

Christian Hißnauer

Das Doku-Drama in Deutschland als *journalistisches Politikfernsehen* – eine Annäherung und Entgegnung aus fernsehgeschichtlicher Perspektive

Im bundesdeutschen Fernsehdokumentarismus ist vor allem der Teilbereich des Geschichtsfernsehens Gegenstand vieler wissenschaftlicher, teils interdisziplinärer Veröffentlichungen (zuletzt z.B. Fischer/Wirtz 2008, Keilbach 2008, Lersch/Viehoff 2007, Hohenberger/Keilbach 2003, Classen 1999 oder bereits Knopp/Quandt 1988, Feil 1974). Das ist mit ein Grund dafür, dass die Geschichte des Fernsehdokumentarismus oftmals nur in Bezug auf die Entwicklungen und Veränderungen im Geschichtsfernsehen wahrgenommen und reflektiert wird.¹ Auch das Doku-Drama wird derzeit – bei einer insgesamt sehr unscharfen begrifflichen Verwendung – vor allem im Bereich des *historischen Ereignisfernsehens* diskutiert (vgl. vor allem Ebbrecht 2007a und 2007b, Ebbrecht/Paget 2007, Ebbrecht/Steinle in diesem Heft, Steinle 2008). Karl Nikolaus Renner betont z.B., dass Doku-Dramen – er nennt hier Filme von Heinrich Breloer und Horst Königstein – „historische Themen“ behandeln (Renner 2006, 234). Der ursprüngliche Ansatz dieser beiden wichtigsten Vertreter im bundesdeutschen Fernsehen war aber ein ganz anderer: Ihnen ging es um ein *journalistisches Politikfernsehen*.

Tobias Ebbrecht und Matthias Steinle weisen in ihrem Artikel darauf hin, dass es je nach nationalem und historischem Kontext eine Vielzahl unterschiedlicher Begriffe gibt (siehe S. 251 in diesem Heft). Diese bezeichnen jedoch nicht immer die selbe semi-dokumentarische Form! Ebenso kann der Begriff *docu(mentary)-drama* völlig unterschiedliche Konzepte bezeichnen (vgl. z.B. Paget 2007, Beattie 2004, Roscoe/Hight 2001, Corner 1999, Lipkin 1999, Rosenthal 1999b). Alan Rosenthal schlägt daher – ironisch überspitzt – vor: „Maybe we should announce a competition for something definitive, but that might bring worse horrors like ‘factovics’ or ‘factoramas.’” (Rosenthal 1999a, XIV). Während in der Vergangenheit das Doku-Drama in Deutschland als eine spezifische Form des semi-dokumentarischen Erzählens verstanden wurde (vgl. Brauburger 2005; Wolff 2003), löst sich nun auch hierzulande der Begriff zunehmend ins Beliebigere auf. Dies ist m.E. auch dem Umstand geschuldet, dass es bislang keine einschlägigen deutschsprachigen Veröffentlichungen zum Doku-Drama gibt und somit vor allem die anglo-amerikanische Literatur rezipiert wird. Ebbrecht und Steinle sprechen wenigstens von einem weiten und einem engen Begriffsverständnis. Sie summieren das Doku-Drama unter dem schillernden Begriff des *historischen Ereignisfernsehens*, der Dokumentarspiele, Doku-Dramen, Event Movies und andere Hochglanz-Dokumentationen umfasst/umfassen kann – und dabei ist nicht immer klar, ob sie das Doku-Drama gerade im weiten oder engen Sinne verstehen.² In einem weiten Sinne umfasst der Begriff Doku-Drama ein Spektrum an Filmen, die „based on or inspired by reality“ (Rosenthal 1999a; XV; Herv. i. Orig.) sind.

Ein solches Begriffsverständnis ist problematisch, denn jede spezifische Mischung von Fakt und Fiktion hat unterschiedliche Vor- und Nachteile, Möglichkeiten und Grenzen und jeweils verschiedene theoretische Implikationen. Daher sollte m.E. nach Möglichkeit auch begrifflich zwischen verschiedenen dokumentarischen, semi-dokumentarischen und fiktiven Formen unterschieden werden. So hat Franz Neubauer (1984) z.B. hinsichtlich ‚geschichtlicher‘ Fernsehspiele und -filme (also fiktiver Formen) vorgeschlagen, zwischen realistischen, historischen und dokumentarischen Filmen zu differenzieren. Diese Differenzierung bezieht sich darauf, „daß realistische Spiele glaubhaft, historische Spiele zum Teil belegbar, dokumentarische Spiele belegte Geschichte erzählen“ (Neubauer 1984, 75f.), wobei er betont, dass es sich dabei nur um Markierungen handelt, da die Grenzen fließend sind. Von dieser Unterscheidung ausgehend könnten als „...[v]erschiedene Kategorien des Spiels mit ‚historischer‘ Nomenklatur [...] festgestellt werden: das freie Spiel mit dem bloßen historischen Namen, das realistische Spiel mit dem historischen Bezug und Rahmen, die szenische Geschichte historischer Gestalt, bei der aber immer noch einer Fabel zuliebe das historische Faktum negiert werden kann, und das dokumentarische Spiel.“ (Neubauer 1984, 77)

Im aktuellen Fernsehprogramm stehen die sogenannten *Event Movies* (z.B. *Die Luftbrücke – Nur der Himmel war frei* von Dror Zahavi [2005], *Die Sturmflut* von Jorgo Papavassiliou [2006] oder *Dresden* von Roland Suso Richter [2006]) in einer gewissen Traditionslinie mit den Dokumentarspielen der 60er und 70er Jahre. Sie befassen sich mit historischen Ereignissen, die dramaturgisch zuweilen extrem zugespitzt werden. Bei diesen Filmen werden jedoch oftmals nur die äußeren Ereignisrahmen übernommen, Figuren und ihre Geschichten vor einem historischen Hintergrund mehr oder weniger frei erfunden. Sie sind in der Diktion Neubauers in der Regel „realistische Spiele“ mit einem historischen Rahmen (z.B. der Bombardierung Dresdens), können im Einzelfall aber auch als „szenische Geschichte historischer Gestalt“ (Neubauer 1984, 77) verstanden werden, wenn z.B. in *Der Tanz mit dem Teufel – Die Entführung des Richard Oetker* (2001; Peter Keglevic) in die authentische Geschichte eine fiktive Figur eingefügt wird, um eine Liebesgeschichte erzählen zu können.

Insgesamt handelt es sich in der Regel um melodramatische Filme,³ in denen sich der Plot oftmals um eine Frau zwischen zwei Männern dreht. Erkennbar werden darin natürlich auch Boulevardisierungsmerkmale wie Personalisierung, Dramatisierung, Intimisierung und Sexualisierung. Damit übersteigern *Event Movies* das, was bereits den Dokumentarspielen vorgeworfen wurde. Hier geht es nicht mehr nur um die Verwendung von Themen und Plots, die in sich eher den Bereich *Human Interest* ansprechen. Dem Dokumentarspiel *Der Soldatenmord von Lebach* (1973; Rainer Söhnlein) wurde seinerzeit z.B. höchstrichterlich vorgeworfen, die homosexuellen Beziehungen der Protagonisten einseitig zu betonen: „Die Sicht des Films, das gesamte Geschehen aus einem Punkt, nämlich der homosexuellen Veranlagung der Täter, zu erklären, verfälsche die komplexe

Tat. putsche bestehende Vorurteile auf und zeige zugleich, daß es dem Film in erster Linie auf die Befriedigung der Sensationslust ankomme.“ (BVerfG 1 BvR 536/72 vom 2. und 3. Mai 1973 – Lebach-Urteil, Absatz 14)⁴ In den *Event Movies* werden solche Aspekte bewusst und überhöht konstruiert. „Authentizität“ bezieht sich dabei in erster Linie – ähnlich wie es bereits vielfach dem Dokumentarspiel vorgeworfen wurde – auf eine möglichst genaue Rekonstruktion der Dekors und Kostüme. Dennoch werden sie immer öfter (auch) als Doku-Drama bezeichnet (vgl. z.B. Ebbrecht 2007a). Das Doku-Drama hingegen hat – im engen Begriffsverständnis – die „authentische, akribisch recherchierte Geschichte als Grundlage.“ (Brauburger 2005, 316) Es wird als eine hybride Form verstanden, in der dokumentarische und fiktionale Anteile kombiniert und in erzählender Form präsentiert werden:⁵ „Charakteristisch für das Doku-Drama ist, dass beide Elemente **gleichberechtigt** sind, also weder das Dokumentarische die Spielszenen nur nachträglich belegt, noch umgekehrt die Spielszenen die Dokumente bloß illustrieren. Dabei müssen dokumentarische und fiktionale Anteile im Umfang nicht gleichermaßen verteilt sein. [...] Es kommt vielmehr auf die Verbindung an, die sie miteinander eingehen.“ (Wolf 2003, 98; Herv. CH)

Ab den späten 60er Jahren gab es immer wieder Produktionen, die Spiel und Dokumentation auf die verschiedensten Weisen zu mischen versuchten:

- Dieter Meichsner kombinierte bereits in *Novembervbrecher* (NDR 1968) Erinnerungsstücke, Recherche und nachgestellte Spielszenen. (vgl. Hickethier 1980, 280)
- Dieter Ertel schrieb für den Süddeutschen Rundfunk *Der Fall Liebknecht – Luxemburg* (1969; Theo Mezger), bei dem aktuelle Recherche-Ergebnisse (z.B. Interviews) in die Drehbuchgestaltung mit einfließen.
- Rolf Hädrich realisierte für den NDR *Erinnerungen an einen Sommer in Berlin* (1972). Er mischte hier die Verfilmung eines autobiografischen Romans von Thomas Wolfe mit dokumentarischen Elementen zur Sommerolympiade 1936.⁶
- Claus Peter Schmidt verwendete für die fünfteilige ZDF-Produktion *Abgeordnete – Szenen deutscher Politik* (1980) Spielszenen, dokumentarische Elemente und Moderationen.

Konsequent weiterentwickelt wurden solche Ansätze aber nicht. Erst Heinrich Breloer und Horst Königstein⁷ griffen den Faden auf und entwickelten daraus eine eigenständige dokumentarische Form: das Doku-Drama. Stilbildend wurden dabei vor allem die Filme Breloers, während Königstein stärker mit verschiedenen Mischformen experimentierte. Von einem (historischen) Ereignisfernsehen sind die frühen Filme (bis zum *Todesspiel* 1997; Heinrich Breloer) jedoch noch weit entfernt.

In ihren frühen Doku-Dramen fließen (teilweise) die Erfahrungen ihrer medienkritischen Produktionen der 70er Jahre ein. Besonders deutlich wird dies in den

Filmen Breloers aus den 90er Jahren. In dieser Zeit befasst er sich vor allem mit Politik- und Wirtschaftsskandalen, die durch die tagesaktuelle Berichterstattung bekannt sind (*Die Staatskanzlei* [1989], *Kollege Otto – Die Coop Affäre* [1991] und *Einmal Macht und zurück – Engholms Fall* [1995]⁸). Doch bei Nachrichten stehen vor allem die aktuellen Ereignisse im Vordergrund. Hintergründe, Zusammenhänge und Prozesse werden durch sie in der Regel kaum vermittelt: „Die Menschen sehen jeden Abend die große Tafel der Tagesschau: Der Lehrer wischt immer mit dem Schwamm durch, was gestern war – ‚16 Tote‘ – und schreibt heute dran: ‚Überfall im Irak‘. Am nächsten Tag wird wieder weggewischt und etwas Neues hingeschrieben. Und die Menschen fragen, ‚Was war da wirklich mit Uwe Barschel? Was war da mit der Coop-Affäre?‘ Und diese Geschichte erzählen wir ihnen.“ (Breloer/Feil 2003: 116f.)

Es geht also zunächst darum, relativ zeitnah die Nachrichtenhäppchen wieder in ein Gesamtbild zu bringen. Allerdings erhält man durch das Nachrichtenmaterial im besten Falle Bilder der Ereignisse, die sich auf der Vorderbühne der Politik abspielen. Doch viele wichtige Entscheidungen werden in Hinterzimmern, auf der Hinterbühne, auf der es keine Kameras gibt, getroffen. Breloer und Königstein wollen aber gerade die Bilder ‚hinter‘ den Nachrichtenbildern haben, wollen zeigen, was sich im der Öffentlichkeit Verborgenen abspielt. Sie wollen die Bilder aus den „Hinterzimmern der Macht“ (Breloer/Feil 2003, 116): „Es ist einmal so, dass wir ein vollständiges Bild geben wollten und deswegen die andere Seite, die das Fernsehen nicht gezeigt hatte, dazu schreiben und drehen mussten. Damit man die Geschichte überhaupt versteht – und auch, dass man anfängt die Nachrichten kritisch zu betrachten.“ (Breloer/Feil 2003, 118) – Diese Logik ist natürlich nicht zwingend, denn die andere Seite lässt sich auch durch andere Methoden (z.B. in Form des Interviewdokumentarismus) vermitteln. Breloer verwendet in seinen Filmen ja auch nicht nur Archivbilder und *re-enactments*, wie die Aussage an dieser Stelle suggeriert, gerade die Interviews sind in den frühen Filmen eine tragende Säule.⁹ Der aufklärerische Anspruch vermischt sich bei Breloer und Königstein von vornherein (wie bereits beim Dokumentarspiel¹⁰) mit einem Unterhaltungsanspruch. (vgl. programmatisch dazu bereits Königstein/Breloer 1981)

Der aufklärerische Impetus der frühen Filme (bei den aktuellen Produktionen ist dies m.E. weniger der Fall¹¹) fehlt dem *Event Movie*. Dies macht bereits deutlich, dass das Doku-Drama (stärker) dem Journalistischen/Dokumentarischen, das *Event Movie* dem fiktionalen Melodram verpflichtet ist.

Die genannten Beispiele zeigen, dass sich das Doku-Drama in der Bundesrepublik wesentlich *auch* als Form des *journalistischen Politikfernsehens* entwickelt hat. Der Anspruch von Filmen wie *Die Staatskanzlei*, *Einmal Macht und zurück* oder *Aus Liebe zu Deutschland* ist immer auch, aus den zusammengetragenen, zum Teil widersprüchlichen Informationshäppchen, ein schlüssiges Bild der Geschehnisse zu zeichnen. Thematisch beziehen sie sich oftmals auf Skandale (die Barschel- oder die CDU-Spendenaffäre). Politik wird dabei auf das Handeln ein-

zelter Personen reduziert.¹² Nur so lässt sich eine spannende Geschichte erzählen. Dies wird an der eher misslungenen Aufarbeitung der Coop-Pleite durch Heinrich Breloer in *Kollege Otto* deutlich. Breloer, der immer bemüht ist, möglichst wenig Kommentar zu verwenden, implementiert eine Erzählerfigur, die das Publikum direkt anspricht, Firmenverflechtungen anhand von Schaubildern erklärt und auch die Aussagen anonymer Quellen referiert. Die daraus resultierenden Spiellelemente weisen dadurch einen eher didaktischen Charakter auf, während sie in *Die Staatskanzlei* und *Einmal Macht und zurück* hingegen eher demonstrierend sind. Eine Emotionalisierung und betonte Dramatisierung gibt es in den Filmen jedoch nicht. Das liegt sicherlich auch daran, dass vor allem Politik- und Medienprofis interviewt werden, die relativ nüchtern berichten und (mit Ausnahmen) nicht wirklich emotional betroffen sind.¹³

Dass sich das Doku-Drama immer mehr in Richtung Ereignisfernsehen mit betonter Spielfilmdramaturgie und entsprechenden Inszenierungsstilen entwickelt hat und dabei zunehmend an ‚dokumentarischem Look‘ verliert, liegt auch an der Konkurrenz durch die in den 90er Jahren immer erfolgreicher gewordenen privatrechtlich organisierten Fernsehprogramme. (vgl. Hißnauer 2008) Immer öfter stehen vor allem menschliche Dramen im Mittelpunkt des Interesses (vor allem bei Blumenberg und Ley). Aus dem DOKU-Drama wird immer mehr ein Doku-DRAMA.

Anmerkungen:

¹ Natürlich spielt auch die prekäre Quellenlage eine wichtige Rolle, wie jeder, der sich mit fernsehgesehichtlichen Produktionen auseinandersetzt, aus leidvoller Erfahrung weiß.

² Natürlich sind Doku-Dramen im aktuellen Programm *Event-Fernsehen*. Es ist daher legitim und bei spezifischen Fragestellungen (z.B. hinsichtlich der bundesdeutschen Erinnerungskultur; vgl. z.B. Steinle 2008; Ebbrecht + Steinle in diesem Heft) auch geboten, Doku-Dramen dem (historischen) Ereignisfernsehen zuzuordnen. Doch das heißt nicht, dass das Doku-Drama als semi-dokumentarische Form vorbehaltlos nur unter dieser Perspektive verhandelt werden kann.

³ Die melodramatischen Aspekte werden besonders deutlich in so genannten *True-Crime* TV-Movies, die tatsächliche Verbrechen nacherzählen (wobei oftmals nur der spektakuläre Rahmen übernommen wird). Sie sind zumeist schnell und spekulativ produziert. Es geht hier nur um die Zurschaustellung von Gefühlen, weniger um eine hintergründige Aufarbeitung der Ereignisse. Viele dieser Produktionen liefen auch im deutschen Fernsehen. Mitte der 90er Jahre versuchten sich auch die privaten Sendeanstalten an solchen Formaten. So brachte RTL den *Tag der Abrechnung – Der Amokläufer von Euskirchen* (1994; Peter Keglevic) noch im Jahr der Tat auf den Bildschirm. *Der Todesbus* (1997; Richard Huber) übernimmt nur das Bild des in einen Krater versunkenen Linienbusses mitten in München (so geschehen 1994).

⁴ Das Bundesverfassungsgericht untersagte die Ausstrahlung des Dokumentarspiels mit Hinweis auf die Persönlichkeitsrechte der verurteilten Täter. Die ‚Illusion des Authentischen‘, die Wolfgang Bruhn (1965 bis 1969 Leiter der Hauptabteilung Dokumentarspiel beim ZDF) mit

dem Dokumentarspiel anstrebte, führte somit nicht nur zu juristischen Problemen und einem Sendeverbot, sondern auch zu einem der wegweisenden Rundfunkurteile des Bundesverfassungsgerichts.

- ⁵ Während Wolfgang Bruhn 1967 mit Bezug auf das Dokumentarspiel ausdrücklich hervorhob, dass dies „keine Mischform [ist] [...], in der ‚Dokumentarisches‘ und ‚Spielhaftes‘ zueinanderkommen.“ (Bruhn 1967: 157) Dies gilt jedoch vor allem für das ‚klassische‘ ZDF-Dokumentarspiel. ARD-Produktionen strebten nicht so sehr die ‚Illusion des Authentischen‘ an und waren offener für Mischformen. (vgl. Hißnauer 2007) Dies wird z.B. sehr deutlich im Vergleich zwischen *Das Wunder von Lengede* (ZDF 1969; Rudolf Jungert) und *Operation Walküre* (WDR 1971; Franz Peter Wirth). Während das ZDF-Dokumentarspiel fast völlig auf die Verwendung von Archivmaterial verzichtet, kann *Operation Walküre* als das erste Doku-Drama im bundesdeutschen Fernsehen begriffen werden: Zeitzeugeninterviews und Spielszenen erzählen gleichberechtigt nebeneinander die Geschehnisse vom 20. Juli 1944.
- ⁶ Der Film war das Vorbild für das erste Doku-Drama von Heinrich Breloer und Horst Königstein (*Das Beil von Wandsbek* [1982]).
- ⁷ Breloer und Königstein stehen in einer intensiven Arbeitsbeziehung zueinander. Bei allen Doku-Dramen Breloers war Königstein als Redakteur und teilweise auch als Co-Autor beteiligt. In Veröffentlichungen reden sie von sich in der Regel im Plural, wenn es um die Entwicklung der Form geht. (vgl. z.B. Königstein/Breloer 1981, Breloer 1992, Königstein 1997, Breloer/Feil 2003)
- ⁸ Neben Breloer haben sich auch Königstein und andere mit politischen Themen im Rahmen von Doku-Dramen auseinander gesetzt: *Wer zu spät kommt... Das Politbüro erlebt die deutsche Revolution* (1990; Jürgen Flimm), *Kohl – Ein deutscher Politiker* (1990; Königstein), *Saddam – Einübung in ein Tribunal* (1991; Königstein), *Deutschlandspiel* (2000; Hans-Christoph Blumenberg), *Verkaufte Land* (2003; Königstein) oder *Aus Liebe zu Deutschland – Eine Spendenaffäre* (2003; Raymond Ley).
- ⁹ In den späteren Filmen ist der Anteil an *re-enactments* deutlich höher. Sie werden nicht mehr in erster Linie durch die Interviews, sondern durch die filmische Instanz ‚beglaubigt‘. Sie ersetzen damit in gewisser Weise die *voice of god*, den erklärenden Kommentar. Die Interviews verlieren daher zunehmend die Funktion, ‚Fakten‘ zu vermitteln. Die Demonstration wird gegenüber der Dokumentation zunehmend wichtiger. Die Interviews liefern vermehrt Interpretationen und Sichtweisen der Zeitzeugen. (vgl. Hißnauer 2008) *Die Staatskanzlei* ist darüber hinaus ein gutes Beispiel für die Problematik von Zeugenaussagen: Der Hauptbelastungszeuge gegen Barschel (realiter und im Film) Reiner Pfeiffer ist alles andere als ein neutraler Beobachter. Seine genaue Rolle in den beiden Affären um Uwe Barschel und Björn Engholm ist bis heute nicht bekannt. Mit *Einmal Macht und zurück* reagiert Breloer darauf, dass er in der Staatskanzlei diesen Aussagen allzu gerne vertraut hat und befasst sich in diesem zweiten Film über das *Waterkantgate* mit der anderen Seite, den Verstrickungen der SPD in die Affäre, die erst Jahre später heraus kamen.
- ¹⁰ Bereits in den 60er Jahren wurde der Unterhaltungsaspekt des Dokumentarspiels groß geschrieben. (vgl. Bruhn 1967) Es sollte – wie das historische Event-Fernsehen unserer Tage – Einschaltquote bringen. Dies betont Wolfgang Bruhn explizit in einem *Spiegel*-Artikel: „Ich will kein Publikum, das bei 30 Prozent Sehbeteiligung einschaltet und mich bei acht Prozent verlässt.“ (zit. in N.N. 1972, 113) Dieser Aspekt wird in der heutigen Betrachtung oftmals kaum wahrgenommen. Vielmehr wird das Dokumentarspiel als Form eines langweiligen, überholten Bildungsfernsehens gesehen. (siehe z.B. Breloer/Feil 2003)
- ¹¹ Dies gilt auch für die sich vor allem für menschliche Dramen interessierenden Doku-Dramen von Raymond Ley (*Die Nacht der großen Flut* [2005] und *Eschede Zug 884* aus dem Jahr 2008) und die – aufgrund mangelnder Zeitzeugen und der grundsätzlichen Ausrichtung der Produktionsmaschine Guido Knopps – mehr an Alltagsgeschichte orientierten Beispiele von Hans-Christoph Blumenberg (*Der Aufstand* [2003], *Die letzte Schlacht* [2005] und vor allem *Die Kinder der Flucht* [2006]). Blumenberg schrieb zudem das Drehbuch für *Die Stunde der*

Offiziere (2004; Hans-Erich Viet).

¹² Dies ist besonders auffällig im *Deutschlandspiel* (2000; Hans-Christoph Blumenberg), das den Weg zur *Deutschen Einheit* als eine konfliktreiche Auseinandersetzung von Staatsmännern (und einer –frau) inszeniert.

¹³ Das ist natürlich bei Filmen wie *Die Nacht der großen Flut*, *Die Kinder der Flucht* oder *ESCHNEDE ZUG 884* ganz anders, so dass bei solchen Filmen sehr stark mit Emotionalisierungen und Dramatisierungen gearbeitet wird.

Bibliografie:

Alanyaly, Iris / Huber, Joachim (1998) Die Zeitgeschichte – eine Doku-Soap? Guido Knopp über Hitler, Helfer und Krieger im Film und die Shoah-Foundation, *Potsdamer Neueste Nachrichten*, 24.11.1998.

Beattie, Keith (2004) *Documentary Screens. Nonfiction Film and Television*. Basingstoke, New York.

Benjamin, Walter / Lacis, Asja (1925) Neapel. In: Walter Benjamin *Kleine Prosa. Baudelaire-Übertragungen. Gesammelte Schriften B.I.*, Frankfurt/M. 1991, S.307-316.

Brauburger, Stefan (2005) Doku-Drama. In: *Fernsehjournalismus*. Hrsg. v. Martin Ordolff. Konstanz 2005, S. 311-324.

Breloer, Heinrich (1992) „Spiel mit Fernsehen“. Eine kurzgefaßte Arbeitsgeschichte. In: *Fernseh-Dokumentarismus. Bilanz und Perspektiven*. Hrsg. v. Peter Zimmermann. München, S. 271-290.

Breloer, Heinrich / Georg Feil (2003) Wir wollten es einfach wissen. Heinrich Breloer im Gespräch mit Georg Feil. In: *Dokumentarisches Fernsehen. Eine aktuelle Bestandsaufnahme*. Hrsg. v. Georg Feil. Konstanz, S. 109-137.

Bruhn Wolfgang (1967) Die Illusion des Authentischen. Definition und Dramaturgie des Dokumentarspiels. In: *Fernsehen in Deutschland. Gesellschaftspolitische Aufgaben und Wirkungen eines Mediums*. Red. Christian Longolius. Mainz, S. 157-163.

Classen, Christoph (1999) *Bilder der Vergangenheit. Die Zeit des Nationalsozialismus im Fernsehen der Bundesrepublik Deutschland 1955 – 1965*. Köln. Weimar, Wien.

Corner, John (1999) British TV Dramadocumentary: Orgins and Developments. In: *Why Docudrama? Fact-Fiction on Film and TV*. Hrsg. v. Alan Rosenthal. Carbondale, Edwardsville, S. 35-46.

Dancy, Serge (1981) Das amerikanische Doku-Drama. In: *Von der Welt ins Bild. Augenzugenerbericht eines Cinephilen*. Hrsg. v. Christa Blümlinger, Texte zum Dokumentarfilm Bd. 6, Berlin 2000, S.228-232.

Ebbecht, Tobias (2007a) Docudramatizing history on TV. German and British docudrama and historical event television in the memorial year 2005. In: *European Journal of Cultural Studies*, 10 (2007), S. 35-53.

Ebbecht, Tobias (2007b) History, Public Memory and Media Event: Codes and Conventions of historical event-television in Germany. In: *Media History* 13, 2/3, S.221-234.

Ebbecht, Tobias / Derek Paget (2007c) Historical Event-Television: Codes and Conventions of the 'New Docudrama'. A Position Paper for the 2007 Visible Evidence XIV panel: 'Historical Event-Television: Popular Docudramatization of History in Europe Since 1990'. www.visible-evidence.bee2b.de/blog/?p=155 [14. Mai 2008].

Ebbecht, Tobias (2008) Gefühlte Erinnerung. Überlegungen zum emotionalen Erleben von Geschichte im Spielfilm. In: *Emotion – Empathie – Figur: Spielformen der Filmwahrnehmung*. Hrsg. v. Thomas Schick & Tobias Ebbecht. Berlin, S.87-106.

- Ebbrecht, Tobias / Matthias Steinle (2008) Dokudrama in Deutschland als historisches Ereignisfernsehen – eine Annäherung aus pragmatischer Perspektive. In diesem Heft: S. 250-255.
- Feil, Georg (1974) Zeitgeschichte im Fernsehen. Analyse von Fernsehsendungen mit historischen Themen (1957 – 1967). Osnabrück.
- Fischer, Thomas (2004) Geschichte als Ereignis. Das Format Zeitgeschichte im Fernsehen. In: *Die Medien der Geschichte*. Hrsg. v. F. Crivellari & K. Kirchmann & M. Sandl & R. Schlögl. Konstanz, S.511-529.
- Fischer, Thomas und Rainer Wirtz (2008) *Alles authentisch? Popularisierung der Geschichte im Fernsehen*. Konstanz.
- Gebhardt, Winfried (2000) Feste, Feiern und Events. Zur Soziologie des Außergewöhnlichen. In: *Events, Soziologie des Außergewöhnlichen*. Hrsg. v. Winfried Gebhardt & Ronald Hitzler & Michaela Pfadenhauer. Opladen, S.17-31.
- Hassemer, Gregor (2002) „Wir sind doch keine Volkshochschule“. Guido Knopp über die Grenzen der Dokumentation. In: *Journalistik Journal* 5, 2, S.26-27.
- Heller, Heinz-B. (2001) Dokumentarfilm als transitorisches Genre. In: *Die Einübung des dokumentarischen Blicks. Fiction Film und Non Fiction Film zwischen Wahrheitsanspruch und expressiver Sachlichkeit 1895-1945*. Hrsg. v. Ursula von Keitz & Kay Hoffmann. Schriften der Friedrich Wilhelm Murnau-Gesellschaft, Bd. 7. Marburg, S.15-26.
- Hickethier, Knut (1979) Fiktion und Fakt. Das Dokumentarspiel und seine Entwicklung bei ZDF und ARD. In: *Fernsehsendungen und ihre Formen. Typologie, Geschichte und Kritik des Programms in der Bundesrepublik Deutschland*. Hrsg. von Helmut Kreuzer & Karl Prümm. Stuttgart. S.53-70.
- Hickethier, Knut (1980) Das Fernsehspiel der Bundesrepublik. Themen, Form, Struktur, Theorie und Geschichte 1951-1977. Stuttgart.
- Hißnauer, Christian (2007) „Unten waren elf. Oben war ‚die ganze Welt‘“. Die Rethematisierung des Grubenunglücks von Lengede im Dokumentarspiel und als Gesprächsfilm. In: *medien – zeit – zeichen*. Beiträge des 19. Film- und Fernschwissenschaftlichen Kolloquiums. Hrsg. v. Christian Hißnauer & Andreas Jahn-Sudmann. Marburg, S. 45- 53.
- Hißnauer, Christian (2008) Möglichkeiten und Grenzen der Geschichts-Erzählung im Dokudrama: Die Arbeiten Heinrich Breloers. Vortrag auf dem 21. Film- und Fernschwissenschaftlichen Kolloquium. 17.-19. März 2008, Bauhaus-Universität, Weimar.
- Hofmann, Wilhelm / Baumert, Anna / Schmitt, Manfred (2005) Heute haben wir Hitler im Kino gesehen. Evaluation der Wirkung des Films „Der Untergang“ auf Schüler und Schülerinnen der neunten und zehnten Klasse. In: *Zeitschrift für Medienpsychologie*, 17, S.132-146.
- Hohenberger, Eva und Judith Keilbach (2003) *Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte*. Berlin.
- Jameson, Fredric (1986) Postmoderne – zur Logik der Kultur im Spätkapitalismus. In: *Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels*. Hrsg. v. Andreas Huyssen & Klaus R. Scherpe. Reinbek bei Hamburg, S.45-102.
- Kehl, Anna (2007) Wenn Bilder fehlen. Eine Tagung in Stuttgart mit Thesen zum Thema Doku-Fiction. In: *Funkkorrespondenz*, 20, S.21-22.
- Keilbach, Judith (2008) Geschichtsbilder und Zeitzeugen. Zur Darstellung des Nationalsozialismus im Bundesdeutschen Fernsehen. Münster.
- Knopp, Guido und Siegfried Quandt (1988) *Geschichte im Fernsehen. Ein Handbuch*. Darmstadt.
- Koch, Gertrud (2003) Nachstellungen – Film und historischer Moment. In: *Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte*. Hrsg. v. Eva Hohenberger & Judith Keilbach. Texte zum Dokumentarfilm Bd.9. Berlin, S.216-229.

- Königstein, Horst (1997) Doku-Drama. Spiel mit Wirklichkeit. In: *ABC des Fernsehens*. Hrsg. v. Ruth Blaes & Gregor A. Heussen. Konstanz, S. 246-253.
- Königstein, Horst / Heinrich Breloer (1981) Wie man den Leuten – auch über das Fernsehen – jeden Tag den Spaß, die Wut, die Trauer und die Wärme des Lebens zurückgeben könnte: UNTERHALTUNG. In: *Bilder aus der Wirklichkeit. Aufsätze zum dokumentarischen Film und Dokumentation*. 4. Duisburger Filmwoche '80. Hrsg. v. Stadt Duisburg / filmforum der Volkshochschule. Duisburg, S. 109-113.
- Lersch, Edgar und Reinhold Viehoff (2007) Geschichte im Fernsehen. Eine Untersuchung zur Entwicklung des Genres und der Gattungsästhetik geschichtlicher Darstellungen im Fernsehen 1995 bis 2003. Berlin.
- Lipkin, Steve N. (1999) Defining Docudrama: In the Name of the Father, Schnidler's List, and JFK. In: *Why Docudrama? Fact-Fiction on Film and TV*. Hrsg. v. Alan Rosenthal. Carbondale und Edwardsville, S. 370–383.
- Lipkin, Steven N. (2002) *Real Emotional Logic. Film and Television Docudrama as Persuasive Practice*. Carbondale, Edwardsville.
- Lipkin, Steven N. / Paget, Derek / Jane Roscoe (2006) Docudrama and Mock-Dokumentary: Defining Terms, Proposing Canons. In: *Docufictions. Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*. Hrsg. v. Gary Rhodes. Jefferson, London, S. 11-26.
- N.N., 1972: „Alles, was vor die Flinte kommt.“ In: *Der Spiegel*, 26/1972, S. 110-113.
- Neth, Sybille (2005) Dreimal pro Tag Hitler und seine Paladine. In: *Funkkorrespondenz*, 19, S.20.
- Neubauer, Franz (1984) Geschichte im Dokumentarspiel. Paderborn u.a.
- Odin, Roger (1990) Dokumentarischer Film – dokumentarisierende Lektüre. In: *Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit*. Hrsg. v. Christa Blümlinger. Wien, S.125-146.
- Odin, Roger (2002) Kunst und Ästhetik bei Film und Fernsehen. Elemente zu einem semio-pragmatischen Ansatz. In: *montage/av*, 11/2/02, S.42-57.
- Paget, Derek (1990) *True Stories? Documentary drama on radio, screen and stage*. Manchester.
- Paget, Derek (1998) *No other way to tell it. Dramadoc/Docudrama on television*. Manchester, New York.
- Paget, Derek (2007) Codes and Conventions of Dramadoc and Docudrama. In: *The Television Studies Reader*. Hrsg. v. Robert C. Allen & Annette Hill. 3. Aufl., London, New York, S. 196-208.
- Renner, Karl Nikolaus (2006) Dokumentarfilm, Doku-Soap und Doku-Drama. In: *Fernseh-Journalismus. Ein Handbuch für Ausbildung und Praxis*. Hrsg. v. Gerhard Schulte & Axel Buchholz. 7., vollständig aktual. Aufl., Berlin, S. 232-237.
- Roscoe, Jane und Craig Hight (2001) Faking it. Mock-documentary and the subversion of factuality. Manchester, New York.
- Rosenthal, Alan (1995) *Writing Docudrama. Dramatizing Reality for Film and TV*. Boston.
- Rosenthal, Alan (1999a) Introduction. In: *Why Docudrama? Fact-Fiction on Film and TV*. Hrsg. v. Alan Rosenthal. Carbondale, Edwardsville, S.xiii-xxi.
- Rosenthal, Alan (1999b) Taking the Stage: Developments and Challenges. In: *Why Docudrama? Fact-Fiction on Film and TV*. Carbondale, Edwardsville, S. 1-11.
- Rosenthal, Alan (1999c) *Why Docudrama? Fact-Fiction on Film and TV*. Carbondale, Edwardsville.
- Steinle, Matthias (2007) Das Archivbild und seine Geburt als Wahrnehmungsphänomen in den 1950er Jahren. In: *Mediale Ordnungen. Erzählen, Archivieren, Beschreiben*. Hrsg. v. Corinna Müller & Irina Scheidgen. Schriftenreihe der GfM Bd. 15, Marburg 2007. S.241-264.

- Steinle, Matthias (2008) Goodbye Lenin -- welcome crisis! Die DDR im Dokudrama des historischen Event-Fernsehens In: *Selbstbilder / Gedächtnisbilder: Dokumentarfilm DDR & Post DDR*. Hrsg. v. Tobias Ebbrecht & Hilde Hoffmann & Jörg Schweinitz [erscheint 2008].
- Urbe, Wilfried (2005) Die Geschichtsversessenen. Der History-Boom in den Medien. In: *epd medien*, 40/41, 25.5.05, S.4-7.
- Welzer, Harald (2002) *Das kommunikative Gedächtnis. Eine Theorie der Erinnerung*. München.
- Welzer, Harald / Moller, Sabine / Tschuggnall, Karoline (2002) „Opa war kein Nazi“ *Nationalsozialismus und Holocaust im Familiengedächtnis*. Frankfurt/M.
- Wolf, Fritz (2003) *Alles Doku – oder was? Über die Ausdifferenzierung des Dokumentarischen im Fernsehen*, Hrsg. v. der Landesanstalt für Medien NRW, LfM-Dokumentation Bd. 25. Düsseldorf.
- Wolf, Fritz (2004) Der Weitererzähler. Fernsehen und Geschichtserzählung. In: *Jahrbuch Fernsehen*, Hrsg. v. Grimme Institut. Marl, S.28-44.
- Wolfrum, Edgar (2003) Neue Erinnerungskultur. Die Massenmedialisierung des 17. Juni 1953. In: *Aus Politik und Zeitgeschichte*, B 40-41, S.33-39.