

Standpunkte

Tobias Ebbrecht, Matthias Steinle

Dokudrama in Deutschland als *historisches Ereignisfernsehen* – eine Annäherung aus pragmatischer Perspektive

Wenn der Dokumentarfilm grundlegend das ist, was dem *anderen* widerfährt, und die Fiktion hingegen das, was mir widerfährt (aber einem verkleideten Ich), dann ist das Doku-Drama ein wenig das neue Muster dessen, was *uns* widerfährt. Einem amerikanischen und folglich sehr exportablen „Wir“. Vom Dokumentarfilm hat das Doku-Drama nur die ersten zwei Silben übernommen und vom Drama hat es die doppelte Bedeutung beibehalten: Theater und Katastrophe. Die Zukunft wird uns sagen, auf welche Seite des Bindestrichs es geraten wird. (Daney 1981, 232)

„So viel Geschichte war im Fernsehen nie.“ (Wolf 2004, 28) Obwohl diese Feststellung hauptsächlich auf die mediale Dauerpräsenz von „Hitler & Co“ (Neth 2005, 20) zielt, hat der „neue Erinnerungsboom“ (Wolfrum 2003, 33) im neuen Jahrtausend auch die deutsche Nachkriegsgeschichte erfasst: Neben Hitler, Speer und Stauffenberg sowie Vertreibung, Gustloff-Untergang und Feuersturm, sind nun auch die Luftbrücke, der Aufstand vom 17. Juni 1953 und der Mauerbau/-fall in den Fokus medial geschürter Aufmerksamkeit geraten. Der „History-Boom“ (Urbe 2005) knüpft an eine an Jahres- und Gedenktagen orientierte Event-Kultur an, die die medial aufbereitete Erinnerung – zumindest kurzfristig – ins Rampenlicht gesellschaftlicher Aufmerksamkeit stellt. Langfristig werden mit der Anhäufung von zeit-/historischem Bildmaterial „die künftigen Geschichtsbilder künftiger visueller Medien jetzt schon geschrieben“ (Wolf 2004, 28) und damit das kulturelle Gedächtnis kommender Generationen geprägt.

„Heute hat das Fernsehen die Grundversorgung der Gesellschaft mit Geschichtsbildern übernommen.“ (Wolfrum 2003, 36) Diese üben einen kaum zu unterschätzenden Einfluss auf die Vorstellungsbilder individueller und kollektiver Erinnerung aus, die wiederum auf die Bildproduktion zurückwirken. Zu diesem komplexen Verflechtungsverhältnis liegen jedoch bisher ebenso wenige Erkenntnisse vor, wie zur Rezeption der Zuschauer.¹

Charakteristisch für den ‚History-Boom‘ im Kontext der ‚Eventisierung‘ (Gebhardt 2000, 28) kollektiver Erinnerung sind sogenannte ‚Dokudramen‘, die zur *Prime Time* in privaten und öffentlich-rechtlichen Sendern ein Millionen-Publikum erreichen und durch Kino- und DVD-Auswertung über das Fernsehereignis hinaus auch langfristiger präsent sind. Jenseits der Quote und dem damit implizierten (Trug-)Schluss einer Breitenwirkung, sind die Filme auch Ausdruck des populären Umgangs mit Zeitgeschichte im Nachwende-Deutschland sowie jüngster Genre-Entwicklungen des Dokumentarischen. Die Annäherung an das

Phänomen ‚Dokudrama‘ erfolgt im Folgenden aus medienpragmatischer Perspektive, aus der sich die Spezifik der deutschen Produktion ableiten lässt.

Kaum ein Konzept ist so schwer zu fassen wie das des ‚Dokudramas‘ als Inbegriff des Hybriden aus *Fact* und *Fiction*. Während ‚Doku‘ für das Versprechen von Information/Aufklärung, Bildung und Authentizität steht, verspricht ‚Drama‘ Unterhaltung, Schauspiel und sinnliche Attraktion. In der Mischform aus scheinbar Gegensätzlichem liegt die Attraktivität des Dokudramas begründet; gleichzeitig beinhaltet sie eine mögliche Verwirrung des Zuschauers sowie Grenzüberschreitungen, die ästhetische und ethische Fragen aufwerfen sowie politische und nicht zuletzt juristische Auseinandersetzungen nach sich ziehen können. Das charakteristische Gestaltungsmittel ‚szenische Nachgestaltung‘ bzw. *re-enactment* ermöglicht die visuelle Repräsentation sonst unzugänglicher Vorgänge, die ‚wirklich‘ passiert sind (Rosenthal 1995, 20ff.). In dem weiten Feld des Transitorischen zwischen Spiel- und Dokumentarfilm (Heller 2001) finden sich je nach nationalem und historischem Kontext weitere Genre-Bezeichnungen wie *Dramadoc*, *Dramatic reconstruction*, *Faction*, *Reality-based film*, *Murdofact*, *Fact-based drama*, *Biopic*, *Living History*, *Scripted Reality* etc. (Paget 1998, 91f.; Rosenthal 1999a, xiv). Dazu gesellen sich neue fernsehspezifische Formate wie *Dokutainment*, *Histotainment*, *Timetainment* (Kehl 2007, 21).

Im weitesten Sinne werden unter dem Begriff Dokudrama Filme mit zeithistorischen und aktuellen Stoffen gefasst, die mit dem Versprechen einer *true story* ihre Geschichte im Modus des Dramas verhandeln (Paget 1990). Im engsten Sinne der deutschen Fernsehgeschichte bezeichnet Dokudrama die von Heinrich Breloer zusammen mit Horst Königstein seit Anfang der 80er Jahre entwickelte fernsehspezifische Form, dokumentarisches Archivmaterial mit Zeitzeugeninterviews und Spielszenen in einen sich gegenseitig ergänzenden und teilweise reflektierenden Zusammenhang zu setzen. Dokumentarische und fiktionale Erzählweisen stehen dabei gleichberechtigt nebeneinander, ohne dass sie gleich gewichtet sein müssen (Wolf 2003, 99).

Die aktuell herrschende Beliebigkeit in der Begriffsverwendung bringt Guido Knopp mit dem – für die eigene Praxis bezeichnenden – Postulat auf den Punkt: „Beim Doku-Drama ist alles erlaubt“ (Hassemer 2002, 26) – entsprechend viel wird als solches etikettiert. Knopp selbst hat mit den von ihm verantworteten ZDF-Filmen zur Zeitgeschichte seit Mitte der 90er Jahre stilbildend dazu beigetragen, (Nach-)Inszenierung und dramatisierende Stilmittel (u.a. schneller Schnittrhythmus, Zeitlupe, Bildeinfärbung, emotionalisierende Musik) zur Attraktivitätssteigerung von Dokumentationen einzusetzen. Bereits 1998 sah Knopp im Dokudrama die Zukunft und definierte es als neues Genre des „historischen Ereignisfernsehens“ (Ebbrecht 2007b, 223): „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.“ (Alanyiala/Huber 1998)

Besondere Bedeutung kommt dabei dem Begriff des Ereignisses zu: Geschichte wird durch ihre televisuelle Aufbereitung zu einem Ereignis in der Gegenwart (Fischer 2004, 515). Das historische Ereignis aktualisiert sich als mediales Ereignis. Die Spielformen dienen der Unterstützung dieses Ereignischarakters. Der Begriff des Ereignisses impliziert aber noch mehr als ‚nur‘ ein TV-Ereignis. Mit Hilfe von sogenannten extratextuellen Events, wie sie Derek Paget als signifikant für das Dokudrama beschrieben hat, verkoppelt sich das Ereignisfernsehen mit der politischen und gesellschaftlichen Aushandlung der Bedeutung von bestimmten historischen Ereignissen für die Gegenwart. Diskussionssendungen, Reportagen und Dokumentationen rahmen das Fernsehereignis (meist an mehreren Tagen) ein (Paget 1998, 80). Es gibt innerhalb der Programmstruktur intertextuelle Verknüpfungen zu Wissenssendungen, Nachrichtensendungen, Talkshows oder extra programmierten Making Of's. Die Websites der Sender bilden dabei ein besonderes Bindeglied und koppeln die behandelten Themen auch an gesellschaftlich und publizistisch geführte Debatten.

Darüber hinaus besitzt der Begriff des Ereignisses auch eine biografische Dimension. Das Ereignis bietet die Möglichkeit einer individuellen Erfahrung. Dieser biografische Kern ist für das Geschichtsfernsehen von besonderer Bedeutung. Einerseits manifestiert er sich in der Figur des Zeitzeugen, der ein vergangenes biografisches Ereignis berichtet und bezeugt. Zum anderen wird aber die Geschichtssendung selbst zu einem (emotional, biografisch) rezipierten Ereignis, das so einen transgenerativen und emotionalen Zugang zu Geschichte eröffnet (Ebbrecht 2008, 90).

Aus der Perspektive des sozialen Gedächtnisses bietet sich daher ein breiterer, nicht an – ohnehin fragilen – Genre-Definitionen orientierter Zugriff an: Besteht die Wirksamkeit der „medialen Bilderflut auf die individuellen Vergangenheitsbilder“ doch weniger in Eigenschaften wie fiktional/nicht-fiktional, sondern vielmehr in der Unterstützung biografischer Sinnstiftung durch den Rezipienten (Welzer 2002, 175). Harald Welzer hat unterschiedliche Richtungen ausgemacht, in die Bilder ihre Gedächtniswirkung entfalten: Einerseits werden visuelle Versatzstücke und Filmszenen ununterscheidbar in die Schilderung autobiografischer Erinnerung verwoben, andererseits ziehen die Erinnernden „gerade filmische Vermittlungen und insbesondere die des Spielfilms“ als historischen Beleg heran, wie es ‚wirklich gewesen ist‘ (ebd.). Scheinbar gehorcht die Wahrnehmung medial vermittelter Geschichtsbilder einem spezifischen Modus der Sinn- und Affektproduktion, der gleichsam dokumentarische wie fiktionale Bilder im Rahmen einer „dokumentarisierenden Lektüre“ (Odin 1990) als historische – bewusst und unbewusst – in die eigene Erinnerung einbaut. Dieser ‚historisierende Modus‘ zeichnet sich dadurch aus, dass er auf der Zeitleiste zurückweist und auf ‚die Geschichte‘ als realen Enunziator, d.h. als wirkliche Äußerungsinstanz, verweist (Odin 2002,

42f.). Entsprechend steuert eine solch ‚historisierende Lektüre‘ die Wahrnehmung von Bildern *über die* Vergangenheit – wie z.B. beim Historienfilm (Koch 2003) – ebenso wie die Wahrnehmung von Bildern *aus der* Vergangenheit, d.h. Archivbilder (Steinle 2007). In Dokudramen spielt das Neben- bzw. Ineinander dieser unterschiedlichen Bildklassen, ihre explizite oder implizite Verschränkung, eine tragende Rolle, um die Konstruktion des Historischen mit der Autorität des Dokumentarischen zu koppeln.

Unter dem Stichwort ‚historisches Ereignisfernsehen‘ können so Dokudramen im Stile Breloers sowie Knopps und solche der Kategorie ‚Event-Movie‘, wie sie die Produktionsfirma teamWorx² zur Charakterisierung aufwendiger Projekte mit zeithistorischen Themen verwendet, zusammengefasst werden (Ebbrecht 2007b, 226). Trotz ihrer im Einzelfall unterschiedlichen Umgangsweisen mit dem Material wie mit der Geschichte, teilen sie mehrere thematische, ästhetische und ökonomische Gemeinsamkeiten: Sie konzentrieren sich auf zeitgeschichtliche Stoffe ab 1933. Thematisch lassen sich die Produktionen des historischen Event-Fernsehens grob drei Bereichen zuordnen: 1. ‚drittes Reich‘, 2. westdeutsche Nachkriegsgeschichte/BRD und 3. DDR. Geschichte wird dabei am Beispiel individueller Geschichten durch Personalisierung, Emotionalisierung und Dramatisierung vermittelt. Im Zentrum stehen verschiedene dokumentarisierende Authentisierungsstrategien (Archivbilder und -töne, Betonung einer wahren Geschichte, genaue Zeit- und Ortsangaben sowie Identifizierung der Akteure/Zeitzeugen, Schilderung des weiteren Lebenswegs am Filmende).

Im Gegensatz zu früheren, stärker porösen und an den Methoden des Brecht’schen oder des dokumentarischen Theaters orientierten szenischen Dokumentationen oder Dokumentarspielen, wie sie in den 60er und 70er Jahren und noch in den frühen Dokudramen von Königstein und Breloer im öffentlich-rechtlichen Fernsehen der Bundesrepublik dominierten, steht im Vordergrund des historischen Ereignisfernsehens das Bild als Abbild der Wirklichkeit. Dies führt meistens zu einer imitierenden Ästhetik, die die Herkunft der Bilder und die Geschichtsnarrative verschleiert. Die Geschichtsbilder beziehen sich imitierend auf ikonisch gewordene Vorbilder und/oder fixieren erzählte Geschichte in ihrer Konkretisierung. Geschichte kehrt als nostalgisches Ereignis wieder. Auf diese Weise wird die Vergangenheit im Zitieren vergangener Stile und Moden als *Pastness* wieder aufgerufen. Die am Geschichtsbild ausgerichtete Erinnerungskultur orientiert sich an einer homogenen und kontinuierlichen Darstellung der Geschichte. Ihre Erzählform ist heute die der ‚Generationen‘-Geschichte‘ (Jameson 1986, 64). Die Produktionen wenden sich der Geschichte nur noch als einer ‚vollendeten Vergangenheit‘ zu. Sie vergegenwärtigen sie dabei als ‚Imitation toter Stile‘, die in einem ‚imaginären Museum‘ lagern (ebd., 62).

Dabei dient das Genre der Historienfilme als ästhetisches Modell. Man bedient sich der naturalistischen Rekonstruktion von Kulissen, einer konventionellen Narration und einer klassischen Spannungsdramaturgie. Zentral ist auch die vorherr-

schende Genregebundenheit an das Melodram (Lipkin 2002, 5). Die häusliche und familiäre Einheit und Umgebung gerät dabei immer wieder in Konflikt mit größeren sozialen und historischen Umwälzungen. Daraus entstehen bestimmte dominante Narrative, wie die Viktimisierung der Deutschen im Nationalsozialismus, eine Krisen-orientierte Erzählstruktur zur Beschreibung der DDR-Geschichte oder eine Erzählstruktur des Wunders in Bezug auf den westdeutschen Wiederaufbau und gemeinschaftsstiftender Ereignisse in der Bundesrepublik (Steinle 2008).

Ökonomisch basieren die Filme auf einer hybriden Produktionspraxis (Mehrteiler fürs Fernsehen, Einteiler fürs Kino), der Mehrfachauswertung auf dem internationalen Markt via TV, Kino, DVD, teilweise auch durch europäische Koproduktionen, und einem deutschen Starsystem sowie einem engen Geflecht wiederkehrender Akteure (Schauspieler, Regisseure, Produzenten).

Im internationalen Vergleich zeigen sich hingegen auch Gegentendenzen zu der ästhetisch-diskursiven Praxis des historischen Ereignisfernsehens in Deutschland, die aus einem Zusammenspiel von bewährten ökonomischen Rezepten, erinnerungskulturellen Bedürfnissen, geschichtspolitischen Interessen und genrespezifischen Charakteristika resultiert. Formen des Hybriden und Transitorischen böten auch das Potenzial, die historische Spielhandlung in verschiedene Perspektiven aufzuspalten, von denen keine über die anderen dominiert, sondern die sich erst sukzessive in ihrer Konfrontation und Konstellation zu einem Geschichtsbild zusammenfügen. Dies wird jedoch zugunsten von fixierten Geschichtsbildern und der Orientierung an tradierten Geschichtsversionen vermieden.³ Hingegen zeigen beispielsweise die aktuellen Entwicklungen im englischen Geschichtsfernsehen, dass mit Hilfe der Montage von extremen und mehrdeutigen Subjektpositionen ein Vorstellungsraum geschaffen werden kann, der weit offenere und nuanciertere Lesarten der Vergangenheit möglich macht. Diese aus der spezifischen Form des Dokudramas resultierende Öffnung kann mit dem Begriff der *Porösität* bezeichnet werden, wie sie Walter Benjamin und Asja Lacin bei einem Besuch in Neapel beschrieben haben und in ihren „Denkbildern“ niederlegten: „Porös wie dieses Gestein ist die Architektur. Bau und Aktion gehen in Höfen, Arkaden und Treppen ineinander über. In allem wahr man den Spielraum, der es befähigt, Schauplatz neuer unvorhergesehener Konstellationen zu werden. Man meidet das Definitive, Geprägte. Keine Situation erscheint so, wie sie ist, für immer gedacht, keine Gestalt behauptet ihr ‚so und nicht anders‘.“ (Benjamin/Lacin 1925, 309)

Mit dieser Beschreibung versuchen Benjamin und Lacin einen anderen Zugang zur sie umgebenden Welt zu wählen, der gerade das Unvollständige, das Poröse, Durchlässige und nicht das Definitive als Gestaltungsmerkmal entdeckt. Indem diese Porösität sichtbar wird, eröffnet sich ein anderer Zugang (vgl. Heller 2001, 23). Das Denken in Konstellationen kehrt die Tendenz zum Geprägten und Definitiven um. Die sichtbar einzelnen Teile werden zu Bestandteilen eines *Spielraums*. Als ein solcher Spielraum kann auch das transitorische und hybride Geschichtsfernsehen gesehen werden, in dem Geschichte zu einer neuen Aufführung gebracht

wird. Indem hinter ihren Ordnungsprinzipien die Porösität wieder sichtbar wird, kann auch die vom Gegenwärtigen geprägte Ordnung der Bilder selbst wahrnehmbar und analysierbar werden.

Anmerkungen:

- 1 Die einzige Ausnahme stellen Wirkungsanalysen zur Wahrnehmung des Nationalsozialismus dar (Hofmann/Baumert/Schmitt 2005), die sich am Beispiel des Familiengedächtnisses auch ausführlich mit der in Ost und West gespaltenen Erinnerung befassen (Welzer/Möller/Tschuggnall 2002, 162ff.).
- 2 Die Homepage von teamWorx führt „TV-Event“ als eigene, der Genre-Zuschreibung übergeordnete Kategorie. <http://www.teamworx.de/jart/prj3/teamworx/main.jart> (21.05.2008).
- 3 Es bestehen zahlreiche Parallelen zur Entwicklung des ZDF-Dokumentarspiels in den 1960/70er Jahren: Die Institutionalisierung in einer eigenen Dokumentarspielabteilung führte zu schematischen Mustern und geschlossenen Geschichtsbildern. In der ARD hingegen bot der breite Rahmen des Fernsehspiels Raum für Experimente und die Erprobung neuer Formen. (Hickethier 1979).