

Christian Hißnauer

Hamburger Schule – Klaus Wildenhahn – Eberhard Fechner. Fernsehdokumentarismus der zweiten Generation

2007

<https://doi.org/10.25969/mediarep/14489>

Veröffentlichungsversion / published version
Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Hißnauer, Christian: Hamburger Schule – Klaus Wildenhahn – Eberhard Fechner. Fernsehdokumentarismus der zweiten Generation. In: Andreas R. Becker, Doreen Hartmann, Don Cecil Lorey u.a. (Hg.): *Medien - Diskurse – Deutungen*. Marburg: Schüren 2007 (Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium 20), S. 118–126. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/14489>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

Hamburger Schule – Klaus Wildenhahn – Eberhard Fechner

Fernsehdokumentarismus der zweiten Generation

Christian Hißnauer

Eberhard Fechner (1926-1992) und Klaus Wildenhahn (geb. 1930) sind zwei der prominentesten und wichtigsten Vertreter im Fernsehdokumentarismus der 1960er und 1970er Jahre. Beide haben – jeweils auf ihre Art – großen Einfluss auf das dokumentarische Arbeiten in Deutschland. Sie werden der so genannten *Hamburger Schuler* zugerechnet – dabei könnten ihre Filme unterschiedlicher nicht sein. Während Fechner seine Filme vor allem aus den Gesprächen mit seinen Protagonisten montiert, setzt Klaus Wildenhahn auf die Beobachtung des Alltags.

Auch der Begriff *Hamburger Schule* wirft bei näherer Betrachtung Probleme auf. Während Otto Gmelin bereits 1967 eine Stuttgarter (Dokumentar-) Schule erwähnt, muss Carsten Diercks noch 1999 dafür plädieren, mit gleicher Berechtigung – und mit Bezug auf die 1950er Jahre – von einer *Hamburger Schule des Fernsehdokumentarismus* zu sprechen. Michael Kaiser benutzt zwar den gleichen Begriff wie Diercks, bezieht ihn aber auf die Zeit, als Egon Monk Leiter der Fernsehspielabteilung des NDR war (1960 – 1968). Benedikt Berg-Walz wiederum fasst unter dem Begriff *Hamburger Schule* „eine kleine Gruppe von Dokumentarfilmern [...] um den NWDR-Abteilungsleiter Rüdiger Proske“.¹ Als bedeutende Namen nennt er Egon Monk und Klaus Wildenhahn. Proske² war Mitbegründer des Magazins *Panorama*, in dem Klaus Wildenhahn zwar als so genannter *Realisator* seine Fernsehlaufbahn begann, als Fernsehdokumentarist ist Wildenhahn dann aber erst in der Fernsehspielabteilung unter Monk in Erscheinung getreten. Monk hingegen kann man nicht als Dokumentarfilmer bezeichnen: Der Name Monk ist als Regisseur und Redakteur untrennbar mit dem Fernsehspiel verbunden. Die Bezeichnung *Hamburger Schule* ist somit a) weniger geläufig und b) weniger eindeutig, als (vor allem von Kaiser) suggeriert wird. Daher schlage ich vor, von zwei Generationen (und somit unterschiedlichen *Hamburger Schulen*) zu sprechen.

Generationsverhältnisse: Zwei Generationen *Hamburger Schule*

Der Nordwestdeutsche Rundfunk (NWDR) hatte in der Geschichte des bundesdeutschen Fernsehens als erste Sendeanstalt, die den regelmäßigen

Sendebetrieb aufnahm, eine Vorreiterrolle. Aus heutiger Sicht verbindet man die Anfänge des Deutschen Fernsehens vor allem mit dem Standort Hamburg. Dies gilt auch für den Fernsehdokumentarismus.

Bereits in den ersten Versuchssendungen 1950 wurden so genannte Kulturfilme³ abgespielt. Später wurden auch eigene Beiträge, die deutlich in deren Tradition standen, realisiert. Doch die ersten Fernsehmacher begannen relativ schnell, sich vom Kulturfilm und auch der Wochenschau-ästhetik zu lösen und Ansätze eines spezifischen Fernsehdokumentarismus zu entwickeln (zum Beispiel Adaption des Features). Diese Ansätze verbindet man mit dem Begriff *Hamburger Schule*. Die erste Generation in den 1950er Jahren lässt sich mit folgenden Schlagworten umschreiben:

- Weltbezug
- Aufklärerische Tradition
- Objektivität⁴

Wichtige Vertreter dieser ersten Generation waren Rüdiger Proske, Max H. Rehbein, Thilo Koch, Jürgen Neven-du Mont, Peter von Zahn, Jürgen Roland und der Kameramann Carsten Diercks.

Die zweite Generation der Hamburger Schule ist kaum mit der ersten zu vergleichen: Sie zeichnet sich durch *neue Formen* und *neue Themen* sowie die *Durchbrechung der Gattungsgrenze* von Fernsehdokumentarismus und Spielhandlung aus. *Subjektivität* und *Parteilichkeit* spielt in ihr im Gegensatz zum Objektivitätsgestus der ersten Generation eine bedeutende Rolle. Mit der zweiten Generation bekommt auch die Sozialkritik ihren Platz im Hamburger Dokumentarismus. Michael Kaiser verbindet den „Stil der ‚Hamburger Schule‘ [...] mit Namen wie Dieter Meichsner, Eberhard Fechner, Klaus Wildenhahn, Rolf Busch oder Rolf Hädrich“.⁵ Schon diese Namen machen deutlich, dass diese 2. Generation der *Hamburger Schule* sich nicht auf das dokumentarische Fernsehen beschränken lässt. Im Gegenteil, gerade Dieter Meichsner als Autor und Rolf Hädrich als Regisseur sind für ihre Fernsehspiele bekannt. Kaiser beschreibt die Besonderheit dieser Generation wie folgt:

Einerseits versuchte man sich in den dokumentarischen Filmen der unbeschönigten Lebensrealität der Bevölkerung anzunähern und andererseits in den fiktionalen Filmen mit dokumentarischer Präzision die Alltagsrealität von Menschen ohne Dramatisierung nachzuzeichnen. Als solches bewegt sich die ‚Hamburger Schule‘ immer auf der Grenzlinie zwischen dokumentarischem und fiktionalem Film.⁶

Der Blick der zweiten Hamburger Schule ist also nicht mehr in die Ferne gerichtet. Die aktuellen Zustände in Deutschland und die jüngste Vergangenheit (3. Reich) rücken zunehmend in den Fokus der Aufmerksamkeit. Die zweite Generation der 1960er Jahre ist somit geprägt von:

- Selbstbeobachtung
- Sozialkritik
- Subjektivität/Parteilichkeit

Ihre beiden wichtigsten Vertreter im Dokumentarismus sind Klaus Wildenhahn und Eberhard Fechner.

Wie eine Fliege an der Wand: Wildenhahn und das *direct cinema*

Das *direct cinema* ist in der Regel von einer starken Unmittelbarkeitsästhetik getragen: „Diese Filme lassen das Gefühl entstehen, daß sie vor allem ein Dokument seien – schlichtes Beweismaterial für ein Stück unverfälschtes, vom Drehvorgang unkorruptiertes Leben“.7 Kurz zusammengefasst unterwirft sich das *direct cinema* folgenden ‚Regeln‘:

- Es werden reale Personen in ungestellten Situationen gezeigt.
- Es wird ohne festen Drehplan gearbeitet.
- Es wird die unvoreingenommene und spontane Näherung an den Gegenstand angestrebt.
- Es wird auf Fragen, Interviews, Anweisungen oder gar Nachinszenierungen verzichtet.
- Es werden keine extradiegetischen Kommentare oder Musik verwendet.
- Die Montage folgt der Chronologie der Ereignisse.

In Deutschland steht Klaus Wildenhahn wie kein andere für die Adaption dieser dokumentarischen Schule. Aufmerksam auf sich machte er mit dem Kurzfilm *Parteitag 64* (1964). Der Film geht zurück auf drei Beiträge, die Wildenhahn für *Panorama* drehte. Er wollte „diese neue Methode ausprobieren und für das Zeitgeschehen fruchtbar machen“8. Als Nebenprodukt der *Panorama*-Beiträge montierte Wildenhahn aus dem nicht verwendeten Material zum SPD-Parteitag dann *Parteitag 64*. Auch wenn der Film deutlich unter dem Einfluss des *direct cinema* entstanden ist, so kann man

ihn doch kaum als *direct cinema* Film bezeichnen. Dies liegt vor allem an dem vergleichsweise hohen Kommentaranteil (11,5 %) und den Eingriffen in die Chronologie. Auch der Schluss ist auffällig, denn hier kommentiert Wildenhahn durch die Montage das Geschehen: Als Max Brauer nach den im Film gezeigten inhaltlichen Auseinandersetzungen nicht mehr in den SPD-Vorstand gewählt wird, zeigen die Bilder, wie er den Saal verlässt. Sein Namensschild steht noch, aber der Platz dahinter ist leer. Darüber legt Wildenhahn den Ton einer Dankesrede von Willy Brandt. Im Rahmen des Filmes klingt sie nur noch zynisch.

Immer wieder wird *Zwischen 3 und 7 Uhr morgens* (1964) als der „erste [...] Direct Cinema-Film des deutschen Fernsehens“⁹ bezeichnet. Eva Orbanz und Hans Helmut Prinzler nennen den Film Wildenhahns „Gesellenstück“¹⁰. Noch weit von einem Meisterstück des *direct cinema* entfernt, verzichtet der 9minütige Kurzfilm zwar auf jeglichen Kommentar, doch als konsequenten *direct cinema* Film kann man ihn meines Erachtens ebenso wenig wie *Parteitag 64* bezeichnen. Auffällig sind vor allem die Distanz der Kamera im Tanzlokal (obwohl gerade das *direct cinema* die direkte Nähe zu seinen Protagonisten anstrebt), die Verwendung extradiegetischer Musik sowie die bewusste Inszenierung von Schnittbildern.

Es folgen einige Filme mit kulturellen Themen wie *Bayreuther Proben* (1965). In einigen dieser Filme versucht Wildenhahn bereits, soziale Aspekte zu integrieren. Ab 1967 wendet sich Wildenhahn dann der Beobachtung des bundesdeutschen Alltages zu. Mittlerweile sind es reine *direct cinema*-Filme: *In der Fremde* (1968) nennt Zimmermann gar einen „Klassiker‘ des deutschen *Direct-Cinema*-Dokumentarfilms, der für seine [Wildenhahns] weitere Arbeit richtungsweisend werden sollte“¹¹. Dabei kommen drei Dinge zusammen:

- **Die Methode** des *direct cinemas*,
- **die Form** der Langzeitbeobachtung und
- **das Thema** Alltag- und Arbeitsleben.

Aber nicht nur die Themen, auch die Protagonisten sind der Alltags- und Arbeitswelt entnommen. Bewusst sollen aus deren Sicht und in deren Interesse Filme gestaltet werden. Und so schreibt Wildenhahn: „Dem dokumentarischen Film ist eine propagandistische Wirkung zu eigen: sie ergibt sich aus der Veröffentlichung von gegenwärtigen Zuständen, die in sich die Tendenz auf eine besser zu machende Zukunft bergen.“¹²

Als sein Hauptwerk gilt der vierteilige Film *Emden geht nach USA* (1975/76). Gerade an diesem Film sieht man gut die Möglichkeiten und Grenzen des *direct cinemas*. Es geht darum, dass VW ein Werk in Amerika bauen möchte. Dies würde für den Standort Emden vermutlich einen großen Arbeitsplatzverlust bedeuten. Also überlegt der Betriebsrat, wie er auf die Ankündigung reagieren soll. Am Ende findet eine Protestveranstaltung statt. Die Debatten innerhalb der Gewerkschaft kann Wildenhahn beobachten und zeigen. Die Struktur der Gewerkschaft und auch ihre Funktionsweise muss jedoch der Kommentar erklären. Dies wird hier in einigen Punkten zusätzlich durch erklärende Textinserts unterstützt. Dies und auch die eingefrorenen Bilder sind natürlich gegen die Grundprinzipien des *direct cinemas*. Man kann daraus schließen: Je komplexer das Thema oder die Zusammenhänge, umso weniger eignete sich die Methode der reinen Beobachtung.

Am Seziertisch: Eberhard Fechners und deutsche Geschichte[n]

Eberhard Fechners dokumentarische Arbeiten sind filmische Lebensläufe des 20. Jahrhunderts. Ebenso wie Wildenhahn ist er nicht an der ‚großen Geschichte‘ und deren ‚bedeutenden Männern‘ interessiert. Fechner versucht aus typischen Einzelschicksalen eine Art Chronologie des 20. Jahrhunderts zu entwerfen. Dabei interessieren ihn Einzelschicksale, die über das rein Individuelle hinausgehen. Von daher sind es in der Regel Gruppenportraits, die er zeichnet. Dadurch entstehen Erzählungen, die eben nicht *eine* subjektive Geschichte sind, sondern ein Kaleidoskop von Erinnerungen und Erzählungen. Thematischer Schwerpunkt seiner dokumentarischen Arbeiten ist immer wieder die Zeit des Nationalsozialismus und die Frage nach der Verstrickung der ‚einfachen Deutschen‘.

Fechner ist bekannt für seine spezifische Schnittmethode: den *künstlichen Dialog* an einem *imaginären Tisch*. Hervorzuheben ist hier allerdings der Verdienst seiner Cutterin Brigitte Kirsche, die er wenigstens in *Der Prozeß* (1984) als künstlerische Mitarbeiterin entsprechend würdigt. Ohne sie wäre sein erster dokumentarischer Film – *Nachrede auf Klara Heydebreck* (1969) – wohl gescheitert.

Die eigentliche Schnittmethode entwickelte sich anhand zweier Einstellungen, in denen einmal der Neffe, einmal ein Kommissar den Abschiedsbrief Klara Heydebrecks vorliest. Brigitte Kirsche schnitt diese Einstellungen so zusammen, dass beide jeweils abwechselnd nur einen Teil

des Briefes vorlesen. Fechner selbst dazu: „Ich hatte so etwas noch nicht gesehen: Der eine war in seiner Dienststelle und der andere in seiner Wohnung, und beides war an verschiedenen Tagen gedreht worden, und ergänzte das andere zum Dialog.“¹³ In dieser Aussage wird wieder deutlich, wie selbstbezogen viele Fernsehpraktiker sind. In gewisser Weise hat Fechner zwar recht, denn in solch einer Konsequenz wurden zuvor Interviews nicht zu einem Dialog geschnitten, doch bereits in *Die Trümmerfrauen von Berlin* (Hans-Dieter Grabe, 1968) finden sich einzelne kurze Passagen, in denen sich verschiedene Interviews zu einem Gesamtbild ergänzen; so entstehen bereits dialogische *Momente*. Grabe ist jedoch im Film oft zu hören, wenn er Fragen stellt. Fechner hingegen hat sämtliche Fragen herausgeschnitten. Nur an wenigen Stellen fügt er sie in seinem Off-Kommentar ein, wenn eine Überleitung oder Verbindung von Interviewbausteinen anders nicht möglich ist. Da der Film in dieser Art jedoch nicht geplant war, muss Fechner im Kommentar viel ergänzen, so dass der Kommentaranteil für einen Interviewfilm recht hoch ausfällt (32,8%, Grabe: 9,5%). Und dennoch kann man *Nachrede auf Klara Heydebreck* zu Recht als außergewöhnlichen und für die Entwicklung des Fernsehdokumentarismus überaus wichtigen Film bezeichnen, denn er setzt die Wechselrede bewusster und konsequenter ein. Bereits mit seiner zweiten dokumentarischen Arbeit (*Klassenphoto* 1970) etabliert Fechner den Interviewdokumentarismus in seiner spezifischen Spielart als Methode, wie auch Netenjakob betont: „Mit dieser Wechselrede zum Thema über Zeit und Raum hinweg war für die Interview-Filme ein zentrales Montageprinzip gefunden: Eine Aussage gewinnt an Kraft und Glaubwürdigkeit, indem sie durch eine andere fortgesetzt, ergänzt, bestätigt, erläutert wird“.¹⁴ Fechner selbst hebt vor allem die Bedeutung der sich durch die Montage ergebenden Widersprüche hervor: „Und dann setzte ich das gegeneinander, und ich hatte Spruch und Widerspruch, Rede und Gegenrede. Und damit war das Prinzip geboren.“¹⁵

Dies klingt, kennt man die Filme nicht, etwas nach dem streng reglementierten *Kanzlerduell*. Doch bei Fechner fallen sich die Interviewten – sinnbildlich gesprochen – ins Wort. Vor allem in Sequenzen, in denen mehrere Protagonisten von *einem* Geschehen berichten, sind die Filme relativ schnell und nicht immer zum Satzende geschnitten. Und so wird Fechner selbst zu einem Erzähler. Simone Emmelius hat in ihrer Analyse von *Comedian Harmonists* (1977) zum Beispiel herausgearbeitet, wie Fechner die beiden Sänger Biberti und Cycowski als Antagonisten aufbaut und funktionalisiert. So „*dekuviert* sich Biberti [...] immer wieder *selbst*, er ist in

der *optischen Umsetzung* bereits *negativ klassifiziert*, ihm gegenüber wird durch gegenteilige Aussagen in der Filmmontage häufig und *von allen Zeugen widersprochen*.¹⁶ Ähnlich ist bereits die Darstellung des Arztes in *Nachrede auf Klara Heydebreck*, auch dessen Aussagen wird vom Neffen widersprochen. Cycowskis Äußerungen hingegen werden durch andere Erzählungen bestätigt. Zudem kann er „in längeren Passagen eine Begebenheit schildern, ohne dabei unterbrochen zu werden“.¹⁷ In der *Nachrede* handelt es sich lediglich um eine kurze Sequenz. Für die *Comedian Harmonists* oder auch *Der Prozeß* ist das Prinzip der funktionalisierten Rollenzuschreibung nahezu konstituierend. Die Antagonisten „werden zum Bezugsrahmen, innerhalb dessen eine Bewertung des Verhaltens und der Aussagen der anderen Gruppenmitglieder und Zeugen durch den Zuschauer stattfindet“.¹⁸ Daher braucht Fechner auch keinen wertenden Kommentar. Er ist aber, da er dies aus dem Material präpariert, eindeutig als dominierender extradiegetischer Erzähler anzusehen. Wildenhahn nimmt sich hingegen gegenüber seinem Material und seinen Protagonisten zurück.

Zweimal Hamburger Schule: Unterschiede und Gemeinsamkeiten

Egon Netenjakob beschrieb einmal das unterschiedliche Vorgehen von Wildenhahn und Fechner während der Dreharbeiten wie folgt:

Während Wildenhahn abwartend beobachtet, keine Interviews macht, auf Situationen spontan reagiert und nur das filmt, was einer Vorstellung, einem Gefühl, einem Gedanken für den späteren Film entspricht, und so bereits in der Aufnahme analysiert und auswählend eine erste Struktur herstellt, nimmt Eberhard Fechner zunächst einmal wirklich alles auf, was er an Antworten aus einem Gespräch herausholen kann. [...] Ohne sich im geringsten schon um die Struktur des späteren Films zu kümmern, kämpft er darum, so viel und so gutes Material zu bekommen wie nur möglich.¹⁹

Auf den ersten Blick scheint es also weder während der Produktion, noch im fertigen Produkt Gemeinsamkeiten zwischen den Filmen von Wildenhahn und Fechner zu geben – und es überrascht ein wenig, dass beide zur Hamburger Schule gerechnet werden. Die folgende Tabelle veranschaulicht die Unterschiede und stellt sie gegenüber:

Wildenhahn	Fechner
<ul style="list-style-type: none"> ▪ Beobachten (Langzeitbeobachtung) 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Zuhören/erzählen (Interview-/Gesprächs-/Erzählfilm) („Langzeiterzählung“)
<ul style="list-style-type: none"> ▪ Chronologie der Ereignisse, die Chronologie gibt die Struktur vor, ▪ „keine“ Eingriffe durch die Montage 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ „synthetischer“ Film, ▪ Struktur entsteht erst im Schnitt
<ul style="list-style-type: none"> ▪ Auswahl beim Dreh 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Keine Auswahl beim Dreh
<ul style="list-style-type: none"> ▪ Subjektiv, ▪ Wildenhahn tritt aber hinter die Beobachtung und die intradiegetischen Erzähler zurück 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Subjektiv, ▪ Fechner dominiert als extradiegetischer Erzähler
<ul style="list-style-type: none"> ▪ Zeitbezug: Gegenwart 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Zeitbezug: Vergangenheit
<ul style="list-style-type: none"> ▪ Verändern der Gegenwart/bessere Zukunft 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Verstehen der Vergangenheit

Doch es gibt auch Gemeinsamkeiten:

- Bei beiden ist der Blick nicht in die Ferne gerichtet, sondern auf Deutschland. Es geht also um die *Selbstbeobachtung* deutscher Gegenwart und Geschichte.
- Bei beiden spielt *Sozialkritik* eine wichtige Rolle. Wildenhahn geht es dabei um die Arbeiter und eine Verbesserung der Gesellschaft. Bei Fechner geht es mehr darum, aus der Vergangenheit zu lernen.
- Bei beiden ist *Subjektivität* und *Parteilichkeit* deutlich erkennbar. Gerade Wildenhahn gilt als Beispiel für den sozial-engagierten Dokumentarfilm der 1970er Jahre. Bei Fechner zeigt sich Parteilichkeit vor allem bei der negativen Darstellung von unbelehrbaren Mitläufern.

Selbstbeobachtung, Sozialkritik und Subjektivität sind die verbindenden Merkmale – und das sind die Merkmale der 2. Hamburger Schule.

-
- ¹ Vgl. Gmelin, Otto: *Philosophie des Fernsehens*. Band 1: Heuristik und Dokumentation. Pfullingen: Eigenverlag 1967, S. 77 und 89; vgl. Diercks in Landeszentrale für Politische Bildung Hamburg (Hg.): *Es begann 1952 in Hamburg. Die Anfänge des Dokumentarismus im Fernsehen*. Hamburg: Eigenverlag 1999, S. 86; vgl. Kaiser, Michael: *Filmische Geschichts-Chroniken im Neuen Deutschen Film: Die Heimat-Reihen von Edgar Reitz und ihre Bedeutung für das deutsche Fernsehen*. Online-Dissertation: http://elib.ub.uni-osnabrueck.de/publications/diss/E-Diss162_thesis.pdf 2001, abgerufen am 05.09.2005, S. 71; Berg-Walz, Benedikt: *Vom Dokumentarfilm zur Fernsehreportage*. Berlin: Verlag für Wissenschaft und Forschung 1995, S. 69.
- ² Proske war von 1958 bis 1963 Leiter der Hauptabteilung Zeitgeschehen des NDR, den NWDR gab es jedoch seit 1956 nicht mehr.
- ³ Der Kulturfilm kann „als eine Spielart des Dokumentarfilms gelten und meint allgemein all jene Filme, die ‚Bildung‘ und ‚Tatsachen‘ vermitteln. Weitgehend herrscht Übereinstimmung, dass er pädagogische Zielsetzungen (seinerzeit: ‚volksbildend‘) verfolgen soll. Deshalb stand das belehrende Element, die Wissensvermittlung im Vordergrund“ (Dehnert, Walter: „Kulturfilm“. In: Koebner, Thomas (Hg.): *Reclams Sachlexikon Film*. Stuttgart: Reclam 2002, S. 334 – 335; hier: S. 334).
- ⁴ Im Sinne eines Objektivitätsgestus.
- ⁵ Kaiser: *Geschichts-Chronik*, S. 71.
- ⁶ Ebd., S. 72; Herv. C.H.
- ⁷ Kiener, Wilma: *Die Kunst des Erzählens. Narrativität in dokumentarischen und ethnographischen Texten*. Konstanz: UVK-Medien 1999, S. 177. Natürlich können die Filme einem solchen Anspruch nicht gerecht werden, aber darum soll es hier gar nicht gehen.
- ⁸ Wildenhahn in Schröder, Nicolaus (Red.): Klaus Wildenhahn, Dokumentarist. *Kinemathek* 37, 2000, Nr. 92, S. 30.
- ⁹ Schröder: *Wildenhahn*, S. 14.
- ¹⁰ Orbanz, Eva / Prinzer, Hans Helmut: „Filme und Texte von Klaus Wildenhahn“. In: Netenjakob, Egon: *Liebe zum Fernsehen und ein Porträt des festangestellten Filmregisseurs Klaus Wildenhahn*. Berlin: Spiess 1984, S. 194-234, hier: S. 198.
- ¹¹ Zimmermann, Peter: „Geschichte von Dokumentarfilm und Reportage von der Adenauer-Ära bis zur Gegenwart“. In: Peter Ludes et al. (Hg.): *Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik Deutschland. Bd. 3: Informations- und Dokumentarsendungen*. München: Wilhelm Fink 1994, S. 213-324, hier: S. 265; Herv. i. Orig.
- ¹² Wildenhahn, Klaus: *Über synthetischen und dokumentarischen Film. Zwölf Lesestunden*. Erw. Neuaufl., Frankfurt a.M.: Eigenverlag Kommunales Kino Frankfurt 1975, S. 197.
- ¹³ Fechner in Netenjakob, Egon: *Eberhard Fechner. Lebensläufe dieses Jahrhunderts im Film*. Weinheim und Berlin: Quadriga 1989, S. 103.
- ¹⁴ Netenjakob: *Lebensläufe*, S. 103.
- ¹⁵ Fechner in ebd., S. 104.
- ¹⁶ Emmelius, Simone: *Fechners Methode. Studien zu seinen Gesprächsfilmen*. Mainz: Gardez! 1996, S. 132; Herv. i. Orig.
- ¹⁷ Ebd., S. 150.
- ¹⁸ Ebd., S. 160.
- ¹⁹ Netenjakob: *Lebensläufe*, S. 152.