

Michael Strompen: Eine wahre Erfolgsstory? Zur Authentizität moderner TV-Dokumentationsformate

Saarbrücken: VDM 2008, 172 S., ISBN: 978-3-8364-5187-1, € 68,-

Michael Strompen fragt in *Eine wahre Erfolgsstory?* nach der *Authentizität moderner TV-Dokumentationsformate*. Es geht ihm dabei um die Herausarbeitung der Authentisierungsstrategien im aktuellen Fernsehdokumentarismus. In Anlehnung an Manfred Hattendorf versteht er Authentizität dabei nicht als etwas dem Film Eingeschriebenes, sondern als Rezeptionseffekt, bei dem auf der Basis von Authentizitätssignalen ein Wahrnehmungsvertrag zwischen Film respektive filmischer Instanz und Rezipient geschlossen werde. Diese Authentizitätssignale untersucht Strompen anhand von zwei ZDF-Produktionen aus dem Jahr 2006: *Wir Weltmeister – ein Fußball-Märchen* und eine Folge aus der Reihe *Der Fall: Siegelbach – ein Dorf sucht einen Mörder*.

Problematisch an dem Buch ist vor allem das zweite Kapitel „(Fernseh-)Dokumentarismus in Deutschland“ (S.11-73). Es ist in einen geschichtlichen Teil und einen aktuellen Überblick gegliedert. Ersteren betitelt Strompen mit „Geschichte – eine Debatte“. Damit kaschiert er mühsam seine mangelnden Kenntnisse des entsprechenden Fernsehmaterials. Offenkundig hat er viele Beispiele aus der TV-Geschichte nicht gesehen und kann zitierte Positionen daher kaum kritisch vor dem Hintergrund verschiedener Sendungen hinterfragen. Aber auch als historischer Abriss über die Debatten zum Dokumentarfilm im Fernsehen respektive zum Fernsehdokumentarismus funktioniert dieses Kapitel nicht, denn Strompen greift in der Regel nicht auf zeitgenössische Texte, sondern auf rückblickende Selbstbeschreibungen oder fernsehgeschichtliche Beiträge vor allem aus den 90er Jahren zurück. Er rekonstruiert daher nicht die entsprechenden Auseinandersetzungen,

sondern lediglich ihre nachträgliche Darstellung. Dass gerade in Texten von Fernsehmachern oftmals Selbststilisierungen zu beobachten sind, entgeht Strompen völlig. Zudem erkennt er, dass sich Debatten immer durch Zuspitzungen in der Abgrenzung von dem Anderen/dem Alten auszeichnen.

Auch einige fernsehhistorische Einordnungen sind zumindest ungenau. So kann man kaum behaupten, dass das *direct cinema* zu einer Abkehr vom Interviewdokumentarismus geführt habe (vgl. S.20). Beide Richtungen haben sich vielmehr parallel entwickelt! Nicht umsonst werden Klaus Wildenhahn, der für die Adaption des *direct cinema* im bundesdeutschen Fernsehen steht, und Eberhard Fechner, neben Hans-Dieter Grabe der wichtigste Vertreter des Interviewdokumentarismus, zur *Zweiten Hamburger Schule* gezählt. Ihre vielleicht wichtigsten (zumindest bekanntesten) Filme – *Emden geht nach USA* (Wildenhahn 1976) und *Comedian Harmonists* (Fechner 1977) – liefen nahezu zeitgleich Mitte der 1970er Jahre im Programm. Auch an anderen Stellen finden sich solche überraschenden Zuordnungen: So wird aus Heinrich Breloer ein Vertreter des Essayfilms und des Dokumentarspiels, obwohl er fernsehgeschichtlich vor allem als der wichtigste Vertreter des Doku-Dramas bekannt ist.

Den Kern der Arbeit bilden die beiden detaillierten und durchaus überzeugenden Filmanalysen. Allerdings finden sich auch in ihnen einige gewagt Schlussfolgerungen. So betont Strompen z.B., dass in *Wir Weltmeister* „der Versuch, die Wirklichkeitsebenen [von fiktiver Rahmenhandlung und ‚authentischer‘ Dokumentation; CH] anzugleichen, den Film als eine zusammengehörige, wahre Geschichte zu verkaufen“ (S.117) nicht aufgeht. Gerade das intendiert der Film jedoch nicht, was bereits die Betitelung als *Fußball-Märchen* hervorhebt – auch wenn Strompen vom Gegenteil ausgeht (S.119). Er überinterpretiert hier Authentisierungsstrategien bei fiktionalen Szenen (in Verlängerung; Filmen).

Strompens Ausgangshypothese, nach der „Authentizität *nicht mehr* nur durch Unmittelbarkeitsästhetik erreicht werden kann, sondern auch durch fikionalisierte Hybridformen“ (S.120, Hervorhebung CH), sieht er in *Wir Weltmeister* nur teilweise bestätigt. Sie ist in sich jedoch schon nicht stimmig: Diese Unmittelbarkeitsästhetik gibt es – wie er selbst betont – erst seit den 60er Jahren – stilbildend mit dem *direct cinema* (allerdings verwendet Strompen den Begriff nicht immer durchgängig im Sinne der ästhetischen Strategien des *direct cinema*). Schon zuvor gab es jedoch eine lange dokumentarische Tradition, die darauf zielte mit anderen Mitteln Authentizitätseffekte zu erreichen. Gerade (zeit-)historische Dokumentationen können in der Regel gar nicht mit einer solchen Ästhetik arbeiten – oder müssen sie in *re-enactments* nachstellen, da sie ihren Stoff aus dem Nachhinein rekonstruieren. Sie können ggf. auf Archivbilder zurückgreifen, aber diese sind oftmals ‚offizielle‘ Aufnahmen, z.B. für Wochenschauen oder Nachrichten, und zeigen quasi nur die ‚Vorderbühne‘, die Inszenierung eines Ereignisses, nicht das Ereignis ‚selbst‘. In vielen Fällen ist eine Kamera auch gar nicht anwesend

(z.B. bei Katastrophen, Attentaten etc.). Unmittelbarkeitsästhetik und historische Dokumentation schließen sich also nahezu gegenseitig aus! Daher kann man nicht verallgemeinernd behaupten, dass das *direct cinema* „über Jahre Grundlage dokumentarischer Authentisierungsstrategien“ (S.140) war. Dennoch scheint Strompen immer wieder den „unbeteiligten Beobachter“ (S.122) als Idealvorstellung des TV-Dokumentaristen zu imaginieren. Die ‚neuen‘ oder ‚modernen‘ Formate bezeichnet er gar als einen Befreiungsschlag gegen die Lehre des *direct cinema*, obwohl es im Fernsehalltag schon seit dem Ende der 1970er Jahre nur noch eine unbedeutende Rolle spielt.

Christian Hißnauer (Göttingen)