

Fotografie und Film

Bereichsrezension „Dokumentation und Geschichte“

Pia Bowinkelmann: Schattenwelt. Die Vernichtung der Juden, dargestellt im französischen Dokumentarfilm

Hannover: Offizin 2008, 436 S., ISBN 978-3-930345-62-5, 28,80 €

Claudia Cippitelli, Axel Schwanebeck (Hg.): Fernsehen macht Geschichte. Vergangenheit als TV-Ereignis

Baden-Baden: Nomos 2009, 114 S., ISBN 978-3-8329-4305-9, 18,00 €

Thomas Fischer, Rainer Wirtz (Hg.): Alles authentisch? Popularisierung der Geschichte im Fernsehen

Konstanz: UVK 2008, ISBN 978-3-86764-069-5, 19,90 €

Ewout van der Knaap: „Nacht und Nebel.“ Gedächtnis des Holocaust und internationale Wirkungsgeschichte

Göttingen: Wallstein 2008, 288 S., ISBN 978-3-8353-0359-1, 24,00 €

Barbara Korte, Sylvia Paletschek (Hg.): History Goes Pop. Zur Repräsentation von Geschichte in populären Medien und Genres

Bielefeld: Transcript, 350 S., ISBN 978-3-8376-1107-6, 29,80 €

Seit dem vermeintlichen ‚Historyboom‘ im Fernsehen scheint Geschichte und ihre mediale Vermittlung auch zu einem Modethema in der Medienwissenschaft geworden zu sein. Eine Vielzahl von Tagungen und Publikationen haben sich seit dem aus unterschiedlichen Perspektiven und mit verschiedenen theoretischen Fokussierungen mit den Bildern, die wir uns von unserer Geschichte machen, auseinandergesetzt. Im Vordergrund stehen dabei sogenannte populäre und vor allem dokumentarische Formen der Geschichtsvermittlung. Der von Barbara Korte und Sylvia Paletschek herausgegebene Band *History Goes Pop. Zur Repräsentation von Geschichte in populären Medien und Genres* gibt einen breiten Überblick über die Rolle des Themas in unterschiedlichen Medien. Berücksichtigung finden die Bereiche Printmedien (Roman, Sachbuch, Comic), Fernsehen, erlebbare Geschichte (z.B. das ‚Geschichtstheater‘ in Museen und *living history*-Formaten oder historische Stadtrundgänge) und Neue Medien. Die Herausgeberinnen konstatieren in ihrer Einleitung seit „den 1980er Jahren [...] ein steigendes öffentliches Interesse an Geschichte [...], das seit der zweiten Hälfte der 1990er und insbesondere in den letzten Jahren einen bisher ungekannten Höhepunkt erreicht hat“ (S.9;

ähnlich auch Fischer/Wirtz in der Einleitung ihres Bandes). Es wäre an der Zeit, der Frage nachzugehen, ob dieser Befund eigentlich zutrifft. Wenn bspw. Korte/Paletschek in Anlehnung an eine Studie von Edgar Lersch und Reinhold Viehoff (*Geschichte im Fernsehen. Eine Untersuchung zur Entwicklung des Genres und der Gattungsästhetik geschichtlicher Darstellungen im Fernsehen 1995 bis 2003*. Berlin 2007, S. 120 und 128) betonen, dass sich der Anteil an Geschichtssendungen zwischen 1995 und 2003 auf 5 Prozent (!) verdoppelt habe, so liegt dies vor allem an der Zunahme geschichtlicher Sendungen in den Dritten Programmen sowie in ARTE und 3sat – und dabei spielen Wiederholungen eine große Rolle (Berücksichtigt wurden allerdings in der Studie nur Produktionen auf Sendeplätzen für historische Themen. Zudem wurden nur dokumentarische Produktionen und keine Mischformen oder fiktionale Darstellungen in die Untersuchung aufgenommen.) Ein ‚Boom‘ ist in diesen Zahlen nicht erkennbar. Zudem fehlen relevante Vergleichsdaten für das Fernsehen der 1950er bis 1980er Jahre. Ebenso ist bereits in den 1970er Jahren aufgrund des insgesamt großen publizistischen Interesses von einer ‚Hitler-Welle‘ die Rede. Auch dies ist ein Hinweis darauf, dass der Historyboom vor allem ein Wahrnehmungsphänomen und weniger ein Realereignis ist (resp. sein könnte). Hier fehlt es grundsätzlich an aussagekräftigen und differenzierten Studien. Korte/Paletschek gehen in der Einleitung wenigstens (sehr) kurz auf die Entstehung einer populären Geschichtskultur im 19. Jahrhundert ein. Dies wäre ein Aufhänger gewesen, um sich historisch etwas weiter nach hinten zu bewegen – leider wird er nicht genutzt. Daher bietet der Band – trotz des verständlicherweise beispielhaften Charakters der einzelnen Beiträge – vor allem einen guten Überblick über eher aktuelle Formen populärer und medial formierter Tradierung von Geschichtsbildern. Interessant sind dabei vor allem die Artikel, die sich mit der Vermittlung von geschichtlichem Wissen in medienwissenschaftlich betrachtet eher randständigen Medien, Gattungen oder Genres befassen. Michael Butter z.B. beschäftigt sich mit alternativen Vergangenheitsentwürfen (*alternate history*) im Roman, Kees Ribbens mit der Darstellung des Zweiten Weltkrieges in europäischen Comics, Birgit Heidtke mit dem Medium ‚Stadtrundgang‘ zur Vermittlung von „Frauengeschichte vor Ort“ (S.251) oder Angela Schwarz mit Historie in Computerspielen.

Der von Claudia Cippitelli und Axel Schwanebeck herausgegebene schmale Band *Fernsehen macht Geschichte* versammelt die auf dem 27. Tutzinger Medientag gehaltenen Vorträge. Auf ca. 100 Seiten finden sich 10 Texte von Fernsehpraktikern (meist aus dem Bereich Redaktion) und Kritikern/Publizisten. Es entsteht insgesamt der Eindruck eines Praxisberichts, in dem vor allem die eigenen Verdienste gefeiert oder das eigene Vorgehen legitimiert wird. Das eröffnet zwar den ein oder anderen interessanten Einblick in das Fernsehgeschäft, doch eine tiefgehende theoretische Reflektion oder analytische Auseinandersetzung findet sich nicht. Hier bietet der Band *Alles authentisch? Popularisierung der Geschichte im Fernsehen* (herausgegeben von Thomas Fischer und Rainer Wirtz) substanziellere

Artikel (zumal sich Autoren und Themen zum Teil überschneiden und ebenfalls ‚Macher‘ beteiligt sind).

Zu kurz kommt (nicht nur in diesen beiden Bänden) der Blick auf die Geschichte der Fernsehgeschichtsvermittlung – als sei das Fernsehen selbst geschichtslos. (Ausnahmen bilden hier vor allem die Beiträge von Edgar Lersch in Fischer/Wirtz und in Korte/Paletschek sowie der Beitrag von Frank Bösch in Fischer/Wirtz. Matthias Steinle [in Korte/Paletschek] weist schlüssig auf, dass sich bereits *The Birth of a Nation* [USA 1915; David Wark Griffith] als ‚docufiction‘ diskutieren lässt [siehe auch den Artikel von Steinle in diesem Heft].) Das führt dazu, dass die Betrachtung von Geschichte im Fernsehen selbst relativ ahistorisch bleibt. Bspw. verortet Thomas Fischer (in Fischer/Wirtz) die „Entdeckung und Etablierung des Zeitzeugenfernsehens“ (S.39) mit der Etablierung des Dualen Rundfunks 1984. (Vgl. S.38) Er ignoriert damit u.a. die Tradition des Interviewdokumentarismus im bundesdeutschen Fernsehen. Schon sehr früh bot diese dokumentarische Form Zeitzeugen breiten Raum (*Warum ist Frau B. glücklich?* [1968; Erika Runge], *Mendel Schainfelds zweite Reise nach Deutschland* [1972; Hans-Dieter Grabe], *Comedian Harmonists* [1977; Eberhard Fechner]). Pia Bowinkelmann analysiert in ihrer Studie zwei Beispiele aus dem Kinodokumentarfilm, die bereits deutlich früher (in unterschiedlichem Umfang) Interviews verwenden: *Le Temps du Ghetto* (1961; Frederic Rossif) und *Le Chagrin et la Pitie* (1971; Marcel Ophuls). Selbst für die ‚klassische‘ Geschichtsdokumentation ist Fischers Einschätzung so nicht haltbar. Bereits in der Reihe *Das Dritte Reich* (1960/61; Heinz Huber et al.) werden in einigen Folgen Zeitzeugeninterviews verwendet. Anfang der 1960er Jahre produzierte der Süddeutsche Rundfunk sogar eine Reihe, die Zeitzeugen explizit in den Fokus rückte: *Augenzeugen berichten* (1962 – 1965).

Auch der Zuschauer wurde nicht erst mit der privatwirtschaftlich organisierten Konkurrenz ‚entdeckt‘, wie Fischer nahe legt (und damit unhinterfragt fernsehgeschichtliche Mythen reproduziert). Heinz Huber, einer der Pioniere des bundesdeutschen Fernsehdokumentarismus, sprach sich bereits in den frühen 1960er Jahren für die Popularisierung von Zeitgeschichte durch das Fernsehen aus: „Wenn irgend etwas [sic!]“, so Huber, „dann gehört die Zeitgeschichte auf den Bildschirm, die jüngst vergangene und die jetzt geschehende“ (Huber, Heinz: „Die Zeitgeschichte auf dem Bildschirm. Ist Fernsehen ein brauchbares Instrument zur Massenbeeinflussung?“ In: *Fernseh-Informationen* 14 (1963), S.155-58, hier S.155). Das Dokumentarspiel der 1960er/70er Jahre stand bereits explizit im Dienste der Popularisierung von Zeitgeschichte (heute würde man von *Historainment* sprechen). Wolfgang Bruhn, 1965 – 1969 Leiter der Hauptabteilung Dokumentarspiel im ZDF, betont ausdrücklich: „Ich will kein Publikum, das bei 30 Prozent Sehbeteiligung einschaltet und mich bei acht Prozent verlässt“ (zit. in *Der Spiegel* 26/1972, S.113). Erklärtes Ziel ist es dabei, dem Zuschauer einen emotionalen Zugang zum historischen Stoff zu ermöglichen. Von daher stimmt auch Fischers (in Korte/Paletschek) Einschätzung nicht (bzw. sie ist zumindest zu

einfach gedacht), dass „aus meist trockenen Geschichtssendungen für fachlich interessierte Minderheiten [...] Ende der 1980er Jahre ein Geschichtsfernsehen für ein Massenpublikum [wurde], bei dem es nicht mehr um fachwissenschaftliche Analysen ging, sondern um Erlebnis, Erinnerung und Erzählung“ (S.191). Z.B. hat der Süddeutsche Rundfunk schon Ende der 1950er/Anfang der 1960er Jahre mit der Fiktionalisierung von Geschichtsdokumentationen experimentiert, um sie fernsehgerechter gestalten zu können. (Vgl. dazu Lersch, Edgar, 2006: „Regionalgeschichtliche Sendungen des Süddeutschen Rundfunks und des Südwestfunks in den fünfziger und sechziger Jahren.“ In: Brachmann, Botho et al. (Hg.): *Die Kunst des Vernetzens. Festschrift für Wolfgang Hempel*. Berlin 2006, S. 421-432; Lersch in Korte/Paletschek) Der Trend zur Fiktionalisierung ist also nicht neu – im Gegenteil. Er wird nur als neu wahrgenommen, da immer wieder semi-dokumentarische Produktionen mit ‚klassischen‘ Dokumentationen verglichen werden.

Erlebnis und Erzählung sind Schlagwörter, die auf das Dokumentarspiel und den Interviewdokumentarismus zutreffen. Letzterer lebt dabei wie keine andere Form von der Erinnerung seiner Protagonisten. In einigen Dokumentar- und Fernsehspielen wurde zudem in den 1970er Jahren die szenische Rekonstruktion mit Zeitzeugeninterviews kombiniert (*Der Attentäter* [1969; Rainer Erlen], *Der Fall Jägerstätter* [1971; Axel Corti], *Operation Walküre* [1971; Franz-Peter Wirth], *Erinnerung an einen Sommer in Berlin* [1972; Rolf Hädrich], *Ein junger Mann aus dem Innviertel – Adolf Hitler* [1973; Axel Corti]). Hier zeigt sich beispielhaft, wie wenig die (Ästhetik-)Geschichte des bundesdeutschen Fernsehens, insbesondere des bundesdeutschen Fernsehdokumentarismus bislang aufgearbeitet wurde.

Die Guido Knopp-Reihe *Hitlers Helfer* (1997) (vor allem die zweite Staffel [1998]) und die US-amerikanische Serie *Holocaust* (1978; in der BRD 1979 ausgestrahlt) werden immer wieder als Bezugspunkte herangezogen. So betont Michael André (in Cippitelli/Schwanebeck): „Mit ‚Holocaust‘ wurde Geschichte im Fernsehen zum ersten Mal massenwirksam emotionalisiert“ (S.44). Frühere Fernsehproduktionen wie *Am grünen Strand der Spree* (1960; Fritz Umgelter) oder *Das Haus in der Karpfengasse* (1965; Kurz Hoffmann) werden nicht einmal erwähnt, obwohl es hier bereits vergleichbare Ansätze gibt. Tilmann P. Gangloff (in Cippitelli/Schwanebeck) stellt die Bedeutung von *Holocaust* in Frage. Er vertritt die These, dass John Hendricks und der von ihm 1985 gegründete Discovery Channel die Entwicklung der Geschichtsdokumentation beeinflusst habe: „Hendricks ist gewissermaßen Urheber der Fiktionalisierung des Dokumentarfilms. Er hat seine Autoren stets zur Emotionalisierung ermuntert. Im Zentrum moderner ‚documentaries‘, die mit ihren vielen Rekonstruktionen ohnehin viel eher einem Spielfilm ähneln, steht seither stets eine Identifikationsfigur.“ (S.39) Auch Gangloff ignoriert die Tradition des Dokumentarspiels, die sich in solchen Produktionen widerspiegelt und verkennt, dass Fiktionalisierung die älteste Methode des Dokumentarfilms ist. Bereits *Nanook of the North/Nanuk der Eskimo* (USA

1922; Robert Flaherty) bietet dem Publikum eine Identifikationsfigur in einem künstlichen Setting.

Während die Analyse der Geschichtsvermittlung im Fernsehen also selbst geschichtslos ist, sieht die Situation in der Auseinandersetzung mit Kinodokumentarfilmen gänzlich anders aus – auch aufgrund der deutlich besseren Quellenlage. Pia Bowinkelmann z.B. analysiert in ihrer Studie *Schattenwelt. Die Vernichtung der Juden, dargestellt im französischen Dokumentarfilm* Produktionen aus fünf Jahrzehnten. Ewout van der Knaap befasst sich hingegen mit der internationalen Wirkungsgeschichte des Films *Nuit et Brouillard/Nacht und Nebel* (F 1956; Alain Resnais).

Bowinkelmann konzentriert sich in ihrer Analyse auf fünf Dokumentarfilme *Nuit et Brouillard*, *Le Temps du Ghetto* (F 1961; Frederic Rossif), *Le Chagrin et La Pitie* (F 1971; Marcel Ophuls), *Shoah* (F 1985; Claude Lanzmann) und *L'Œil de Vichy* (F. 1993; Claude Chabrol). Ihren analytischen Zugriff bezeichnet sie zunächst als „Methode des *genauen Hinsehens*“ (S.19). Wenige Seiten später wird daraus eine systematische Filmanalyse nach Helmut Korte (S.25ff.), die sie allerdings nur sehr verkürzt anwendet. Problematisch ist Bowinkelmanns Definition des Dokumentarischen: „Die Ab- bzw. Anwesenheit von Schauspielern [...] ist es, die Dokumentarfilme von Spielfilmen abgrenzt“ (S.69). Sie deutet zu Recht darauf hin, dass kein Zuschauer dies allein aufgrund eines Filmes wissen könne: Sie verweist dabei auf die Indexierung von Filmen, reflektiert aber nicht die sozialen und historischen Aspekte von Lektüeranweisungen. So entsteht der Eindruck, dass diese historisch konstant seien, was sie nicht sind. Bowinkelmann fehlinterpretiert Roger Odins semio-pragmatischen Ansatz, wenn sie darauf abhebt, dass das Auftauchen eines Schauspielers (eigentlich müsste man von einem Erkennen einer Figur als Schauspieler sprechen) verhindere, diese als realen Enunziator zu konstruieren. Der reale Enunziator ist eine theoretische Position und nicht zwingend eine Figur/Person wie z.B. der Autor. Schauspieler können sehr wohl in dokumentarischen Produktionen auftreten, um Aspekte zu Visualisieren, ohne dass dies eine dokumentarisierende Lektüre verhindern würde (bspw. wenn in einem Lehrfilm exemplarische Szenen dargestellt werden oder in den *re-enactments* der Geschichtsdokumentationen).

Bowinkelmann geht jeweils kurz auf die historischen Entstehungshintergründe der jeweiligen Filme ein. Eine dokumentarfilmgeschichtliche Verortung findet jedoch nicht statt (es werden z.B. kaum die unterschiedlichen methodischen Zugänge reflektiert). Die Analysen selbst beziehen sich jeweils nur auf ausgesuchte Sequenzen (Anfang und Schluss sowie Sequenzen, die den Massenmord an der jüdischen Bevölkerung explizit behandeln), die mehr oder weniger detailliert beschrieben werden.

Ewout van der Knaap referiert ebenfalls die entstehungsgeschichtlichen Hintergründe von *Nuit et Brouillard* und die ästhetische Gestaltung, fokussiert aber im wesentlichen die Rezeptionsgeschichte des Films in Deutschland, Frankreich,

England, Amerika, Israel und den Niederlanden (wobei ein deutlicher Schwerpunkt auf Deutschland liegt). Es geht ihm darum, aufzuzeigen, welche Rolle der Film „im jeweiligen kulturellen Gedächtnis spielt“ (S.9). Dabei werde deutlich, „wie sehr die Aufarbeitung der Vergangenheit den Deutschen, dem Volk der Täter, überlassen wurde“ (S.223). In den internationalen Vergleichen liegt die Stärke dieser sehr detailreichen und lesenswerten Studie.

Christian Hißnauer (Göttingen)