

# Perspektiven

## Einführung zum Schwerpunkt

### Doku-Hybride: Formationen zwischen Dokument und Fiktion

Das Thema der ersten thematisch ausgerichteten Ausgabe der Zeitschrift *MEDIENwissenschaft* befasst sich mit einem Phänomen, welches sich im weitesten Wortsinne sowohl auf Gestaltung, wie auch auf Analyse und Rezeption von medialen Bedeutungsträgern bezieht; nämlich jenem Zusammenhang der Hybridisierung. Dieser bisweilen schon inflationär eingesetzte Begriff wird hier mit Blick auf die gattungstheoretische Ebene von „Doku-Hybriden“ – also der Hybridisierung zwischen Fiktion und Dokument, zwischen Erzählung und anschaulicher Beweisführung, zwischen verschiedenen Darstellungsformen – auf eine besonders brisante und im deutschen Sprachraum noch kaum untersuchte Kontextfokussierung zugespitzt. Im Anschluss an die Debatte um „Doku-Dramen“ (vgl. die Beiträge von Matthias Steinle, Tobias Ebbrecht und Christian Hißnauer in *MEDIENwissenschaft* 3/08, S.250-265) wird hier der Blick auch auf angrenzende Phänomene wie fiktive Dokumentation und „Mockumentaries“ – also im weitesten Sinne auf Doku-Hybride – ausgeweitet und dabei, soweit möglich, historisch und theoretisch vertieft. Matthias Steinle bekräftigt seine Position aus der vorhergehenden Veröffentlichung und zeigt mit Blick auf die historische Dimension, dass bereits bei D.W. Griffith wichtige Positionen zur Debatte um Doku-Dramen gesetzt und weitestgehend ausformuliert waren. Christian Hißnauer beschäftigt sich hingegen mit der Unterscheidung zwischen Fake-Dokus (also dokumentarisch gestalteten Fiktionen) und sogenannten Fiktiven Dokumentation (die ein filmisches Konditional in Richtung Zukunft als Möglichkeitsszenario entwerfen). Zuletzt wirft Florian Mundhenke in seinem Beitrag einen Blick auf die Brauchbarkeit solcher Begrifflichkeiten, die vor allem auf Zuschauerseite an eine differenzierte Debatte um die Rezeption und den Reiz solcher Formen zurückgebunden werden müssen. Das vereinende Moment ist dabei die von Roger Odin und anderen etablierte semio-pragmatische Perspektive, die den Zuschauer und seine Interpretation als wesentlichen Impuls bei der Beschäftigung mit Doku-Hybriden begreift. Diese Essays sollen als Denkanstöße für eine Systematisierung der Debatte verstanden werden, die in der deutschen Forschungslandschaft noch vorzunehmen sein wird.

**Matthias Steinle**

## **Alles Dokudrama? – über das Neue im Alten eines schillernden Begriffs**

„The time will come, and in less than ten years, when the children in the public schools will be taught practically everything by moving pictures. Certainly they will never be obliged to read history again.“  
(Griffith [1915], zit. n. Stevens 1997: 1)

Was wie das utopische Bildungsversprechen aus der ZDF-Redaktion für Zeitgeschichte oder das Horrorszenario medial überforderter Bewahrpädagogen im dritten Jahrtausend klingt, sind Überlegungen, die Hollywood-Pionier David Wark Griffith in einem Interview anstellte, kurz bevor sein monumentales Epos *Birth of a Nation* (*Geburt einer Nation*, USA 1915) noch unter dem Titel *The Clansman* in die Kinos kam. Wenn auch knapp ein Jahrhundert später die Kinder in der Schule immer noch Geschichtsbücher lesen müssen, so wird kaum jemand an der Feststellung des Historikers Edgar Wolfrum zweifeln, dass heute „das Fernsehen die Grundversorgung der Gesellschaft mit Geschichtsbildern übernommen“ hat. (Wolfrum 2003: 36) Der andauernde „History-Boom“ (Urbe 2005) vor allem in Film und Fernsehen verleitet im selbstlegitimatorischen Diskurs der „Integrierten“ oder im skandalisierenden der „Apokalyptiker“ (Eco 1986) zum Schluss, etwas ganz Neuem beizuwohnen, das in seiner einzigartigen Qualität gefeiert oder verdammt wird. Das wohl anschaulichste Beispiel im Grenzbereich dokumentarischer Formen stellt das Dokudrama dar, das Guido Knopp als neues Genre mit neuen Erkenntnismöglichkeiten definiert hat: „Ich glaube die Form des Doku-Dramas hat Zukunft. Wir kennen so viele Geschichten hinter den Kulissen, die nicht mitgefilmt wurden. Wenn wir das – für den Zuschauer erkennbar – mit dem verbinden, was gefilmt wurde, entsteht eine Gattung von historischem Ereignisfernsehen, die neue Einsichten vermitteln kann.“ (Alanyaly/ Huber 1998)

Während die Frage der „Einsichten“ umstritten ist – Kritik und Polemik an „Hitlers willigem Historiker“ (taz) und seiner „Clip-Schule vom Lerchenberg“ (Spiegel) sind proportional zu den Quoten der Knopp-Produktionen –, wird die Frage nach dem ‚Neuen‘ kaum problematisiert. Ist das Dokudrama als „historisches Ereignisfernsehen“ (Ebbrecht 2007b) mit einem wie auch immer gearteten dokumentarischen Mehrwert wirklich eine Entdeckung der jüngsten Fernsehgeschichte? Oder reiht es sich nicht vielmehr ein in eine lange Filmtradition, die das pädagogisch-aufklärerische Versprechen des ‚Doku‘ mit dem unterhaltenden Aspekt des ‚Dramas‘ verknüpft und das Ereignis als Aufmerksamkeits- und Vermarktungsfaktor benutzt?

Griffith ließe sich demnach als ‚Ahnherr des Dokudramas‘ bezeichnen, vereinigt doch *Birth of a Nation* zahlreiche charakteristische Elemente dessen, was heute unter dem Label Dokudrama im deutschen Fernsehen zur *primetime* ausgestrahlt wird.

Auf der ‚Doku-Seite‘ zeigt Griffith‘ Epos:

1) als Rahmen der Handlung mit dem amerikanischen Bürgerkrieg ein realgeschichtliches Ereignis, das für die US-Geschichte prägend ist und als nationaler Gründungsmythos einen Erinnerungsort im Sinne Pierre Noras (Nora 1990) konstituiert;

2) eine von historischen Quellen inspirierte Bildfindung mit direkten Bildzitat, darunter vor allem die frühe Kriegsphotografie wie beispielsweise von Mathew Brady (Paul 2004: 65ff);<sup>1</sup>

3) dokumentarische Authentisierungsstrategien, die Wert auf historische Genauigkeit bei Kostümen und Dekors legen sowie Detailinformationen geben, wie z. B. die genaue Uhrzeit des Lincoln-Mordes im Zwischentitel.<sup>2</sup>

Die ‚Drama-Seite‘ bietet:

1) die Dramatisierung der Historie durch eine ergreifende Story mit bewegender Handlung nach dem aristotelischen Modell von Geschlossenheit, Kausalität und Emotionslenkung (vgl. Hiltunen 2001);

2) Schauwerte dank innovativer Filmtechniken (Nacht-, Außen-, Großaufnahmen, lange Kamerafahrten, *cross cutting*) sowie aufwändige Dekors und Massenszenen (18.000 Darsteller, 3.000 Pferde);

3) einen unmissverständlichen Antagonismus von Helden und Schurken, der geprägt ist von einem wörtlich zu nehmenden schwarz-weiß-Schema von gut und böse mit der Verherrlichung des Ku-Klux-Klans einerseits und den animalisch dargestellten Südstaaten-Schwarzen andererseits.

Nicht zuletzt handelt es sich um eine bereits damals heftig umstrittene Repräsentation und Interpretation der Geschichte, die aufgrund der rassistischen Klischees wütende politische und soziale Auseinandersetzungen zur Folge hatte.<sup>3</sup> Für Griffith substituierte der Film „die Wirklichkeit in einem emphatischen Sinne: als Simulation mit unbedingtem Wahrheitsanspruch und universeller Geltung“. (Köppen 2005: 80f) Zur Legitimierung berief er sich auf höchste politische und akademische Autorität, die er in Präsident Wilson fand. Laut Griffith war *Birth of a Nation* der erste Film, der im Weißen Haus vorgeführt wurde und der Wilson, den er als „former history professor“ zitiert, zu der Äußerung veranlassten: „It is

1 Siehe das Kapitel „Visual Sources“ in *The Making Of THE BIRTH OF A NATION* auf der DVD-Edition von Eureka Video (2000).

2 Das ging so weit, dass Griffith jedem 10.000 \$ anbot, der dem Film einen historischen Fehler nachweisen konnte. (Simmon 1993: 110)

3 Gegen die rassistischen Stereotype protestierte die National Association for the Advancement of Colored People (NAACP), so dass z. T. die Aufführung des Films verhindert wurde, was aber nichts daran änderte, dass *Birth of a Nation* auch kommerziell zu einem der erfolgreichsten Filme in den USA wurde.

like writing history with lighting. And my only regret is that it is all so terribly true.” (Simmon 1993: 12) Auch wenn berechtigte Zweifel an der Authentizität des kolportierten Kommentars bestehen, so ist es ein frühes Beispiel für die legitimatorische Funktion von Politikern und Historikern im Auswertungsprozess von Dokudramen.

Auch das Fernseh- und Computerdispositiv hat Griffith im eingangs zitierten Interview mit seiner Vision der öffentlichen Bibliothek der Zukunft antizipiert: „There will be long rows of boxes or pillars, properly classified and indexed, of course. At each box a push button and before each box a seat. Suppose you wish to ‘read up’ on a certain episode in Napoleon’s life. Instead of consulting all the authorities, wading laboriously through a host of books, and ending bewildered, without a clear idea of exactly what did happen and confused at every point by conflicting opinions about what happened, you will merely seat yourself at a properly adjusted window, in a scientifically prepared room, press the button, and actually see what happened.“ (Griffith [1915], zit. n. Stevens 1997: 2)

Griffith’ Kommentar zur audiovisuellen Geschichtsvermittlung mit dem dokumentarischen Versprechen, Historie per Knopfdruck in visueller Selbstvidenz als faktisches ‚So war es‘ zur Anschauung zu bringen, ließe sich kritisch gewendet durchaus als Beschreibung der Tendenz in der aktuellen Produktion deutscher Dokudramen lesen: Zeichnen diese sich doch aus durch standardisierte visuelle und narrative Konventionen, die im Zusammenspiel mit etablierten dokumentarischen Authentisierungsstrategien für ein einheitliches, geschlossenes Geschichtsbild sorgen. (Ebbrecht 2007a: 227f; Steinle 2009) Griffith’ Versprechen, die Ansicht des Geschehenen erspare es einem, sich durch Bücherberge und widersprüchliche Meinungen zu quälen, wird *par excellence* von den deutschen Dokudramen in der ganzen Breite des „schillernden Begriffs“ (Hißnauer 2008: 256) von teamWorx, über Knopp bis zu Breloer bedient. Und wenn widersprüchliche Deutungen thematisiert werden wie im vierten Teil von *Speer und Er*, dann in der Form der klassischen Doku, die ins Spätprogramm verbannt ist.<sup>4</sup>

Hat also Griffith nicht nur das narrativ-ästhetische Modell vorgegeben, sondern auch das kognitiv-ideologische? Was ist das Neue im Alten? Die Geschichtsbilder mit ihrer dokumentarischen Referenz im aktuellen historischen Ereignisfernsehen/-kino haben eine neue Qualität, die sich weniger definitorisch von den Begrifflichkeiten her als viel mehr pragmatisch aus dem Zusammenspiel verschiedener Elemente im konkreten soziokulturellen Kontext verstehen lässt: Es handelt sich um unterschiedliche ineinander greifende Faktoren aus den Feldern Ökonomie (Recycling von Archivbildern, Massenpublikum, Mehrfachauswertung via TV/Kino/DVD), Erinnerungskultur (Verschwinden der Zeitzeugengeneration

4 Die ARD hat die ersten drei Teile am 9.5. (*GERMANIA - Der Wahn*), 11.5. (*NÜRNBERG - Der Prozess*) und 12.5.2005 (*SPANDAU - Die Strafe*) jeweils zur Hauptsendezeit um 20.15 Uhr ausgestrahlt, während der letzte ‚Teil‘ unter der Bezeichnung *Dokumentation: Nachspiel - Die Täuschung* am 12.5. um 23 Uhr lief. [http://www.wdr.de/tv/speer\\_und\\_er/index.phtml](http://www.wdr.de/tv/speer_und_er/index.phtml) (Zugriff am 17.10.2009).

[Keilbach 2008], Aufwertung der oral history im „Zeitalter des Zeugen“ [Wieviorka 1998], Aufwertung durch Opferstatus), Geschichtspolitik (als Opfervolk lässt es sich leichter in der Welt militärisch intervenieren denn als Tätervolk [Heer 2005]), Ästhetik (Kinoästhetik im TV), Genre (Orientierung am Melodrama [Lipkin 2002: 5]) und Technologie (digitale Nachbearbeitung, *special effects*). Ob Dokudrama im engeren Sinne wahrgenommen wird, d.h. in Deutschland die von Breloer/Königstein angestoßene Entwicklung (Wolf 2003: 99), oder im weitesten Sinne verstanden wird, Rosenthal (1999) beispielsweise verhandelt so unterschiedliche Filme wie *Panzerkreuzer Potemkin* (Sergei M. Eisenstein 1925) und *Shoah* (Claude Lanzmann 1985) unter der Bezeichnung, die Dimension des ‚Neuen‘ wird entscheidend von der rezeptionspragmatischen Perspektive bestimmt.<sup>5</sup>

Im weiten Feld der Kodierung und Entschlüsselung von Zeichen halten sich weder die Praktiker noch die Rezipienten an vorgegebene Genremuster. Vorgegebene Definitionen, die ästhetisch-qualitative und/oder politisch-ethische Ansprüche beinhalten, werden spätestens von den Fernsehzeitschriften und Kinobetreibern ignoriert, die *Titanic* (James Cameron, 1997) als Dokudrama bewerben, das zeige, wie es damals an Bord war. Historische Korrektheit ist sowieso eine diskursive Größe, die je nach Bedarf bedient oder zurückgewiesen wird: Der Historiker Robert Rosenstone betont, dass Griffith in seinem Historiendrama ernsthafte Interpretationen der Geschichte lieferte, die nicht nur den Überzeugungen des Durchschnittbürgers entsprachen, sondern dem Wissen der einflussreichsten Schule zeitgenössischer amerikanischer Historiker.<sup>6</sup> Entsprechend wäre Griffith wohl damals von (weißen) Kritikern und Historikern ein DOKU-Drama attestiert worden, während *Birth of a Nation* heute nicht mal mehr als Doku-DRAMA geläufig ist.

Das Oszillieren zwischen ‚Doku-‘ und ‚-drama‘ erlaubt es Regisseuren, Redakteuren und Produzenten, sich je nach Kontext auf einen der beiden Pole zurückzuziehen und damit möglicher Kritik zu entziehen: Auf den Vorwurf historischer Ungenauigkeit wird die Freiheit der Kunst in Anspruch genommen. (Véray 2008: 154) Der Kritik an einer in deutschen Dokudramen dominierenden „quotenorientierten Regelpoetik“ (Wenzel 2004: 67) mit ihrem nostalgisch gefärbten „konkretistischen Illusionsnaturalismus“ (Koch 2003: 226) bei mangelnder Experimentierfreude werden die Zwänge der realgeschichtlichen Ereignisse entgegengehalten. Diesem binären und unproduktiven Schema in der Diskussion lässt sich nur entkommen, wenn die Hybridität des Genres nicht als Bedrohung oder Problem angesehen wird, sondern im Gegenteil diese als produktiver Gestaltungsraum ernst genommen wird. Diese „MöglichkeitsSPIELräume“ (Hißnauer in diesem Heft) auch zu nutzen, ließe sich nicht zuletzt als Verpflichtung der ‚Macher‘ verstehen.

5 Siehe den Beitrag von Florian Mundhenke in diesem Heft.

6 „[...] not just the beliefs of the citizen in the street but the wisdom of the most powerful school of American historians of that era.“ (Rosenstone 2006: 13).

Es geht darum, das Unvollständige, das Transitorische, Durchlässige und nicht das Definitive als Gestaltungsmerkmal zu entdecken. Indem die Porosität sichtbar wird, eröffnet sich ein anderer Zugang. (Heller 2001: 23) Das Denken in Konstellationen kehrt die Tendenz zum Geprägten und Definitiven um. Die sichtbar einzelnen Teile werden zu Bestandteilen eines Spielraums, der es ermöglicht, geschlossene Geschichtsbilder aufzubrechen. Indem hinter den Ordnungsprinzipien der Geschichte die Porosität wieder sichtbar wird, kann auch die vom Gegenwärtigen geprägte Ordnung der Bilder selbst wahrnehmbar und analysierbar werden. Die regressiven Tendenzen von Griffith bis Breloer/Knopp sind keine historische oder genrebedingte Notwendigkeit. Im Gegenteil, kreative Gegenbeispiele finden sich sowohl in der deutschen Fernsehgeschichte – etwa in den WDR-Produktionen *Operation Walküre* (1971) und *Wer zu spät kommt – Das Politbüro erlebt die deutsche Revolution* (1990) – ebenso wie in der Arbeit internationaler Filmemacher: Hier sei nur auf das Werk des Briten Peter Watkins von *Culloden* (1964) bis *La Commune (Paris 1871)* (2000) verwiesen. Dabei ist der Gestaltungsraum nicht auf den Autorenfilm, Arte und ein Minderheitenpublikum beschränkt: Medienreflexive Formen in der Mischung aus Fiktion und Realgeschichte lassen sich beispielsweise auch in einer Hollywoodproduktion wie *Titanic* finden, in der sowohl die Funktion von Erinnerungsbildern wie die Grenzen der Rolle des Zeitzeugen reflektiert wird. (Kappelhoff 2004: 308ff.)

Um die Spezifik des Phänomens Dokudrama in seiner medialen und sozialen Funktion beschreibbar zu machen, bedarf es in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung weniger definitorische Engführungen und die ebenso unverzichtbare, aber auf halber Strecke stehen bleibende Diskussion um die historische Korrektheit des Dargestellten, sondern vielmehr Modelle und Denkfiguren, die das Zusammenwirken der verschiedenen Faktoren (ökonomisch, erinnerungskulturell, geschichtspolitisch, ästhetisch, technisch) beschreibbar machen. Dies kann nur ein pragmatischer Zugriff leisten. (Ebbrecht/Steinle 2008: 254f.) Denn wenn auch fast alles unter dem schillernden Begriff Dokudrama vermarktet werden kann, bedarf es doch bestimmter Konstellationen, um auch als solches wahrgenommen zu werden. Das eigentlich Neue sind die – in Deutschland nach dem Mauerfall brüsk – verschobenen Konstellationen, die mehr denn je zwingen, die verschiedenen medialen Geschichtsbilder gegeneinander in Anschlag zu bringen ... Geschichtsbücher inklusive.

## Literatur

- Alanyaly, Iris; Joachim Huber (1998): „Die Zeitgeschichte – eine Doku-Soap? Guido Knopp über Hitler, Helfer und Krieger im Film und die Shoah-Foundation“, in: *Potsdamer Neueste Nachrichten*, 24.11.1998.
- Ebbrecht, Tobias (2007a): „History, Public Memory and Media Event: Codes and Conventions of historical event-television in Germany“, in: *Media History* 13.2/3 (2007), S. 221-234.
- Ebbrecht, Tobias (2007b): „Docudramatizing history on TV. German and British docudrama and historical event television in the memorial year 2005“, in: *European Journal of Cultural Studies*, 10 (2007), S. 35-53.
- Ebbrecht, Tobias; Matthias Steinle (2008): „Dokudrama in Deutschland als historisches Ereignisfernsehen – eine Annäherung aus pragmatischer Perspektive“, in: *MEDIENwissenschaft*, Nr. 3/2008, S. 250-255.
- Eco, Umberto (1986): *Apokalyptiker und Integrierte Zur kritischen Kritik der Massenkultur*. Frankfurt a.M.
- Heer, Hannes (2005): „Hitler war’s“. Die Befreiung der Deutschen von ihrer Vergangenheit. Berlin.
- Heller, Heinz-B. (2001): „Dokumentarfilm als transitorisches Genre“, in: Ursula von Keitz, Kay Hoffmann (Hg.): *Die Einübung des dokumentarischen Blicks. Fiction Film und Non Fiction Film zwischen Wahrheitsanspruch und expressiver Sachlichkeit 1895-1945*. Schriften der Friedrich Wilhelm Murnau-Gesellschaft, Bd. 7. Marburg, S. 15-26.
- Hiltunen, Ari (2001): *Aristoteles in Hollywood: Das neue Standardwerk der Dramaturgie*, Bergisch-Gladbach.
- Hilßnauer, Christian (2008): „Das Doku-Drama in Deutschland als *journalistisches Politikfernsehen* – eine Annäherung fernsehgeschichtlicher Perspektive“, in: *MEDIENwissenschaft*, Nr. 3/2008, S. 256-262.
- Kappelhoff, Hermann (2004): *Matrix der Gefühle. Das Kino. Das Melodrama und das Theater der Empfindsamkeit*. Berlin.
- Keilbach, Judith (2008): *Geschichtsbilder und Zeitzeugen. Zur Darstellung des Nationalsozialismus im Bundesdeutschen Fernsehen*. Münster.
- Koch, Gertrud (2003): „Nachstellungen – Film und historischer Moment“, in: Eva Hohenberger/Judith Keilbach (Hg.): *Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte*, Texte zum Dokumentarfilm, Bd. 9. Berlin, S. 216-229.
- Köppen, Manuel (2005): „Von Tolstoi bis Griffith. Krieg im Wandel der Mediendispositive“, in: Heinz-Peter Preußner: *Krieg in den Medien*. (Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik, Bd. 57) Amsterdam, New York, S. 55-82.
- Lipkin, Steven N. (2002): *Real Emotional Logic. Film and Television Docudrama as Persuasive Practice*. Carbondale, Edwardsville.
- Nora, Pierre (1990): *Zwischen Geschichte und Gedächtnis*. Frankfurt a.M.
- Paul, Gerhard (2004): *Bilder des Krieges. Krieg der Bilder. Die Visualisierung des modernen Krieges*. Paderborn, S. 65ff.
- Rosenstone, Robert A. (2006): *History on Film / Film on History*. Edinburgh.
- Rosenthal, Alan (1999): *Why Docudrama? Fact-Fiction on Film and TV*. Carbondale, Edwardsville.
- Simmon, Scott (1993): *The Films of D.W. Griffith. Cambridge Film Classics*, Cambridge.
- Steinle, Matthias (2009): „Good Bye Lenin – Welcome Crisis! Die DDR im Dokudrama des historischen Event-Fernsehens“, in: Tobias Ebbrecht, Hilde Hoffmann, Jörg Schweinitz (Hg.): *DDR – erinnern, vergessen. Das visuelle Gedächtnis des Dokumentarfilms*. Marburg, S. 322-342.

- Stevens, Donald F. (1997): „Never Read History Again? The Possibilities and Perils of Cinema as Historical Depiction“, in: Ders. (Hg.): *Based on a True Story. Latin American History at the Movies*, 2. Aufl., Wilmington, Delaware, S. 1-11.
- Urbe, Wilfried (2005): „Die Geschichtsversessenen. Der History-Boom in den Medien“, in: *epd medien* 40/41, 25.5.2005, S. 4-7.
- Véray, Laurent (2008): „Entretien avec Marc Ferro : De la BDIC à *Histoire parallèle*“, in *Matériaux pour l'Histoire de notre temps*, revue de la BDIC, Nr. 89-90, janvier-juin 2008, S. 147-155.
- Ebbrecht, Tobias (2007a): „History, Public Memory and Media Event: Codes and Conventions of historical event-television in Germany“, in: *Media History* 13.2/3 (2007), S. 221-234
- Wenzel, Eike (2004): „Retrotopia oder Erinnerungsland“, in: Burkhard Röwekamp, Matthias Steinle (Hg.): *Selbst/Reflexionen. Von der Leinwand bis zum Interface*. Marburg, S. 64-78.
- Wieviorka, Annette (1998): *L'ère du témoin*. Hachette Littératures, Paris.
- Wolf, Fritz (2003): *Alles Doku – oder was? Über die Ausdifferenzierung des Dokumentarischen im Fernsehen*, Düsseldorf.
- Wolfrum, Edgar (2003): „Neue Erinnerungskultur. Die Massenmedialisierung des 17. Juni 1953“, in: *Aus Politik und Zeitgeschichte* B40-41, S. 33-39.