überlassung von Ausschnitten an andere Medienunternehmen. Zwar kann sich der Inhaber der Verwertungsrechte bei der medialen Verbreitung seines Produkts im Zeitalter von Videorecorder, Digitalisierung und Multimedia nicht dagegen wehren, dass bei Ausstrahlung für private Zwecke Kopien erstellt werden, die sind im übrigen auch erlaubt. Aber eine der effizientesten Schutzmaßnahmen gegen jedwede unkontrollierte Verwertung sowohl durch Distribution von Mitschnitten wie von Ausschnitten ist immer noch der Besitz des qualitativ hochwertigen Ausgangsmaterial oder des digitalen Signals.

Solange diese wirtschaftlichen Verwertungsmöglichkeiten bestehen, war und ist die Neigung gering, anders als bei der Printproduktion etwa an eine zentrale Verwahrungsstelle eine Belegkopie abzugeben. Ein Hindernis sind nicht nur die nicht unerheblichen Kopierkosten; hinzu kommt vor allem der Umstand, dass bei einer anderen als wissenschaftlichen Nutzung Verpflichtungen gegenüber weiteren Rechteinhabern (Autoren, Mitwirkenden) entstehen, die eine mögliche Weitergabe zumindest komplizierter machen. Das alles verlangt Regelungen mit manchmal aufwändigen organisatorischen und damit kostenintensiven Folgewirkungen. Rundfunkveranstalter, auch die öffentlich-rechtlichen, haben sich deshalb bis in Gegenwart äußerst zu-

rück- bis hinhaltend in dem Einsatz dafür gezeigt, Kopien ihrer Produktionen eine der Nationalbibliothek vergleichbare zentrale Sammlungseinrichtung abzugeben.

Andererseits kann man beobachten, dass, sobald die Verwertungsmöglichkeiten sich verringern oder gar aufgebraucht sind und das Archivale nur noch (Lagerungs- und Erhaltungs-) Kosten verursacht, das Interesse der Rundfunkveranstalter an den Materialien sich verringert und nicht mehr dafür garantiert werden kann, dass die lediglich verwertungsorientierten Lagerstätten beziehungsweise Sammeleinrichtungen der Medienproduzenten die Aufgaben klassischer Archive beziehungsweise ihnen vergleichbarer Einrichtungen übernehmen. Würde entschieden, dass singuläre Materialien vernichtet werden sollten, weil sie nicht mehr benötigt werden, fehlte eine Auffangstelle in der Funktion des erwähnten Nationalarchivs. Nach der Rechtslage in der Bundesrepublik Deutschland sind Eigner von Archivstücken aus audiovisuellen Medienproduktion nicht verpflichtet, selbst eine sogenannte Endarchivierung vorzunehmen. Auch die öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten sind ausdrücklich von den Landesarchivgesetzen ausgenommen, die etwa andere öffentlich-rechtliche Einrichtungen wie die Handelskammern zur Vorsorge verpflichtet, zum Beispiel ihr Schriftgut im eigenen Haus oder bei einer anderen Stelle dauerhaft aufzubewahren.

Gleichwohl haben sich die öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten zu einer Art ‚Good-will-Praxis‘ entschieden. Auf der Basis einer UNESCO-Empfehlung von 1980 übernehmen sie die Funktion von (End-) Archiven in dem oben umrissenen Sinne. Insofern fungieren faktisch die produktions- und verwertungsorientierten AV-Dokumentationseinrichtungen der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten als sogenannte Endarchive und einige von ihnen sind, ohne dazu verpflichtet zu sein, bis zu einem gewissen Grade auch für wissenschaftliche Zwecke nutzbar. Der Gesamtbestand dessen, was diese Dokumentationen aufbewahren – und dies gilt trotz in Einzelfällen vorhandener beträchtlicher schmerzlicher Überlieferungslücken etwa in den vierziger, fünfziger und auch frühen sechziger Jahren – kann durchaus als audiovisuelles Nationalarchiv im Verbund verstanden werden. Trotz gelegentlicher intern geäußelter Zweifel daran, ob man verpflichtet sei, den vorhandenen Umfang der Bestände ohne direkten produktionsorientierten Nutzen zu erhalten und die dafür notwendigen Aufwendungen zu leisten, könnten sich die Träger der Archive, ohne einen Aufschrei der Öffentlichkeit schwerlich von ihnen trennen. Aber eine Verpflichtung, sich als Endarchive zu verstehen und entsprechend zu handeln, gibt es nicht.

Insofern ist angesichts der Rechtslage derzeit auch völlig offen und in keiner Weise geklärt, was einmal mit den aufbewahrten Produktionen der privaten privat-kommerziellen Rundfunkveranstalter geschieht, die inzwischen auch aus gutem Grund eigene Produktionsarchive besitzen. Es wäre ein Szenario vorstellbar, dass später einmal „Big-Brother“ – weil von den einen als nicht mehr verwertbar angesehen wird und von den anderen als Trash ausgesondert – außer auf privaten VHS-Mitschnitten im audiovisuellen Gedächtnis der Nation nicht mehr vorkommt.

Ein audiovisuelles Nationalarchiv vergleichbar der erwähnten Nationalbibliothek, der Deutschen Bibliothek, wäre – organisatorisch und mit Blick auf die Kontinuität und Qualität der Sicherung – am einfachsten durch eine Hinterlegungspflicht für AV-Dokumente zu erreichen. Verwirklicht ist sie durch das „Dépot légal“ für audiovisuelle Medien in unserem Nachbarland, das der französische Staat mit Gesetz vom 20. Juni 1992 errichtete. Im Rahmen der generellen Abgabepflicht für Bücher, Zeitschriften, Kinofilme und ähnliches sind die nationenweiten Fernseh- und Hörfunkkanäle bei Erstausstrahlung zur Hinterlegung von Produktionen französischen Ursprungs verpflichtet. Eine Hinterlegungspflicht, die durchaus nicht auf eine Totalarchivierung aller Hörfunk- und Fernsehbeiträge hinauslaufen muss und im Umfang beschränkt werden kann durch eine archivisch konzipierte Aussonderung (wie auch das französische Beispiel zeigt), löste allerdings nur bei entsprechender finanzieller Ausstattung sowohl die konservatorischen, archiv-administrativen und auch rechtlichen Probleme der Sicherung, also etwa die der Zugänglichkeit für wissenschaftliche Zwecke grundsätzlich und dauerhaft. Das „Dépot légal“ und die in seiner Konsequenz entstehende Archiveinrichtung kostet viel Geld. Etwa 12,5 Millionen € pro Jahr werden für die französische „Inathèque“ aufgewandt, die im Gebäude der „Bibliothèque nationale“ in Paris die hinterlegten Stücke betreut.

Die Forderung nach einem audiovisuellen Nationalarchiv ist also mit einem Finanzierungskonzept zu verbinden. Ein solches wurde in der deutschen Diskussion beziehungsweise von den Befürwortern der Hinterlegungspflicht auch nicht im Ansatz erörtert. Ob man diesen Lösungsansatz nun befürwortet oder ihn mit nicht leichtfertig wegzuschubenden Argumenten ablehnt: es bleiben in jedem Falle die aufgezeigten offenen Probleme, die eine etwa zwischen 1985 und 1995 in Deutschland geführte, seitdem aber sogar in Fachkreisen wieder versandete Debatte übrig gelassen hat. Eigentlich hat niemand ein rechtes Interesse daran, sich einer der französi-

schen Lösung annähernden Form des Problems anzunähern, so dass ich die Endarchivierung einmal als „archivisches Niemandsland“ bezeichnet habe.¹⁹

An dieser Stelle sei erwähnt, dass in Deutschland vor allem an den Hochschulen umfangreiche Sammlungen entstanden sind, die aus Sendemitschnitten des ausgestrahlten Programms herrühren. Zumindest was ältere Produktionen angeht, besteht die Auswahl der Mediatheken aus Wiederholungen herausragender Produktionen vor allem in den Kulturkanälen der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten (und auf diesem Wege auch von älteren Kinofilmen). Nur dieser „Kanon“ ist für den Hochschulunterricht und partiell auch für wissenschaftliche Untersuchungen zugänglich, beschränken ihn also für den Hochschulunterricht auf das wiederholbare AV-Material das auch heute noch dem Zuschauer zumutbare Material. Frühe Schwarzweißproduktionen, die auch nicht mehr nach heutigen Maßstäben „repertoirefähig“ sind, stehen somit der wissenschaftlichen Beschäftigung mit dem Fernsehprogramm kaum zur Verfügung.²⁰

Entsprechend der skizzierten rechtlichen und organisatorischen Ausgangslage ist somit in Deutschland ein spezifisch archivischer Umgang mit den audiovisuellen Materialien unterentwickelt. Denn wir haben es ja, was die Verwahrung der audiovisuellen Dokumente angeht, sowohl in den öffentlich-rechtlichen Anstalten wie erst bei den privat-kommerziellen Veranstaltern im wesentlichen mit verwertungsorientierten *Mediendokumentationen* zu tun, nicht mit *Medienarchiven* im eigentlichen Sinn des Wortes. Somit wird die fachliche Diskussion beherrscht von dokumentarischen Erschließungstechniken zur schnellen Identifizierung von Hörfunk- und Fernsehbeiträgen für ihren wiederholten Einsatz. Die Anforderungen an einen reibungslosen schnellen Rückgriff auf die jüngeren wie teilweise auch die älteren Bestände für publizistische Verwertungen beziehungsweise für den Produktions- und Programmablauf stehen im Vordergrund, komplexe IT-unterstützte Erschließungssysteme wurden aufgebaut mit genauen Ansetzungsregeln und großen Mengen von Datenfeldern, die differenzierte Inhalte und umfängliche Materialdaten zu diesem Zweck verarbeiten.

Dies alles bewegt sich jedoch auf der Ebene – um im jüngeren archivtheoretischen Sprachgebrauch und dem oben skizzierten Ablauf zu bleiben – des primären Nutzungszwecks der Materialien und nicht der einer *archivischen* Verwaltung der Materialien, die auch an einer Tradierung und Zugänglichmachung für sogenannte sekundäre Zwecke, das heißt die historische Forschung interessiert ist. Angesichts der geschilderten Umstände tritt

meiner Beobachtung nach auch sowohl das Verständnis dafür wie die Fähigkeit zurück, die historisch-archivische Aufgabenstellung in der Mediendokumentation – wenn auch quasi nur nebenbei – *mit* zu erledigen, so wie sie die freiwillige Selbstverpflichtung auf Basis des erwähnten UNESCO-Papiers vorsieht.

Der Druck der tagtäglichen Aufgabenerfüllung aber vor allem die Prägung durch die dokumentarischen Routinen bleibt nicht ohne Folgen. So wurden vorhandene, zwischen einer Verwertung *und* historischen -archivischen Konzepten vermittelnde Positionen unzureichend aufgegriffen, die Ergebnisse der jüngeren archivtheoretischen Debatte zu Bewertung und Kassation im Bereich der Mediendokumentation nicht rezipiert. Dabei ist es dringend erforderlich, angesichts der sich stets vermehrenden Flut an Material und angesichts der drängenden konservatorischen Probleme (Digitalisierung) sich darauf einzustellen, dass die Medienarchive mit verantwortbaren Strategien der Selektion des Materials die Kosten für die Speicherung und Konservierung im Griff halten, und auch für den Nutzer überschaubare Mengen an aussagekräftigem Archivgut bereitstellen.

Über die archivarische Bewertungsdiskussionen, ihre theoretischen Prämissen und die sich daraus ableitende Praxis wäre gut und gerne ein ganzer Abend zu sprechen, auch über die Wandlungen, die sie etwa im 20. Jahrhundert durchgemacht haben. So viel sei an dieser Stelle gesagt, dass als oberster Grundsatz gilt, dass eine auf aktuelle Themen der historischen Forschung zielende inhaltliche Auswahl in Sinne eines Zirkelschlusses zu vermeiden ist. Die aktuell gültigen Richtlinien stellen eine eigenartige Mischung dar aus sich wieder selbst aufhebenden umfassenden Auswahlkriterien und einer an den Haupt- und Staatsereignissen orientierten Wertvorstellung. Dabei müssten auch auf die AV-Medien anwendbare Verfahren entwickelt werden, Mehrfachüberlieferungen zu reduzieren und das Material, dessen Konservierung sehr kostspielig ist, insgesamt verdichten. Vor allem aber müsste es darum gehen, die Idee der „massenhaften Gleichförmigkeit“ vieler durch die Unterlagen repräsentierten „Abläufe“ und „Vorgänge“ und ihre Reduktion auf wirklich repräsentative, exemplarische Beispiele auch auf die Medienproduktion zu übertragen.

Unerlässlich ist im übrigen für die (Re-) Konstruktion von Geschichte die Sicherung der Kontextüberlieferung, die den Entstehungsprozess des audiovisuellen Dokumentes festhält. Auch dafür muss den verwertungsorientierten Dokumentaren weiterhin die nötige Sensibilität vermittelt werden.

Wer Drehorte, Programmkonzepte und -kontexte, Aussageabsichten, die Herkunft eingeschnittener Fremdmaterialien etc. nicht kennt oder schlimmstenfalls gar nicht mehr rekonstruieren kann, degradiert – wie die teilweise ins Beliebige abgeglittene Verwendung der Holocaust-Überlieferung belegt – die Dokumente zu namenlosen Illustrationen des gesprochenen Wortes oder zieht schlimmstenfalls gar die falschen Schlüsse aus ihnen. Überlieferungschancen und Bewertung der massenmedialen Kontextüberlieferung sind deshalb für das kollektive audiovisuelle Gedächtnis und seine Formung durch die elektronischen Massenmedium von nicht zu unterschätzender Relevanz.

Ich fasse noch einmal zusammen: „Geschichte“ wird – so oder so – nach jeweiligen zeitgenössischen Vorgaben rekonstruiert und gegebenenfalls „erfunden“. Beeinflusst wird die Rekonstruktion auch von dem – und dies zu zeigen, war die Absicht des Beitrags –, was in einer bestimmten Zeit überhaupt als Zeugnis entstehen konnte, von den Zwecken seiner Herstellung betrachtet wie von den technischen Voraussetzungen, sie überhaupt zu produzieren, und das gilt insbesondere für die von Technik abhängigen audiovisuellen Medien. Schließlich muss das Zeugnis eine Chance zur Überlieferung erhalten: das ist die Aufgabe der Archive und der Archivare, ihrer Bewertungskriterien und Arbeitsroutinen. Auch sie können entscheidend dazu beitragen, dass immer die gleichen Bilder gezeigt werden.

Anmerkungen

- ¹ Es handelt sich um die SDR-Produktionen aus der Reihe „Das Dritte Reich“, Folge 8 „Der SS-Staat“ von Heinz Huber/Artur Müller (1961); aus der Reihe „Europa unter dem Hakenkreuz“ die Folge Nr. 11 „Auschwitz“ von Roman Brodmann (1983) und aus der Serie „Holocaust“ des ZDF die dritte Folge „Das Ghetto“ (2000).
- ² Vgl. Joseph Wulf: Das Dritte Reich und seine Vollstrecker. Die Liquidation von 500.000 Juden im Ghetto Warschau. Berlin 1961, S. 74-921. Auszüge aus dem Bildmaterial bei Gerhard Schoenberner: Der Gelbe Stern. Die Judenverfolgung in Europa 1933 bis 1945. Hamburg 1960, S. 169ff. Siehe auch Guido Knopp u.a.: Holocaust. München 2000, S. 147ff.
- ³ Siehe als Einstieg in die Problematik die lexikalisch aufgebaute Übersicht: Nicolas Pethes/Jens Ruchatz (Hrsg.) unter Mitarbeit von Martin Korte und Jürgen Straub: Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Lexikon. Hamburg 2001.
- ⁴ Inzwischen leider nicht mehr auf dem neuesten Stand aber immer noch die Problematik von allen Seiten beleuchtend: Guido Knopp/Siegfried Quandt: Geschichte im Fernsehen. Darmstadt 1988.
- ⁵ So der Titel des Buches von Cornelia Brink: Ikonen der Vernichtung. Öffentlicher Gebrauch von Fotografien aus nationalsozialistischen Konzentrationslagern nach 1945. Berlin 1998.

- ⁶ Habbo Knoch. Die Tat als Bild. Fotografien des Holocaust in der deutschen Erinnerungskultur. Hamburg 2001. Zur Presse siehe jetzt: Peter Krause: Der Eichmann-Prozess in der deutschen Presse (Wissenschaftliche Reihe des Fritz Bauer Instituts, 8) Frankfurt am Main 2002; siehe auch: Susanne Düwell/Matthias Schmidt: Narrative der Shoah. Repräsentationen der Vergangenheit in der Historiographie, Kunst und Politik. Paderborn 2002.
- ⁷ Diesen Hinweis verdanke ich Prof. Reinhold Viehoff, Universität Halle-Wittenberg. Vgl. auch als Einstieg in diese Problematik: Peter Ludes: Multimedia und Multi-Moderne. Schlüsselbilder, Fernsehnachrichten und World Wide-Web – Medienzivilisierung in der europäischen Währungsunion. Wiesbaden 2001.
- ⁸ Vgl. zum Suchaufwand und den Lizenzkosten beim Einsatz von Archivfilmen bei Hans Beller: Die verfilmte Vergangenheit. Notizen zur dokumentarischen Arbeit mit Archivfilmen. In: Jahrbuch Film 84/85, hrsg. von Hans Günter Pflaum. München 1984, S. 119-128.
- ⁹ Die Feststellung von Steininger, dass „der Holocaust, Auschwitz bilderlos geblieben ist, sich aber durch Bilder repräsentiert [findet], die eher durch zufällige Umstände der letzten Kriegswochen zustande gekommen sind“ ist nicht ganz zutreffend, wirft aber ein Schlaglicht auf die insgesamt karge und sich vorwiegend aus den genannten Umständen speisende Überlieferung. Vgl. Rolf Steininger: Der Umgang mit dem Holocaust. Europa - USA - Israel. Wien/Köln/Weimar 1994 (Einleitung), S. 11.
- ¹⁰ Michael Marek: Verfremdung zur Kenntlichkeit. Das Erinnern des Holocaust in den Filmen „Der Prozeß“ von Eberhard Fechner und „Shoah“ von Claude Lanzmann. In: Rundfunk und Fernsehen, Jg. 36 (1988), S. 25-44.
- ¹¹ Vgl. dazu Carsten Diercks: Der Beginn der Filmberichterstattung beim Fernsehen. Neue Techniken und Formen. In: Heinz-B. Heller und Peter Zimmermann. Blicke in die Welt (Close up. Schriften aus dem Haus des Dokumentarfilms, Bd.3). Konstanz 1995. S.35-65; für den Hörfunk etwas allgemeiner die Hinweise bei Edgar Lersch: Ändert Technik das Rundfunkprogramm? Zu einigen Aspekten des Wechselverhältnisses von technischen Grundlagen und der Programmentwicklung im Hörfunk 1923 - 1990. In: Kommunikation in Geschichte und Gegenwart. Vorträge der Jahrestagung der Georg-Agricola-Gesellschaft 2001 in München, hrsg. von Kai Handel. Freiberg 2002, S. 97-119.
- ¹² Live-Übertragungen dokumentieren geplante Ereignisse, doch sind sie von Ausnahmen abgesehen selten die Ursache für die Dokumentation spektakulärer Vorgänge. Die Kamera ist meist nicht präsent, wenn überraschend Spektakuläres geschieht, meist sind (nur) dessen Folgen auf Zelluloid gebannt. Siehe dazu Gerd Hallenberger und Helmut Schanze: Vorwort zu einer Tagung und zu einem Sammelband. In: diess. (Hrsg.): Live is life. Mediale Inszenierungen des Authentischen. Baden-Baden 2000, S. 7ff.
- ¹³ Siehe dazu die leicht ironischen jedoch zutreffenden Bemerkungen von Dieter Frank für den Nachrichtenfilm und die filmischen Dokumentationen: Die historische Dokumentation. In: Knopp-Quandt: Geschichte im Fernsehen (wie Anm.4), S. 49-53. Für die Presse: Jürgen Wilke: Nachrichtenauswahl und Medienrealität in vier Jahrhunderten. Berlin 1984, S. 146ff.
- ¹⁴ Frank Bösch: Das „Dritte Reich“ ferngesehen. Geschichtsvermittlung in der historischen Dokumentation. In: GWU Jg. 50 (1999), S. 204-220.
- ¹⁵ Judith Keilbach/Ralf Adelman: Ikonographie der Nazizeit – Visualisierungen des Nationalsozialismus. In: Heinz B. Heller/ Matthias Kraus/Thomas Meder /Karl Prümm/Winkler Hartmut (Hrsg.) Über Bilder sprechen – Positionen und Perspektiven der Medienwissenschaft (Schriften der Gesellschaft für Film- und Fernsehwissenschaft, Bd. 8), Marburg 2000. S. 137-150.
- ¹⁶ Johannes Rogalla von Bieberstein: Archiv, Bibliothek, Museum als Dokumentationsbereiche (Bibliothekspraxis Bd. 16). München 1975, S: 44f sowie Holm A. Leonhardt: Was ist

- Bibliotheks-, was Archiv- und Museumsgut? In: *Der Archivar* 42. Jg. (1989) Sp. 213-224.
- ¹⁷ Aus jüngerer Zeit ist an die Briefe von Lilly Jahn und ihrer Kinder zu erinnern, die von Martin Doerry unter Titel: *Mein verwundetes Herz* (Stuttgart 2002) herausgekommen sind.
- ¹⁸ Die folgenden Ausführungen gehen zurück auf einen Vortrag auf dem Deutschen Archivtag 2000 in Nürnberg: Edgar Lersch: Zum Stand der Überlieferungsbildung im Bereich der audiovisuellen Medien. In: *Die Archive am Beginn des dritten Jahrtausends. Archivarbeit zwischen Rationalisierungsdruck und Serviceerwartungen* (Der Archivar, Beiband 6) Siegburg 2001, S. 91-102.
- ¹⁹ Edgar Lersch: Historische Medienarchive. Überlegungen zur archivwissenschaftlichen Theoriebildung in der Medienüberlieferung. In: *Der Archivar*, Jg. 53, 2000, S. 27-34, S. 29.
- ²⁰ Das gilt zum Beispiel für die Dokumentarserie „Das Dritte Reich“ von 1960/61. Allerdings dürfen die Behinderungen durch Probleme des Urheberrechts nicht unterschätzt werden.