

Praxiswissen Medien

Jan N. Lorenzen

Zeitgeschichte im Fernsehen

Theorie und Praxis historischer
Dokumentationen



Springer VS

Praxiswissen Medien

Weitere Bände in dieser Reihe
<http://www.springer.com/series/11796>

Praxisrelevante Fachliteratur für die Medienproduktion ist bislang Mangelware. Die Reihe „Praxiswissen Medien“ nimmt sich dieser Aufgabe an und bietet konkrete Anregungen und Antworten auf Fragestellungen, die sich in der praktischen Arbeit an Film- und Fernsehbeiträgen ergeben. Dabei reicht die inhaltliche Bandbreite von Fragen des Medienhandwerks (Dramaturgie, Ästhetik, Bildgestaltung u.ä.) über Medieninhalte (Genres, Formate u.a.) bis hin zur Medienökonomie (Filmmarketing, Film- und Fernsehförderung, Medienorganisation u.ä.).-Damit sind Themen des Journalismus ebenso Gegenstand wie Ästhetik, Medientechnik, Medienrecht, Kultur und Ökonomie. Alle Bände verbindet ein hohes Maß an Nachvollziehbarkeit und damit das Angebot als konkrete Handlungsanleitung für die alltägliche Praxis.

Jan N. Lorenzen

Zeitgeschichte im Fernsehen

Theorie und Praxis historischer
Dokumentationen

Jan N. Lorenzen
Berlin
Deutschland

Praxiswissen Medien

ISBN 978-3-658-09943-5

ISBN 978-3-658-09944-2 (eBook)

DOI 10.1007/978-3-658-09944-2

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Springer VS

© Springer Fachmedien Wiesbaden 2015

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlags. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Die Wiedergabe von Gebrauchsnamen, Handelsnamen, Warenbezeichnungen usw. in diesem Werk berechtigt auch ohne besondere Kennzeichnung nicht zu der Annahme, dass solche Namen im Sinne der Warenzeichen- und Markenschutz-Gesetzgebung als frei zu betrachten wären und daher von jedermann benutzt werden dürften.

Der Verlag, die Autoren und die Herausgeber gehen davon aus, dass die Angaben und Informationen in diesem Werk zum Zeitpunkt der Veröffentlichung vollständig und korrekt sind. Weder der Verlag noch die Autoren oder die Herausgeber übernehmen, ausdrücklich oder implizit, Gewähr für den Inhalt des Werkes, etwaige Fehler oder Äußerungen.

Lektorat: Barbara Emig-Roller, Monika Mülhausen

Gedruckt auf säurefreiem und chlorfrei gebleichtem Papier

Springer Fachmedien Wiesbaden ist Teil der Fachverlagsgruppe Springer Science+Business Media (www.springer.com)

Inhaltsverzeichnis

1 Grundlagen	1
1.1 Geschichtsfernsehen im Spannungsfeld von Geschichtswissenschaft, Dokumentarfilmethos und Programminteressen	1
1.2 Was ist eine historische Dokumentation?	3
1.3 Aufbau des vorliegenden Leitfadens; Zielgruppe	5
Literatur	6
2 Eine kurze Geschichte der historischen Dokumentation in der Bundesrepublik Deutschland seit 1945	7
2.1 Geschichte als Instrument der Massenbeeinflussung: „Todesmühlen“ und „Nacht und Nebel“	7
2.2 Die Reihe „Das Dritte Reich“ als Geburtsstunde der historischen Dokumentation in der Bundesrepublik	11
2.3 Die Symbiose von Geschichtsfernsehen und Geschichtswissenschaft in den siebziger und frühen achtziger Jahren	16
2.4 Die Auswirkungen des dualen Systems und die Rolle Guido Knopps	18
2.5 Die historische Dokumentation als Mythenproduzent?	23
Literatur	28
3 Der Produktionsprozess Teil 1: Vorbereitungen	33
3.1 Die Akteure	33
3.2 Themenfindung und Exposé	34
3.3 Das Treatment	40
Literatur	42

4	Der Zeitzeuge und die Dramaturgie	43
4.1	Die Bedeutung des Zeitzeugen	43
4.2	Die Dramaturgie der historischen Dokumentation: Der Zeitzeuge und die „Heldenreise“	45
4.3	Kritik am Zeitzeugen aus der Fachwissenschaft und der Dokumentarfilmgemeinde	47
4.4	Identifikation mit den Tätern? Zur Täter-Opfer-Problematik in der „Heldenreisen-Dramaturgie“	51
4.5	Das Problem der Identifikation in Porträtfilmen: Mit Hitler auf Heldenreise?	54
4.6	Der Zeitzeuge als Gegenspieler: „Wem glaubt das Publikum?“	56
4.7	Der Zeitzeuge und die Multiperspektivität	58
4.8	Identifikation und Emotion	59
4.9	Umgang mit „falschen“ Erinnerungen	62
4.10	Die Recherche nach Zeitzeugen	65
4.11	Die Vorbereitung eines Interviews	67
4.12	Der Ablauf eines Interviews	71
4.13	Nach dem Interview, oder: Die Verantwortung des Filmemachers gegenüber den Zeitzeugen – und ihre Grenzen ...	76
	Literatur	78
5	Archivmaterial	81
5.1	Die Bedeutung des Archivmaterials	81
5.2	Alles authentisch?	83
5.3	Archivmaterial und seine (Ent-)Kontextualisierung	85
5.4	Propagandamaterial – ein Kapitel für sich!	89
5.5	Die Recherche nach Archivmaterial	94
	Literatur	98
6	Re-enactments	101
6.1	Re-enactments – eine vorübergehende Moderscheinung?	101
6.2	Wenn die Bilder fehlen: Re-enactment als Ersatz für fehlendes Archivmaterial	102
6.3	Re-enactments in der Geschichte des Dokumentarfilms	103
6.4	Das Problem der Authentizität im Re-enactment	104
6.5	Re-enactments – eine Frage der Qualität!	105
6.6	Re-enactments in der Praxis	107
	Literatur	109

7	Der Originalschauplatz	111
7.1	Der „genius loci“: Originalschauplätze als Beweis und als Brücke in die Vergangenheit	111
7.2	Ruinen und Reste	112
7.3	Museale Orte und Gedenkstätten	113
7.4	Orte, die noch immer im ursprünglichen Zusammenhang genutzt werden	116
7.5	Orte, die heute vollkommen anders genutzt werden	118
7.6	Gezielt vernichtete Orte	119
7.7	Haltungen am Drehort: Distanz und Banalität/Emotionen und Subjektivität	120
7.8	Originalschauplatz und Zeitzeuge	121
	Literatur	123
8	Der Produktionsprozess Teil 2: Endfertigung	125
8.1	Am Anfang ist Chaos: Montagetechniken in der historischen Dokumentation	125
8.2	Das Verhältnis von Filmzeit zu vergangener Zeit: Der Schnitt als Verdichtungsprozess	126
8.3	Die Heterogenität des Materials: Der Schnitt als Homogenisierungsprozess	127
8.4	Umgang mit schockierenden Bildern	130
8.5	Kommentartext und Sprecher	132
8.6	Abnahme	133
	Literatur	136
9	Ausblick	137
9.1	Geschichtsstudium versus Filmstudium. Gibt es einen Königsweg zur historischen Dokumentation?	137
9.2	Die historische Dokumentation als Kommunikationsplattform	139
	Literatur	140
	Danksagung	141

1.1 Geschichtsfernsehen im Spannungsfeld von Geschichtswissenschaft, Dokumentarfilmethos und Programminteressen

Die Gräben sind tief. Während die Programmverantwortlichen der öffentlich-rechtlichen Sender sich gern mit den historischen Dokumentationen in ihrem Programm schmücken und darauf verweisen, damit ihren öffentlich-rechtlichen Informations- und Bildungsauftrag zu erfüllen, haben universitär arbeitende Historiker¹ in den letzten rund zwanzig Jahren ein von Neid und Ablehnung geprägtes Verhältnis zu dieser Art der Geschichtsvermittlung entwickelt. In erster Linie bezieht sich die Kritik der Historiker auf die „Personalisierung, Dramatisierung und Emotionalisierung“ des Stoffes. „Brüche, offene Fragen, Widersprüche, Aufarbeitung und Entwicklungen, wie sie nun einmal die Geschichtsschreibung kennt, passen nichts in Genre“, stellte der kürzlich verstorbene Konstanzer Professor Rainer Wirtz fest. (Wirtz 2008, S. 10) Für seinen Kollegen Achatz von Müller ist das Fernsehen als quantitativ erfolgreichster Vermittler von Geschichte „zugleich der qualitativ problematischste“ (von Müller 1997, S. 688), und der Hamburger Geschichtsdidaktiker Bodo von Borries meint sogar, 80 % der historischen Dokumentationen seien schlichtweg „schädlich.“ (von Borries 2001, S. 222)

Auf eine ähnliche Ablehnung des Genres stößt man bei Filmtheoretikern und Dokumentarfilmern aus dem Umfeld von Filmhochschulen. Ihre Argumente sind denen der Historiker nicht unähnlich. Sie beziehen sich auf die schnellen Schnittrhythmen, die den Zuschauer in einen Sog ziehen und den einzelnen Bildern ihre Bedeutung nehmen würden, auf den Kommentar, der eine Interpretation vorgebe,

¹ Aus Gründen der sprachlichen Vereinfachung wird im Text nur die männliche Variante aufgeführt obwohl selbstverständlich beide Geschlechter gemeint sind.

anstatt den Betrachtern selbst das Urteil zu überlassen und auf den Einsatz suggestiver Elemente, die keinen Raum für Distanzierungen lassen. Die historische Dokumentation verletze mit ihren narrativen Erzählstrategien und ihren dramaturgischen Konzepten, so der Vorwurf, permanent das „Authentizitätsversprechen des Dokumentarfilmes“, welches nun mal wichtigstes Abgrenzungskriterium gegenüber dem Spielfilm und unverzichtbare Legitimationsgrundlage des Dokumentarfilms ist (vgl. Hißnauer 2011, S. 117–137).

Die wichtigsten Konfliktfelder sind damit bereits umrissen: Zwei der drei Berufsgruppen, zu denen eine Nachbarschaft besteht, auf deren Anregungen (im Falle des Dokumentarfilmes) oder Forschungsergebnisse (im Falle der Geschichtswissenschaft) die Macher historischer Dokumentationen zugleich angewiesen sind, lehnen das Format in der derzeit mehrheitlich im deutschen Fernsehen praktizierten Form ab. Weder Historiker, noch klassische Dokumentarfilmer würden die Autoren und Regisseure von historischen Dokumentationen als ihre Berufskollegen bezeichnen. Zum dritten verwandten Berufsfeld, dem Journalismus, besteht zwar ein grundsätzlich wohlwollendes Verhältnis, doch auch ein tagesaktuell arbeitender Nachrichten-, Boulevard- oder Sportreporter wird den Autoren einer historischen Dokumentation nicht im engeren Sinne als seinen Berufskollegen ansehen – und umgekehrt.

Ohne auf die Kritik an dieser Stelle bereits im Detail eingehen zu wollen, stellt sich damit die Frage, welchen Beruf ein Autor historischer Dokumentationen überhaupt hat: Ist er ein Historiker, der sich des Fernsehens als Medium bedient? Ist er ein Journalist, der historische Themen aufgrund ihrer aktuellen Relevanz aufbereitet? Oder versteht er sich als ein Dokumentarfilmer, der beobachtend versucht, die Wirklichkeit abzubilden? In allen drei Bereichen, dem Journalismus, dem Dokumentarismus und der Geschichtswissenschaft müssen Autoren und Regisseure historischer Dokumentationen Kompetenzen aufweisen; sie müssen journalistische Auswahlkriterien und Aufbereitungstechniken erlernen, sie müssen eine dokumentarische Bildsprache entwickeln und Montagetechniken erlernen und sie müssen in der Lage sein, historische Sachverhalte zu rekonstruieren. Die Historiker erwarten Kenntnis ihrer Standards der Quellenkritik, die Dokumentarfilmer fordern Beachtung ihrer „Authentizitätskriterien“ – und dann gibt es, als dritten Pol, noch die Redakteure und Produzenten als Auftraggeber, die sich von ihrem Regisseur vor allem einen gegenüber dem Publikum gut funktionierenden Film wünschen, der „spannend“ und „unterhaltsam“ ist (dabei natürlich den „Wahrheitskriterien“ der Geschichtswissenschaft Genüge tut und die „Authentizitätsmaßstäbe“ des Dokumentarfilms nicht offensichtlich missachtet). Das Produkt, das aus dem Mix dieser Erwartungshaltungen entsteht, ist etwas völlig Eigenständiges. Es folgt eher den dramaturgischen Modellen des Spiel- als des Dokumentarfilmes, weil sich die

traditionell dokumentarischen Erzählstrategien als nicht populär genug erwiesen haben. Es benötigt andere Recherchewege, als an den Universitäten im Fach Geschichte gelehrt, weil auch Materialien und Informationen benötigt werden, die für professionelle Historiker nur von geringem Interesse sind. Und es verlangt gegenüber Zeitzeugen andere Fragetechniken, als an den Journalistenschulen gelehrt, weil nicht Prominente aus der Reserve gelockt oder Geständnisse von Politikern „investigativ“ produziert, sondern zumeist Erinnerungen stimuliert und Emotionen organisiert werden müssen.

„Historische Dokumentationen“ sind damit zu einem eigenen Genre innerhalb der verschiedenen Film- und Fernsehformate avanciert – und „Autor/Regisseur historischer Dokumentationen“ ist zu einem eigenen Beruf geworden.

1.2 Was ist eine historische Dokumentation?

Es gibt viele Formen historischen Erzählens im Fernsehen. Geschichte kommt vor innerhalb von Nachrichtenbeiträgen und in Form von Rezensionen historischer Bücher oder historischer Ausstellungen in Kulturmagazinen (wie „Stilbruch“ im RBB, „Artour“ im MDR oder „Kulturzeit“ auf 3Sat); es gibt Magazinsendungen, die sich ausschließlich mit Geschichte beschäftigen (wie „Geschichte Mitteldeutschlands – Das Magazin“ im MDR oder „Geheimnis Geschichte“, gesendet von 2007 bis 2009 in der ARD). Mit größeren Sendelängen gibt es den „historischen Dokumentarfilm“ (z. B. „Ein Spezialist“ über Adolf Eichmann)²; es gibt die hybriden Doku-Dramen, in denen dokumentarische und fiktionale Elemente nebeneinanderstehen (wie in „Todesspiel“ über die Ereignisse des Deutschen Herbstes und den Terror der RAF)³; es gibt Sendereihen, die sich zumeist althistorischen Themen unter archäologischen Gesichtspunkten nähern (wie etwa „Sphinx – Geheimnisse der Geschichte“ von 1994 bis 2007 im ZDF) und es gibt Spielfilme, die für sich in Anspruch nehmen, einer „wahren Geschichte“ zu folgen und sich eine zeitlang großer Beliebtheit erfreuten, wie etwa „Die Luftbrücke“ aus dem Jahr 2005,⁴ „Dresden“ aus dem Jahr 2006⁵ oder „Die Flucht“ aus dem Jahr 2007.⁶

² „Ein Spezialist“, Regie: Eyal Sivan, Frankreich, Deutschland, Österreich, Belgien, Israel 1998.

³ „Todesspiel“, Regie: Heinrich Breloer, 2 Teile, Deutschland 1997.

⁴ „Die Luftbrücke – Nur der Himmel war frei“, Regie: Dror Zahavi, Deutschland (Sat1) 2005.

⁵ „Dresden“, Regie: Roland Suso Richter, Deutschland 2006.

⁶ „Die Flucht“, Regie: Kai Wessel, Deutschland (ARD) 2007.

Auch wenn in den verschiedenen Kapiteln auf die meisten dieser Geschichtserzählungen im Fernsehen Bezug genommen wird, steht doch nur eines dieser Formate im Zentrum des vorliegenden Leitfadens: die zeitgeschichtliche Dokumentation, wie sie sich seit den sechziger Jahren im deutschen Fernsehen etabliert hat. Thomas Fischer, als langjähriger Leiter der Redaktion Zeitgeschichte des SWR einer der maßgeblichen Akteure und Gestalter dieses Formats, definiert die zeitgeschichtliche Dokumentation als einen Film „von 45 min Länge, der Archivteile, Neudrehs, szenische Rekonstruktionen, Computeranimationen und Zeitzeugen miteinander verknüpft.“ (Fischer 2008, S. 35) Ergänzend müssen noch einige Bemerkungen zur Dramaturgie gemacht werden: Fast immer folgt eine historische Dokumentation erzählerisch der Chronologie der Ereignisse. Gegenwartsbezüge werden innerhalb des Formats meist als Fremdkörper wahrgenommen. Eine Dramaturgie, die sich von der Gegenwart ausgehend der Vergangenheit eher reflektierend nähert, überschreitet die Grenzen zum historischen Dokumentarfilm.⁷ Ebenfalls ergänzend zur Aufzählung von Fischer müssen noch Expertengespräche aufgeführt werden, denn auch der interpretierende Kommentar des Historikers spielt besonders bei Themen, zu denen keine Zeitzeugen mehr befragt werden können, nach wie vor eine nicht unbedeutende Rolle. Zudem muss betont werden, dass nicht immer alle genannten Elemente Verwendung finden. Szenische Rekonstruktionen etwa, auch Re-enactments genannt, werden von manchen Redaktionen und Regisseuren aus prinzipiellen Erwägungen abgelehnt. Computeranimationen wiederum werden nicht bei jeder Produktion als sinnvoll erachtet und sind auch nicht immer finanzierbar. Als die drei wichtigsten Elemente haben sich die Zeitzeugeninterviews, das Archivmaterial und der Neudreh an den Originalschauplätzen herauskristallisiert. Ohne diese drei Bestandteile kommt fast keine historische Dokumentation aus.

Ausgehend von diesem Ist-Zustand versteht sich der vorliegende Leitfaden – unter ausdrücklicher Beachtung der angedeuteten Konfliktlinien –, als eine Format- und eine Berufsbeschreibung; zum Teil in Form einer filmtheoretischen Abhandlung, zum Teil in Form eines historischen Essays, zum Teil in Form eines Werkstattberichts. Er kann dabei weder eine Einführung in die journalistische Arbeitsweise, noch ein Crash-Kurs in historischer Quellenkritik und schon gar nicht ein Lehrbuch für dokumentarische Bildsprache und Dramaturgiekonzepte sein – auch wenn an vielen Stellen auf diese Bezug genommen und an manchen Stellen auf die entsprechenden Lehrwerke verwiesen wird. Das Buch versteht sich ebenfalls nicht als Handlungsanweisung im Sinne eines „so und nicht anders“, es

⁷ Worin genau sich „historische Dokumentationen“ und „historische Dokumentarfilme“ unterscheiden, wird in Kap. 2.2. diskutiert.

soll nicht definieren, wie historische Dokumentationen aussehen *sollten*, es beschreibt aktuelle Standards und Arbeitstechniken.

1.3 Aufbau des vorliegenden Leitfadens; Zielgruppe

Das Buch ist in acht Kapitel gegliedert. Zunächst möchte ich anhand einer kurzen, thesenartigen „Geschichte der historischen Dokumentation in der Bundesrepublik“ aufzeigen, wie sich das Format seit dem Beginn des bundesdeutschen Fernsehens entwickelt hat und wie dabei die bereits aufgezeigten Konfliktlinien entstanden sind. In den anschließenden Kapiteln möchte ich die oben beschriebenen Elemente einer historischen Dokumentation (Zeitzeugengespräche, Archivmaterial, Dreh an Originalschauplätzen, Re-enactments einzeln vorstellen und unter Berücksichtigung der unterschiedlichen Ansichten, theoretischen Erwägungen und praktischen Erfahrungen diskutieren.

Da der Erzählgegenstand in der Vergangenheit liegt, sind historische Dokumentationen planbarer als die meisten anderen dokumentarischen Formate. Aus der Aufzählung der verschiedenen Bildebenen wird zudem unmittelbar ersichtlich, dass es ein Regisseur historischer Dokumentationen, anders als die meisten seiner in Film und Fernsehen tätigen Kollegen, mit ästhetisch sehr unterschiedlichen Materialien zu tun hat, die zu einem Ganzen zusammengefügt werden müssen. Die sich daraus ergebenden Besonderheiten und Arbeitstechniken sollen in zwei Kapiteln zum Produktionsprozess erläutert werden.

Im Resümee soll die von Dokumentarfilmern und Historikern geäußerte Kritik an der historischen Dokumentation noch einmal aufgegriffen und abschließend diskutiert werden. Zudem soll die Frage aufgeworfen werden, welcher berufliche Werdegang angesichts des vielfältigen Anforderungsprofils als der Königsweg zur historischen Dokumentation angesehen werden kann: Studium der Geschichte, der Journalistik (mit anschließendem Volontariat) oder eine Regieausbildung an einer Filmhochschule?

Der vorliegende Leitfaden richtet sich dementsprechend zunächst an diejenigen, die, aus den unterschiedlichsten Ausbildungszusammenhängen kommend, die historische Dokumentation als Berufsfeld in Erwägung ziehen und sich schnell über die theoretischen Paradigmen und praktischen Produktionsbedingungen informieren wollen. Des Weiteren möchte das Buch jene Geschichtswissenschaftler und Geschichtsdidaktiker ansprechen, die die Fernsehhistoriker aufgrund ihrer Deutungsmacht und der gesellschaftlichen Tiefenwirkung ihrer Produkte beneiden, diese zugleich wegen der fortgesetzten Verletzung historiographischer Standards kritisieren, ohne aber die Entstehungsbedingungen zu kennen und zu verstehen.

Im selben Maße richtet sich das Buch an Regiekollegen, die die Bedenken aus der Geschichtswissenschaft unter Hinweis auf den großen Erfolg und die handwerklichen Notwendigkeiten ihres Formats bisher achselzuckend abgetan haben, ohne sich mit der Kritik wirklich auseinanderzusetzen. Auch sie verzichten auf wertvolle Denkanstöße.

Literatur

Thomas Fischer: *Erinnern und Erzählen. Zeitzeugen im Geschichts-TV*, in: Thomas Fischer und Rainer Wirtz (Hrsg.): *Alles authentisch? Popularisierung der Geschichte im Fernsehen*, Konstanz 2008, S. 33–49 (Fischer 2008).

Christian Hißnauer: *Fernsehdokumentarismus. Theoretische Näherungen, pragmatische Abgrenzungen, begriffliche Klärungen*, Konstanz 2011 (Hißnauer 2011).

Bodo von Borries: „Was ist dokumentarisch am Dokumentarfilm? Eine Anfrage aus geschichtsdidaktischer Sicht“, in: *Geschichte in Wissenschaft und Unterricht (GWU)* 52(2001), S. 220–227 (von Borries 2001).

Achatz von Müller: *Geschichte im Fernsehen*, in: Klaus Bergmann (Hrsg.): *Handbuch der Geschichtsdidaktik*, 1997, S. 688–694 (von Müller 1997).

Rainer Wirtz: *Alles authentisch: so war's*, in: Thomas Fischer und Rainer Wirtz (Hrsg.): *Alles authentisch? Popularisierung der Geschichte im Fernsehen*, Konstanz 2008, S. 9–32 (Wirtz 2008).

Filmografie

„Die Flucht“, Regie: Kai Wessel, Deutschland (ARD) 2007.

„Die Luftbrücke – Nur der Himmel war frei“, Regie: Dror Zahavi, Deutschland (Sat1) 2005.

„Dresden“, Regie: Roland Suso Richter, Deutschland 2006.

„Ein Spezialist“, Regie: Eyal Sivan, Frankreich, Deutschland, Österreich, Belgien, Israel 1998.

„Todesspiel“, Regie: Heinrich Breloer, 2 Teile, Deutschland 1997.