Zwischen Routine, „rasendem Stillstand“ und der Suche nach neuen Wegen. Zum Stand der Geschichtsdokumentation im deutschen Fernsehen*

Edgar Lersch

Im Folgenden wird nicht zum wiederholten Male näher beschrieben, in welchem Umfang sich das Geschichtsangebot im Fernsehen der Bundesrepublik in den letzten Jahren vergrößert hat: Dies kann an anderer Stelle nachgelesen werden.[1] Auch die wissenschaftliche und vor allem publizistische Kontroverse um spezifische Ausprägungen des Geschichtsfernsehens kann hier nicht ausgebreitet, geschweige denn im Einzelnen bewertet werden. Vielmehr will der Beitrag zur Versachlichung der Debatte beitragen. Dazu soll in einem ersten Abschnitt auf einige Determinanten bzw. Voraussetzungen des „Was“ und „Wie“ der televisionären Geschichtsvermittlung eingegangen werden. Damit werden Erklärungsansätze geliefert, worauf denn die Masse der inzwischen häufiger auch als „Fernsehereignisse“ apostrophierten Geschichtssendungen zurückzuführen sei. Nicht nur aus Platzgründen müssen konkretere Auskünfte in diesem Beitrag allerdings mehr im Ungefähren verharren, als dem Autor lieb ist: Denn auch angesichts des Fehlens intensiverer Forschung fällt es schwer, die Zusammenhänge und Wechselverhältnisse konkreter und eingehender zu beschreiben. Doch sollen die Rahmenbedingungen skizziert und die Voraussetzungen wenigstens so weit benannt werden, um einen Eindruck davon zu vermitteln, dass Formen und Inhalte medialer Angebote nicht einfach vom Himmel fallen oder der Willkür von Programmverwaltern ausgeliefert sind.

In einem zweiten, etwas umfänglicheren Abschnitt dieses Beitrags geht es darum, die vor allem in der publizistischen Debatte über Geschichtssendungen kursierenden Vorbehalte gegenüber spezifischen gestaltungsästhetischen Konzepten zu kontextualisieren und zu bewerten. Dabei wird auch erläutert werden, dass die Fokussierung der Debatte auf Guido Knopp und die Zeitgeschichtsredaktion des ZDF sich allzu wohlfeiler Argumente bedient. Denn am Kern der wirklichen Fragen und Probleme, mit den Mitteln des Fernsehens und seinen spezifischen Anforderungen Vergangenheit darzustellen und einem breiten Publikum zu vermitteln, gehen sie weitgehend vorbei. Mit dem Versuch, die jüngeren Entwicklungen mittels einer knapp gehaltenen Geschichte der Genrekonvention sowie einiger medienanalytischer Überlegungen einzuordnen und zu bewerten, wird auch das „Problem Knopp“ ein Stück weit relativiert.

1. Rahmenbedingungen und Voraussetzungen für Geschichtsdokumentationen im deutschen Fernsehen

Was den Umfang und die thematischen Schwerpunkte des televisionären Geschichtsangebots angeht, so ist zu berücksichtigen, dass bei aller, auch verfassungsrechtlich garantierten Autonomie der Medienanbieter diese nicht im luftleeren Raum agieren. Die Produktionen zum Thema Geschichte sowohl der kommerziellen Veranstalter wie des öffentlich-rechtlichen Sektors stehen in einem mehr oder weniger engen Bezug zum gesellschaftlichen Vergangenheitsdiskurs. „Erinnerungskultur“, „Kommunikatives und kulturelles Gedächtnis“ sind nur zwei Stichworte, die auf eine Fülle von hoch- wie populärkulturellen Bezugnahmen auf die Vergangenheit und die damit im Zusammenhang stehenden und im Gebrauch befindlichen Codes und Symbole verweisen, in die auch das Fernsehangebot verwoben ist. Im Detail kann hier nicht darauf eingegangen werden,[2] nur soviel als Hinweis: Richtet der halbwegs informierte Beobachter den Blick auf über 60 Jahre Auseinandersetzung mit der älteren wie jüngeren Vergangenheit in Deutschland, so wird er – zumindest was den breiteren Rahmen angeht – das Auf und Ab der Schwankungen im Interesse an Geschichte feststellen sowie den Wechsel der Themen und Bewertungen. Einzelne Untersuchungen haben

auch gezeigt, dass das Fernsehen mehr oder weniger die allgemeinen – außermedialen – Trends widerspiegelt, aber auch, dass es andererseits mit bezeichnenden Ausnahmen dem erinnerungskulturellen Mainstream trotzte.

Jenseits dieses breiteren Rahmens wird es schwieriger, die angedeuteten Schwankungen näher zu erklären. Eines ist jedoch unbestreitbar: Soweit etwa die Erwartungen und Interessen der Rezipienten und Zuschauer als Teil des gesellschaftlichen erinnerungskulturellen Diskurses angesprochen werden, gehen diese ebenso in das Fernsehangebot ein, wie dessen Rezeption und „Wirkungen" auf das Publikum die erinnerungskulturellen Debatten beeinflussen. Doch *wie* dies geschieht, und *was* die Zuschauer *warum* interessiert, ist in seinen konkreten Mechanismen schwer nachzuvollziehen und auch unzureichend erforscht.[3] Zwar wird in den Kontroversen um die tatsächliche oder vermeintliche Oberflächlichkeit des Geschichtsfernsehens z. B. heftig über den „nachgelagerten" Umgang der Zuschauer mit dem auf der Mattscheibe Gesehenen spekuliert, um die gewählten Themenschwerpunkte und die gewählten Gestaltungsformen zu rechtfertigen. Doch abgesehen von einigen Befragungen, die die soziodemographische Zusammensetzung der Nutzer von Geschichtssendungen in den Jahren 1997/98 an ausgewählten Beispielen behandeln,[4] gibt es – von einer jüngst erschienenen Ausnahme abgesehen[5] – keine so genannten qualitativen Forschungsergebnisse. *Warum* sich die Zuschauer für Geschichtssendungen interessieren und vor allem wie sie im Einzelnen mit dem rezipierten Angebot umgehen, ist nicht bekannt. Kaum etwas weiß man darüber, ob überhaupt und welche „Lerneffekte" beim Anschauen von Dokumentationen eintreten, ob und wenn ja, welche „Geschichts-Bilder" durch die unübersehbare mediale Präsenz des oft immer Gleichen in den Köpfen der Zuschauer entstehen oder welche Spuren fiktionale Produktionen mit historischen Sujets beim Zuschauer hinterlassen.

Im Zusammengang mit der Rezeption ist auch die offene Frage nach der besonderen Anziehungskraft visueller Präsentation von Vergangenheit zu sehen, ob also möglicherweise der Zuschauer durch eindrucksvolle Bilder so gefesselt wird, dass die audiovisuelle Geschichtsvermittlung als unüberwindbare Konkurrenz zum sprachlastigen Diskurs der – nicht nur wissenschaftlichen – Geschichtsschreibung angesehen werden muss.[6] Entsteht denn vermittels der bekannten „überwältigenden" einzelnen Bilder oder kurzen Bildsequenzen in der Erinnerung des Zuschauers so etwas wie ein Ereigniszusammenhang? Oder ist vielleicht nicht vielmehr die gegenteilige, jedoch gleichfalls empirisch nicht nachgewiesene Behauptung richtig, dass die Sprach-/Bildinterferenz im Film, in den Fernsehbeiträgen, sich eher negativ auf das Verstehen und Behalten auswirkt.[7] Wenn also Fernsehanbieter mit Verweis auf das Publikum Machart und Themen legitimieren, so stützen sie sich einmal auf den – natürlich relativ zu sehenden – Quotenerfolg und auf Vermutungen. Gleichwohl: Das – wie immer zustande gekommene – Bild vom Rezipienten muss als ein entscheidender Bestandteil der Handlungsmotivation von Programmmachern angesehen werden, um sich einen Reim auf das machen zu können, was sie anbieten.

Es gibt aber auch noch andere, die Handlungslogiken der Macher beeinflussende Rahmenbedingungen der televisionären Geschichtsvermittlung. So ist die – rein quantitativ – betrachtet wesentlich umfangreichere Präsenz von Geschichtssendungen in den Programmen der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten im Vergleich zu den privatkommerziellen Anbietern bestimmt durch den öffentlich-rechtlichen Programmauftrag.[8] Das öffentlich-rechtliche Fernsehen könnte es sich angesichts seines Bildungsauftrags bei aller Freiheit, ihn im Detail zu konkretisieren, gar nicht leisten, so minimalistisch mit der geschichtlichen Vergangenheit umzugehen wie RTL, SAT1 oder PRO7. Der genauere Umfang der Präsenz, die Platzierung von Sendungen und die ästhetische Gestaltung der Beiträge unterliegen wiederum komplizierten programmstrategischen Kalküls, die mit den Stichworten „Audience flow", Zuschauerbindung in der Primetime, Platzierung in so genannten Nebenzeiten nur schlagwortartig benannt werden können. Beim quantitativen Umfang des Geschichtsangebots darf nicht

übersehen werden, dass Geschichtssendungen auch dazu genutzt werden, um beim 24-Stundenangebot aller öffentlich-rechtlichen Programme, vor allem aber bei den Dritten oder den Kulturkanälen (3SAT, ARTE), Programmflächen mit dem Kanal jeweils adäquaten Beiträgen in zuschauerschwachen Zeiten zu füllen, auch wohl deshalb, weil sie vermutlich vergleichsweise geringe Wiederholungskosten verursachen.

Zu den medienökonomischen Kalküls, die für Umfang, Thematik und Gestaltung von Geschichtssendungen verantwortlich sind, gehört auch die Möglichkeit, auf eigenes Archivmaterial zurückgreifen zu können. Solches steht seit den frühen 1950er Jahren, als die öffentlich-rechtlichen Anstalten in der Bundesrepublik mit einem regelmäßigen Fernsehprogramm begannen, diesen in großem Umfang und preisgünstig zur Verfügung; privatkommerzielle Veranstalter müssen es sich – teilweise zu hohen Kosten – erst besorgen.[9] Schließlich ist daran zu erinnern, dass für Geschichtsproduktionen inzwischen ein interessanter – internationaler – Markt entstanden ist, auf dem mit den entsprechenden Produkten „mitzuspielen" für jeden Anbieter sich lohnt. Das beinhaltet die Konsequenz, „marktfähige" Produkte anzubieten. Was damit gemeint sein kann, veranschaulicht die Beobachtung eines Berichterstatters über eine Programmmesse – hier allerdings das Fiction-Angebot betreffend: „Kostümschinken" seien zeitloser und damit länger und weniger abhängig von nationalen Kulturen und Sehgewohnheiten verwertbar als Gegenwartsfilme, deshalb würden sie derzeit gerne und vermehrt hergestellt.[10]

Inwieweit sich die aufgezeigten Parameter zu einer schlüssigen Erklärung des Geschichtsangebots zusammenfügen lassen, wird sich schlussendlich in historischen Rückblicken mit einigen Jahren Abstand erweisen. Es macht für die Gegenwart jedenfalls keinen Sinn, mit unbewiesenen Behauptungen und mit lediglich als „kulturkritisch" zu entlarvenden Unterstellungen die Debatte um die Geschichtsvermittlung im Fernsehen bestreiten zu wollen.

2. Gestaltungsästhetische Grundzüge der Geschichtsdokumentation, ihre Traditionen und deren Nachwirkungen

Soweit nicht lediglich geschichtswissenschaftliche als einzig „richtige" gegen populäre und damit die geschichtliche Wahrheit verkürzende Darstellungen bzw. Vermittlungsbemühungen gegeneinander ausgespielt werden, steht bei allen Debatten um die gewählten gestaltungsästhetischen Mittel das Problem im Mittelpunkt, wie wirklichkeitsadäquat die gewählten Formen sind. Der Streit darum ist durchaus dem vergleichbar, der um die Wirklichkeitsabbildung durch Sprache und Bild in den aktuell informierenden Sendungen stattfindet, seitdem es Realitätsvermittlung in den Medien der öffentlichen Kommunikation gibt. Was das Selbstbewusstsein und die Argumentationsbasis angeht, so befinden sich die Medien in einem strukturellen, zumindest teilweise auch selbstverschuldeten Nachteil gegenüber den wissenschaftlichen Beschreibungssystemen. Diese reflektieren in der Regel die Legitimität ihrer Aussagen selbst, wenngleich man hier und durchaus auch in der Geschichtswissenschaft viel selbstgewisse Routine beobachten kann. Dennoch: Die geschichtswissenschaftliche Praxis begleitet von partiell intensiver geschichtstheoretischer Reflexion, ja sie verdankt ihr bis zu einem gewissen Grade ihre Entstehung in der Form, wie wir sie heute kennen.[11]

„Anbieter" von massenmedialen „Wirklichkeitsabbildungen" der aktuellen wie der vergangenen, Journalisten und Programmmacher, tun dies keineswegs in dieser stringenten Weise. Vielmehr überlassen sie dies normalerweise den jeweiligen Referenzwissenschaften, also den Medien- und Kommunikationswissenschaften. Dass deren Kritik und Verbesserungsvorschläge dann doch nur bedingt akzeptiert werden und bei der vorhandenen Distanz auch gerne als praxisferne Einmischung qualifiziert werden, verweist ein weiteres Mal auf durchaus „eigensinnige" Handlungslogiken medialer Angebotsformung. In großen Teilen wird produziert auf Basis sowohl von nicht immer hinterfragten Traditionen wie quasi handwerklich zu bezeich-

nenden Praktiken und Regeln. Hinzu kommt ein – oben in einigen Entstehungsbedingungen knapp skizziertes – mehr oder weniger ausdifferenziertes Bild vom Adressaten, das sich aus Erkenntnissen der erwähnten Wissenschaften, den Quotenerfolgen und sonstigen Erkenntnissen hauseigenen Abteilung für Zuschauerforschung und sonstigen, nicht im Einzelnen nachvollziehbaren eigenen „Erfahrungen" zusammensetzt.

Über ihre gestaltungsästhetischen Grundsätze geben die Macher durchaus Auskunft, doch ist es selbst für einen als teilnehmenden Beobachter fungierenden Mitarbeiter in einem Medienunternehmen nicht leicht, sich über den wechselnden Einfluss der verschiedenen Komponenten genauere Einsichten zu verschaffen. Mit dem Hinweis auf Traditionen ist ein weiteres wichtiges Element angesprochen. Medienhistorisch versierte Beobachter werden immer wieder bemerken, dass das gestaltungsästhetische Formenarsenal in den jeweiligen Programmgattungen seine eigenen, nur aus der Vergangenheit erklärbaren Verfahrensweisen ausbildet. Von denen verabschieden sich nachfolgende Generationen von Machern nicht ohne weiteres, vieles gilt längere Zeit als „state of the art". Im Streit um die Legitimität gewählter Formen ist man denn auch schnell mit dem Argument zur Hand, dass man mit einem einmal erreichten Standard die wirklichkeitsadäquate Form erreicht habe. Deshalb ist es angebracht, das vorhandene Repertoire der Argumente sowohl der Macherseite zu analysieren wie die Bewertungskategorien von professionellen Medienkritikern, die häufig nicht mehr als das widerspiegeln, was sie kennen: Das Vertraute ist ihnen zum wichtigsten Wertungsmaßstab geworden. Insofern soll im Folgenden ein knapper Rückblick auf die Geschichte der Gattung „Geschichtsdokumentation" einen Beitrag dazu leisten, die Relativität der im deutschen Fernsehen gängigen Konventionen aufzuzeigen.

Seit der Erfindung der Kinematografie präsentierte der Film Historisches ausschließlich in fiktionalen Spielhandlungen. Erstaunlicherweise blieben historische Spielfilme einige Jahrzehnte lang die einzige Form der filmischen Geschichtsdarstellung, bis etwa in den 1950er Jahren sich der nichtfiktionale Umgang mit Geschichte mit dem Anspruch durchsetzte, vergangene „Wirklichkeit" abzubilden. Durch entsprechende Rahmungen wurde auch deutlich gemacht, dass Fiktion und Dokumentation voneinander zu trennen seien, doch wurde erst in den 1960er Jahren die Vermischung der Genres weitgehend tabuisiert.[12]

Die historische Dokumentation im Fernsehen hat ihre Wurzeln in dem allgemeinen Aufschwung des dokumentarischen Films während und nach dem Zweiten Weltkrieg. Interessanterweise war dies anfangs ein zu politisch-propagandistischen Zwecken erstellter Dokumentarfilm mit Filmausschnitten heterogener Herkunft – meist handelte es sich um verschiedene Wochenschaubeiträge als dem wichtigsten damals vorhandenen dokumentarischen Filmmaterial –, der sich zu einer historisch-politischen Argumentationskette zusammenfügte: Entsprechend dieser Machtart wurde dafür die Bezeichnung „Kompilationsfilm" gefunden.[13] In den 1950er Jahren diente dieses Vorbild vor allem der filmischen bzw. televisonären Auseinandersetzung mit der nur wenige Jahre zurückliegenden Vergangenheit, mit dem Nationalsozialismus und dem Zweiten Weltkrieg. Das bis heutige gültige – vergleichsweise schlichte – gestaltungsästhetische Grundmuster ist noch immer verbreitet: Dem in der Regel aus dem „Off"[14] gesprochenen Kommentar, der Geschichtserzählung, werden mehr oder weniger passende Bildfolgen unterlegt. Es kann bei der Produktion natürlich auch umgekehrt verfahren werden: Einer Folge von – möglicherweise spektakulären – Filmsequenzen wird ein passender Kommentar hinzugefügt.

Als frühe Beispiele historischer Dokumentationen im Stil des Kompilationsfilms sind zu nennen der Auschwitz-Film von Alain Resnais „Nacht und Nebel" (Frankreich 1955), Erwin Leisers Abrechnung mit dem Nationalsozialismus „Mein Kampf" (Schweden 1960) sowie im noch jungen Fernsehen der Bundesrepublik die 13- bzw. 14-teilige Serie „Das Dritte Reich" (SDR/WDR 1960/61). In diese Aufzählung gehört unbedingt aus der DDR der richtungsweisende DEFA-Film: „Du und mancher Kamerad" (DDR 1956) von Andrew und Anneli Thorndike.

Diese Art von Kompilationsfilm kam noch weitgehend ohne Zeitzeugen aus. Wenn sie dennoch auftraten, dann meist deshalb, um etwa durch abfotografierte Schriftzeugnisse oder Filmaufnahmen bzw. Fotografien nicht belegbare Geschehnisse zu beglaubigen oder doch vorhandene beglaubigend zu kommentieren, was eher selten und unter besonderen Umständen der Fall war. Gleichwohl: Es gibt quasi im Experimentierstadium einzelne von Zeitzeugenaussagen dominierte Beiträge des frühen Fernsehens aus den 1960er Jahren,[15] sie blieben aber erst einmal die Ausnahme. Für einen neuen Trend im Dokumentarfilm mit einem sozialdokumentarischen Ansatz, dem „direct cinema" seit den 1960er Jahren, waren nicht inszenierte Aufnahmen und völlig unbeeinflusste Aussagen von Beteiligten und Betroffenen das – unerreichbare – Ziel. Diese Vorgehensweise wirkte sich auch auf die historische Dokumentation aus. In den 1970er Jahren wurde der historische Zeitzeugenfilm zu einem Subgenre der historischen Dokumentation. Sehr anspruchsvoll gestaltete Beispiele sind etwa die Mehrteiler von Eberhard Fechner wie die „Comedian harmonists" (NDR 1977) oder die Dokumentation „Der Prozeß", die während des Majdanek-Prozesses aus Opfer- und Täterzeugnissen entstand (NDR 1984).[16] Wann, wie und warum dann der Zeitzeuge auch in den zeitgeschichtlichen Dokumentationen zum unentbehrlichen Bestandteil wurde, sich die heute unabdingbar zum Formenkanon gehörende Mischform aus Kommentar, Bildzeugnissen und Zeitzeugenaussagen durchsetzte, bedarf noch der genaueren Nachprüfung. Zweifellos gehört die Einführung des Zeitzeugen zu den Versuchen, das bisweilen starre Schema des Kompilationsfilms aufzubrechen, durch Personalisierung das Genre vom „Erklärfernsehen hin zu einem Erzähl- und Zeitzeugenfernsehen" zu entwickeln.[17]

Entschlossen steuerte das Fernsehen am Ende der 1950er Jahre auch auf historische Sujets zu, die zeitlich vor der Erfindung der Fotografie und vor allem des Films liegen, für die aber zur Kompilation von Bildfolgen kein historisches Foto- und insbesondere Filmmaterial zur Verfügung steht. Expertenstatements vor der Kamera mit geringen optischen Reizen als verfilmter Hörfunk einerseits, die aus dem „Kulturfilm" bzw. Reisefeatures vertraute Wiedergabe von in schöne Landschaften eingebetteten (kunst-)historisch oder archäologisch bedeutsamen Locations andererseits zeichneten die gestalterischen Mittel dieser Dokumentationen aus. Ergänzt wurde dies durch gleichfalls aus dem Off gesprochene Kommentare, denen „Bildteppiche" mit Folgen von historischem Bildmaterial (zeitgenössischen Gemälden, Stichen, fotografierten Gegenstände wie Geschirr, Schmuck, Ritterrüstungen) unterlegt werden. Insgesamt entwickelte sich so parallel zum Kompilationsfilm mit Filmausschnitten eine vergleichbare Genrekonvention als Zusammenschnitt von Bildern mit historischen Zeugnissen.

Es fehlt im Übrigen eine genauere historische Rekonstruktion des Geschichtsfilms im deutschen Fernsehen: Dies betrifft sowohl eine einigermaßen repräsentative Produktanalyse wie auch eine Analyse der internen Reflexionen und Debatten über das Genre.[18] Zweifellos waren die Filmemacher der sechziger bis achtziger Jahre überzeugt – und sind es auch die heutigen immer noch –, dass sie mit den zeitgeschichtlichen dokumentarischen Kompilationsfilmen einen adäquaten Zugang zur historischen Vergangenheit gefunden hätten. Fernsehmacher und -kritiker „alter Schule" sind bis heute ebenfalls dieser Meinung, wie der Beifall verdeutlichte, den im Sommer 2004 eine Serie zum Ersten Weltkrieg und eine im Herbst 2005 gesendete Reihe „Die 20er Jahre" fanden, beide von auffallend traditioneller Machtart.[19] Die immer noch zahlreichen Geschichtsdokumentationen, die nach diesem Muster produziert werden, repräsentieren eine in ihrer Routine weitgehend erstarrte Genrekonvention. Mit ihrem Beharren auf dem zeitgenössischen dokumentarischen Bild bzw. Bildfolgen als wichtigstem Authentizitätsgestus und ihrer Polemik gegen das szenische Nachstellen von historischen Ereignissen verfehlt sie im Übrigen die tiefer liegenden Probleme der epistemologischen Grundlagen ihres Tuns. Eine Antwort darauf, welche Botschaft denn das zwar zeitgenössische, aber innerhalb eines bestimmten Rahmens meist beliebig eingesetzte, nicht weiter kommentierte und nicht in seinen Kontext eingeordnete Bild vermittelte, erhält man in der Regel nicht.

Lässt man sich nicht einfach von der durchaus gegebenen Faszination historischer Filmstreifen in den Bann schlagen, geht es hier um *die* Schwachstelle der historischen Dokumentation. Doch ist der Zwang zum Bild nicht nur für die Geschichtsdokumentation ein Problem, denn bekanntlich kann man auch in den aktuellen Nachrichtenfilmen etwa abstrakte Vorgänge nur mit Mühe bebildern:[20] So werden dort sprachlichen Mitteilungen über komplexe Zusammenhänge und abstrakte Themen metaphorische oder assoziative Bildsequenzen unterlegt. Wenn von sprudelnden Finanzquellen, d. h. guten Steuereinnahmen die Rede ist, erscheint eine kräftige Wasserquelle: Kontobewegungen mit wachsenden Guthaben der Finanzämter eignen sich nicht als Bilder. Abgesehen davon, dass von der Masse der Vorgänge und Ereignisse Foto- und vor allem Filmdokumente gar nicht angefertigt werden konnten oder vorhandene Aufnahmen verloren sind, steht der Geschichtsdokumentar vor einer den Kollegen von der Aktualität nicht unähnlichen Aufgabe. Dieses wird meist in der Weise gelöst, dass man aus dem zeitlichen und/oder thematischen Kontext historische (Film-)Aufnahmen verwendet, die das im Kommentar ausgesprochene mehr oder weniger gut assoziativ illustrieren. Eher selten werden Bilder oder Filme gezeigt, die in als dokumentarische Zeugnisse zum argumentativen Zusammenhang des gerade gesprochenen Kommentars passen. Unter diesen Umständen macht es wenig Sinn, in der jeweiligen Dokumentation das Filmdokument näher zu charakterisieren und es zu kontextualisieren. Aber selbst dann, wenn der Bezug zum vorgestellten Ereignis enger ist, gar mit dem Bild, im Sinne eines Quellenzitats argumentiert wird – Frank Bösch hat in dem Zusammenhang die eingeschnittenen Filmausschnitte zu Recht als „Quellen" und damit Teil eines Quellenkompendiums bezeichnet[21] – teilen die Filmemacher seinen historischen Entstehungskontext nicht mit. Der Zuschauer wird nicht oder nur unzureichend darüber aufgeklärt wird, aus welchem Zusammenhang er stammt. Warum dies so ist, darauf gibt es noch keine eindeutigen Antworten. Eine Rolle spielen mag sowohl der Zwang zur Verkürzung sowie die bei Machern wie Zuschauern eingeschriebene Konvention der permanenten Bebilderung, analog zum montierten Bilderstrom des Spielfilms. Die dadurch bedingte Menge an eingesetztem Material lässt auf der Ebene des Kommentars nur wenige zusätzliche Informationen zu den Bildern zu. Wären diese ausführlicher, hätten wir es mit einem Beitrag zu Art und Weise der filmischen Überlieferung eines Ereignisses zu tun. Im übrigen ist die These vertreten worden, dass dem Zuschauer vermutlich die zusätzliche Authentifizierung des sprachlich Beschriebenen durch Bilder allein vermittels des Umstands ausreiche, dass sie als „alt" und damit irgendwie historisch-dokumentarisch bedeutsam zu identifizieren seien.[22]

Mag häufig der undifferenzierte Umgang mit dem Bild für den Zuschauer erst einmal folgenlos sein und den für die Bildbeschaffung betriebenen Aufwand ins Leere laufen lassen, so können doch nicht explizit kontextualisierte Bildsequenzen fatale Konsequenzen haben: Ein propagandistisch gefärbter NS-Wochenschauausschnitt beispielsweise sollte eigentlich nicht unkommentiert eingesetzt werden, denn dessen ursprüngliche Intentionen können auf den heutigen Zuschauer durchaus noch „durchschlagen", wie jeder an sich beobachten kann, wenn er zum Beispiel Sequenzen aus dem Parteitagsfilm „Triumph des Willens" von Leni Riefenstahl oder die nicht minder oft wiederholte Szene mit angreifenden „Stuka"- Bombern mit den entsprechenden Originaltönen aus dem Zweiten Weltkrieg anschaut.[23]

Der Umgang mit dem Bild ist jedoch nicht die einzige Angriffsfläche, die die historische Dokumentation etwa im Vergleich zum historischen Sachbuch oder gar zu differenziert argumentierenden wissenschaftlichen Abhandlungen bietet. Sie unterliegt verschiedenen medienspezifischen Zwängen, deren Konsequenzen immer wieder die Frage aufwerfen, ob und wieweit sie die Aussagen über die Vergangenheit nicht „verfälschen". Es sind dies

1. der unerlässliche Zwang zur Vereinfachung und Verkürzung von komplexen Sachverhalten
2. die aus dramaturgischen Gründen herbeigeführte Schematisierung in polare Gegensätze

und meist oft damit einher gehende gesamte Dramatisierung des Geschehens
3. die Bindung an Personen und damit die Personalisierung der medialen Darstellung von Sachverhalten.[24]

Insbesondere der Zwang zur Dramatisierung und Personalisierung forderten schon seit den Pioniertagen des Geschichtsfernsehens die Macher zu verschiedenen Experimenten heraus, die hier vorgestellte Genrekonvention „aufzuweichen". Sie entschieden sich für dramatisierende Darstellungen bis hin zur Integration von kürzeren oder längeren Spielhandlungen in die Dokumentation. Es waren in erster Linie die vom Mangel an bewegtem Bild „geplagten" Autoren mit Themen aus vorfilmischer Zeit. Schon in den ersten Fernsehbeiträgen Ende der 1950er Jahre griffen sie auf dieses Gestaltungsmittel zurück.[25] Neben Mischformen stand in den 1960er Jahren vor allem beim ZDF das historische Dokumentarspiel in Blüte: Einige zentrale Ereignisse aus der jüngeren deutschen Geschichte sind hier mehr oder wenige quellennah in Fernsehspiele umgesetzt worden.[26] Auch bei verschiedenen fiktionalen Umsetzungen von Geschichtsthemen im BRD-Fernsehen wäre ein didaktischer Anspruch zu wirklichkeitsnaher Geschichtsvermittlung wie in der Bergarbeiterserie „Rote Erde" (WDR 1983) oder in „Väter und Söhne" (WDR 1986) über Carl Bosch und die IG Farben zu überprüfen. Im DDR-Fernsehen wurde bis 1989/90 das quellennahe Dokumentarspiel zur Festigung des marxistischen Geschichtsbildes eingesetzt, oft in vielteiligen Serien zu Personen der deutschen Geschichte und der Arbeiterbewegung wie auch in exemplarischen Biografien von „kleinen Leuten".[27]

3. Der Wandel der Geschichtsdokumentation seit Mitte der 1990er Jahre

Die bisherigen Anmerkungen zur Geschichte der Geschichtsdarstellung im Fernsehen wurden nicht einfach als eine historische Reminiszenz um ihrer selbst willen formuliert. Vielmehr kann das Wissen um das Werden der Genrekonvention „Geschichtsdokumentation" und ihrer Spezifika dazu beitragen, die Entwicklungen der letzten 10–12 Jahre sachgerechter einzuordnen und zu bewerten. Seit Mitte der 1990er Jahre sind zweifellos angesichts des zunehmenden Konkurrenzdrucks auf die bis dahin allein das Angebot beherrschenden öffentlich-rechtlichen Anstalten im dualen Fernsehsystem Veränderungen eingetreten, auch bei den Geschichtsdokumentationen.[28] Um die Zuschauerakzeptanz zu verbessern, „radikalisierte" Guido Knopp, im Rahmen der vertrauten – oben näher beschriebenen – Genrekonvention die angesprochenen fernsehspezifischen Mittel. Konsequent richtete er die thematische Konzeption – von Ausnahmen wie „Holocaust" (2000), „Hitlers Kinder" (2001), „Die große Flucht" (2001) abgesehen – auf eine extrem personalisierende Darstellung aus: von der Serie „Hitler – eine Bilanz" (1995) über zwei weitere über seine Paladine „Hitlers Helfer" (1997) und „Hitlers Helfer II" (1997), ferner über „Hitlers Krieger" (1998) und weiteren über dem Führer mehr oder weniger nahe stehenden Personenkreise bis hin zu „Hitlers Frauen" (2001). Die Autoren der Filme aus Knopps ZDF-Redaktion personalisierten und emotionalisierten die Darstellung konsequent bis hin zum undifferenzierten Einsatz von Zeitzeugen, bei denen schließlich nicht mehr zwischen Tätern und Opfern unterschieden wird.[29]

In der formalen Gestaltung wurden die Filmsequenzen und sonstigen Bildeinstellungen stark verkürzt und damit den gewandelten Rezeptionsgewohnheiten des – vor allem jüngeren – Publikums angepasst. Zu dieser Geschichtsvermittlung im „Videoclip" gehören weitere die Aufmerksamkeit bindende Schnitttechniken etwa das so genannten Morphing (Aufriss des aktuellen Bildes bei Übergang zum nächsten). Emotionalisierend wirken der Einsatz von in der Regel nicht zum Originaldokument gehörendem Ton (unspezifischer Kriegslärm z. B.) und insbesondere eine forcierte musikalische Untermalung.[30]

Entgegen dem landauf landab verkündeten und verteidigten Aufklärungsanspruch der Redaktion, der – wenn er Breitenwirkung erzielen soll – zu Recht auf „Quote" angewiesen ist und damit auf fernsehadäquate Präsentations-

formen, wurde jedoch eine Dramaturgie entwickelt, die den Zuschauer überwältigt und keinerlei Spielraum für Reflexion lässt. Darüber hinaus ist abgesehen von in der Tat guten Einschaltquoten die Redaktion bisher jeden Beweis schuldig geblieben, ob nun wirklich „Aufklärung" in den Köpfen der Zuschauer stattfindet. Schon allein der Begriff ist vieldeutig. Meint er die Vermehrung positiven Wissens oder etwas anderes? Unter Aufklärung kann man – bei aller Anerkennung des Einsatzes von fernsehadäquaten und nicht langweilenden Formen – auch verstehen, dass nicht Wirklichkeitsillusionen vermittelt werden, sondern Einsicht in den Konstruktionscharakter jeder Vergangenheitsdarstellung – der televisionären wie im Übrigen der wissenschaftlichen. In ihrer Konventionalität können die lediglich im Tempo gesteigerten, sich in ansonsten im vertrauten Rahmen bewegenden Dokumentationen der ZDF-Redaktion als rasender Stillstand charakterisiert werden.

Neben dem nach wie vor breiten Angebot an klassischen Dokumentationen und dem reinen Kino- oder Fernsehfilm mit historischen Sujets tauchen seit Mitte der 1990er Jahre und dann verstärkt seit 2000 die – wie erwähnt – immer schon angewandten Mischformen in neuem Gewand auf: Immer häufiger wird mit Produktion experimentiert, in denen dokumentarische und fiktionale Anteile miteinander kombiniert sind. Insbesondere die Dokumentationen mit Themen bis zum Ende des 19. Jahrhunderts (d. h. bevor Foto und Film existierten) montieren Aufnahmen von Ereignisorten oder archäologischen Rekonstruktionen und längere Einstellungen mit szenischen Darstellungen ineinander, letztere häufig nur mit Musik unterlegt und ohne dass gesprochen wird.

Zeitgeschichtliche Produktionen sind einerseits zentriert auf Nachinszenierungen von jeweils im Mittelpunkt stehenden zentralen Ereignissen. Es handelt sich häufig um solche, von denen kein Bildmaterial existiert, deren ihnen innewohnende Dramatik sich besonders für Spielszenen eignet. Deren Authentizität wird durch Aussagen von Zeitzeugen und dokumentarische Filmausschnitte unterstützt, so wie dies Heinrich Breloer schon seit den frühen 1990er Jahren in seinen Fernsehfilmen praktizierte. Gelungene Beispiele dafür sind auch ZDF-Produktionen wie „Das Deutschland-Spiel" (2000). Ihm folgten weitere aufwändige Fernsehproduktionen in ARD und ZDF zu den Jahrestagen 2003 (17. Juni), 2004 (20. Juli) oder 2005 (Ende des Zweiten Weltkriegs) wie auch einige derartige Angebote bei den privatkommerziellen Anbietern. Andere Produktionen haben einen dokumentarischen Schwerpunkt und enthalten Kommentar-/Bildkombinationen sowie Zeitzeugeninterviews, integrieren Spielelemente dann dort, wo Bilder fehlen und/oder bei einem spannungsgeladenen Handlungsverlauf wie bei den Ereignissen des 20. Juli 1944. Für die Beurteilung ist immer wichtig, ob die Dramaturgie des Gesamtbeitrags eher den Gesetzen einer fiktionalen Spielhandlung folgt und den belehrend-bildenden Anspruch zurücksetzt oder ob sie im Dienst desselben steht. Abgrenzungen sind sowohl in Bezug auf die Absichten der Macher wie die Wahrnehmung des Zuschauers gelegentlich sehr schwierig. Eines steht fest: In ihren besten Ausführungen können diese Mischformen den Zuschauer fesseln, dennoch auch Wirklichkeitsillusionen durchbrechen und etwas vom Konstruktionscharakter dessen erkennbar machen, was wir „Geschichte" nennen. Spielszenen repräsentieren ein Stück weit den inneren Film, der bei der Lektüre historischer Werke vor unseren Augen abläuft, Zeitzeugen und andere Dokumente ergänzen und interpretieren und müssen doch kein völlig schlüssiges Gesamtbild ergeben, ja manchmal sind sie widersprüchlich: Heinrich Breloer hat diese Vorgehensweise auf der VdW-Tagung 2006 in Berlin in eindrucksvollen Beispielen vorgestellt.

Ob nun Geschichtssendungen, Geschichtsdokumentationen in erster Linie als eigenständige Beiträge des gesellschaftlichen Erinnerungsdiskurses gelten oder lediglich als televisionäre Historiographie und damit im Vergleich zur wissenschaftlichen Geschichtsschreibung popularisierende Form bezeichnet werden soll, wird kontrovers diskutiert. Neben präziser Begrifflichkeit, die sich an den epistemologischen Voraussetzungen jeglicher Form von Geschichtsschreibung bzw. -vermittlung orientiert, ist weitere Forschung am Gegenstand selbst von-

nöten, und dies sowohl im Bezug auf Voraussetzungen und Rahmenbedingungen, auf die Gattungsentwicklung im historischen Rückblick und in Bezug auf das aktuelle Angebot. Diese Forschung muss sich ihrer Analyse- und Wertungskategorien stets bewusst bleiben und darf nicht vorschnell urteilen. Im Übrigen gilt: Der gesellschaftliche Geschichtsdiskurs ist zu wichtig, als dass man ihm lediglich dem Feuilleton überlassen sollte.

Die Exaktheitsansprüche und Methodenreflexion der wissenschaftlichen Historiographie dürfen nicht gegen die aufgezeigten Zwänge des ein Massenpublikum ansprechenden Fernsehens ausgespielt werden. Aller Anstrengung wert ist die Überlegung, inwieweit die Entfaltung und Differenzierung des Mediums Fernsehen, die gewachsenen Erfahrungen seiner Nutzer im Umgang mit ihm dazu berechtigen, anspruchsvollere Produktionen herzustellen, die vor allem die Bilder eindeutiger kontextualisieren und auch den Konstruktionscharakter von Geschichte in den dokumentarischen Formen offen zu legen. Innovative Strategien sind angebracht und sind gefordert, möglicherweise stoßen sie aber an finanzielle und gestaltungsästhetische Grenzen.

Anschrift: Prof. Dr. Edgar Lersch, SWR Funkhaus Stuttgart, D-70150 Stuttgart

Anmerkungen

* Überarbeitete und erweiterte Fassung meines Vortrag am 9. Mai 2006 auf der Jahrestagung der VdW in Berlin. Der Beitrag wäre nicht denkbar ohne die Ergebnisse des von Prof. Dr. Reinhold Viehoff und mir geleiteten Projekts an der Universität Halle-Wittenberg: „Historische Ereignisse im Fernsehen", das die Landesanstalt für Medien (LfM) in Nordrhein-Westfalen gefördert hat. Der Projektbericht wird noch 2006 erscheinen.

1 Siehe etwa *Winfried Urbe*, Die Geschichtsversessenen. Der History-Boom in den Medien. In: epd Medien, Nr. 40/41, 25.05.2005, S. 4–7.

2 Vgl. den Vortrag von *Aleida Assmann* auf der Jahrestagung der VdW in Heidelberg 2002: Druckerpresse und Internet. Von einer Gedächtniskultur zu einer Aufmerksamkeitskultur. In: Archiv und Wirtschaft 36, 2003, S. 5–12. Jetzt den ganzen Forschungskontext zusammenfassend als neueste Veröffentlichung: *Astrid Erll*, Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen: eine Einführung. Stuttgart u. Weimar 2005.

3 Es gelten immer noch die Feststellungen von *Georg Feil* aus den 1970er Jahren, der mit Blick auf qualitative Aussagen zur Rezeption von „einem Funken ins Nichts" sprach: vgl. *ders.*, Zeitgeschichte im Deutschen Fernsehen. Analyse von Fernsehsendungen mit historischen Themen (Dialogos, hrsg. von Otto B. Roegele, Bd. 7) Osnabrück 1974, S. 50 f.

4 *Andreas Grajczyk, Walter Klingler u. Gunnar Roters,* Erinnerungsinteresse an zeitgeschichtlichen Ereignissen im Spiegel der Fernsehforschung. In: Walter Klingler, Gunnar Roters u. Oliver Zöllner (Hrsg.), Fernsehforschung in Deutschland. Themen – Akteure – Methoden (Medienforschung 1, Teilband 1). Baden-Baden 1998, S. 365-384.

5 *Michael Meyen u. Senta Pfaff,* Rezeption von Geschichte im Fernsehen. Eine qualitative Studie zu Nutzungsmotiven, Zuschauererwartungen und zur Verwertung einzelner Darstellungsformen. In: Mediaperspektiven, Jg. 2006, Heft 2, S. 102–106; vgl. auch *Christian Schröter u. Oliver Zöllner,* Geschichte verstehen. Qualitative Fernsehforschung zur Rezeption der Geschichtsreihe „100 Deutsche Jahre". In: Klingler/Roters/Zöllner: Fernsehforschung (wie Anm. 4), S. 385–398.

6 Siehe die interessanten Überlegungen zum grundsätzlichen Problem: *Maurice Samuels*, The Spectular Past. Popular History and the Novel in Ninetheenth Century France. New York 2004.

7 *Andrea Brockmann*, Erinnerungsarbeit im Fernsehen. Das Beispiel des 17. Juni 1953 (Beiträge zur Geschichtskultur Bd. 30), Böhlau Köln 2006, S. 80.

8 Siehe etwa Abschnitt III, 3 der nach wie vor in Kraft befindlichen „Richtlinien für die Sendungen des Zweiten Deutschen Fernsehens" vom 11. Juli 1963: „Das Programm soll über die deutsche Wirklichkeit umfassend informieren und einen objektiven Überblick über das Weltgeschehen bieten. Hierzu gehören Darstellungen der deutschen Geschichte, des geschichtlichen Weges des deutschen Volkes, der Mannigfaltigkeit der deutschen Stämme, Länder und Kulturkreise." In: Wolfgang Lehr u. Klaus Berg (Hrsg.), Rundfunk und Presse in Deutschland. Rechtsgrundlagen der Massenmedien (Kommunikationswissenschaftliche Bibliothek 1). Mainz 1970, S.173.

9 *Judith Keilbach*, ‚Neue Bilder' im Geschichtsfernsehen. Über Einsatz und Verwertung von Laufbildern aus der Zeit des Nationalsozialismus. In: Fabio Crivellari, Kay Kirchmann, Marcus Sandl u. Rudolf Schlögl (Hrsg.), Die Medien der Geschichte. Historizität und Medialität in historischer Perspektive. Konstanz 2004, S. 543–568.

10 *Tilmann P. Gangloff*, Kingdom of Content. Deutsche Produktionen im Markttest (Mip-TV, Teil 2): In epd Medien Nr. 30-31/2006, S. 6–9, hier S. 8. Siehe als ein Hinweis unter vielen: Vorsprung durch Aufwand. Deutsche Mehrteiler mit historischen Sujets erobern als „Event-Movies" den Fernseh-Weltmarkt. In: Frankfurter Rundschau vom 08.12.2005.

11 Vgl. dazu demnächst ausführlicher einige Passagen in dem eingangs erwähnten Projektbericht.

12 Siehe den filmhistorischen Abriss bei: *Rainer C. M. Wagner*, Geschichtsdarstellungen in Film und Fernsehen zwischen Dokumentation und Dramati-

sierung, in: Peter Zimmermann u. Gebhard Moldenhauer (Hrsg.): Der geteilte Himmel: Arbeit, Alltag und Geschichte im ost- und westdeutschen Film (Close up: Schriften aus dem Haus des Dokumentarfilms, Bd. 13). Konstanz 2000, S. 19–42.

13 *Liz-Anne Bawden u. Wolfram Tichy,* Buchers Enzyklopädie des Films. München 1977, Stichwort: Kompilationsfilm, S. 419 ff.

14 „Off" meint, dass der Sprecher nicht sichtbar ist.

15 So in der mehrteiligen Reihe im Süddeutschen Rundfunk „Augenzeugen berichten" sowie in der die ZDF-Reihe über die Geschichte der Weimarer Republik (1964), die erstmals systematisch den Zeitzeugen in die historische Dokumentation integrierte.

16 *Michael Marek*, Verfremdung zur Kenntlichkeit. Das Erinnern des Holocausts. Gestaltungsprinzipien in den Filmen „Der Prozeß" von Eberhard Fechner und „Shoah" von Claude Lanzmann. In: Rundfunk und Fernsehen 36, 1988, S. 25–44.

17 *Thomas Fischer,* Geschichte als Ereignis. Das Format Zeitgeschichte im Fernsehen. In: Crivellari/ Kirchmann/ Sandl/Schlögl (Hrsg.), Medien der Geschichte (wie Anm. 9), S. 511–541, hier S. 517 ff.

18 *Feil*, Zeitgeschichte (wie Anm. 3) bietet zwar durchaus interessante, aber sowohl in Bezug auf den Zeitrahmen (1950er und 1960er Jahre) wie Begründungszusammenhänge heute nur noch eingeschränkt verwertbare Einsichten und Bewertungen.

19 *Fritz Wolf*, „Die Zwanziger Jahre". In: epd Medien Nr. 84/2005 vom 26.10.2005, S. 23.

20 Immer noch lesenswert zum Problem: Bernward Wember, Wie informiert das Fernsehen? München 1976.

21 *Frank Bösch*, Das „Dritte Reich" ferngesehen. Geschichtsvermittlung in der Historischen Dokumentation. In: Geschichte in Wissenschaft und Unterricht 50, 1999, S. 204–220, S. 206.

22 *Matthias Steinle*, Das Archivbild. Archivbilder als Palimpseste zwischen Monument und Dokument im audiovisuellen Gemischtwarenladen. In: Medienwissenschaft. Rezensionen. Reviews, Jg. 2005, H. 3, S. 295–309.

23 *Peter Zimmermann*, „Vergangenheitsbewältigung". Das „Dritte Reich" in Dokumentarfilmen und Fernsehdokumentationen der BRD. In: Peter Zimmermann/Gebhard Moldenhauer (Hrsg.): Der geteilte Himmel: Arbeit, Alltag und Geschichte im ost- und westdeutschen Film (Close up. Schriften aus dem Haus des Dokumentarfilms, Bd. 13). Konstanz 2000, S. 57–75.

24 *Knut Hickethier*, Der politische Blick im Dispositiv Fernsehen. Der Unterhaltungswert der Politik in der medialen Republik. In: Bernd Weisbrod (Hrsg.): Die Politik der Öffentlichkeit – Die Öffentlichkeit der Politik. Politische Medialisierung in der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland. Göttingen 2003, S. 79–96, hier S. 88.

25 Beispiele SDR 1958/1959; siehe auch: *Wolfgang Venohr*, Der Weg zur Mischform. In: Guido Knopp u. Siegfried Quandt (Hrsg.): Geschichte im Fernsehen. Darmstadt 1988, S. 82–87.

26 Als regelmäßige Programmform verschwand es Anfang 1970er Jahre vom Bildschirm. Zum – auch programmgeschichtlichen – Gesamtzusammenhang siehe *Knut Hickethier*, Fiktion und Fakt. Das Dokumentarspiel und seine Entwicklung bei ZDF und ARD. In: Helmut Kreuzer und Karl Prümm (Hrsg.): Fernsehsendungen und ihre Formen. Typologie, Geschichte und Kritik des Programms in der Bundesrepublik Deutschland. Stuttgart 1979, S. 53–70; jetzt die Problematik zusammengefasst bei *Brockmann*, Erinnerungsarbeit (wie Anm. 7), S. 82 ff.

27 Die Ergebnisse eines von Reinhold Viehoff und mir geleiteten Forschungsprojekts zu dieser speziellen Variante des Geschichtsfernsehens werden im Rahmen der „Geschichte des DDR-Fernsehens" 2007 veröffentlicht werden.

28 Es geht natürlich nicht um die direkte Konkurrenz von Geschichtssendungen untereinander. Das Problem liegt in der generellen Konfrontation von anspruchsvolleren gegenüber unterhaltenden Angeboten und den damit sich verändernden Erwartungen, Sehgewohnheiten des Publikums.

29 Siehe *Judith Keilbach*, Zeugen, deutsche Opfer und traumatisierte Täter – Zur Inszenierung von Zeitzeugen in bundesdeutschen Fernsehdokumentationen über den Nationalsozialismus. In: Tel Aviver Jahrbuch für deutsche Geschichte 21 (2003), hrsg. von Moshe Zuckermann, Göttingen, 2003, S. 287–307.

30 Die Feuilleton-Beiträge zu den Filmen aus der Knopp-Redaktion sind Legion, nicht immer aber von sorgfältiger Analyse bestimmt. Zur näheren Charakterisierung der ästhetischen Mittel enthält gute Beobachtungen *Wulf Kansteiner*, Die Radikalisierung des deutschen Gedächtnisse im Zeitalter seiner kommerziellen Reproduktion: Hitler und das „Dritte Reich" in den Fernsehdokumentationen von Guido Knopp. In: Zeitschrift für Geschichtswissenschaft, 51 (2003), Nr. 7, S. 626–648.