

Rundfunk und Geschichte

Mitteilungen des Studienkreises Rundfunk und Geschichte

37. Jahrgang Nr. 3–4/2011

**Themenschwerpunkt:
Das bundesdeutsche Fernsehspiel
der 1960er und 1970er Jahre**

**Notizen zur Ästhetik bundesdeutscher
Fernsehspiele und Fernsehfilme (1952–1963)**

Egon Monks Fernsehspiele der 1960er Jahre

**Dokumentarästhetische Authentisierungsstrategien
und narrative Experimente im bundes-
republikanischen Fernsehspiel der 1970er Jahre**

**Von Mockumentaries zu Mock-Format-Filmen:
Das selbstreflexive Fernsehspiel
als Motor der Gattungshybridisierung**

**Horst Königstein: Wagemutiges Fernseh-Spiel.
Eine Betrachtung im Spektrum
überkommener und aktueller Formen**

Dissertationsvorhaben

Rezensionen

Zitierweise: RuG – ISSN 0175-4351

Rundfunk und Geschichte
ISSN 0175-4351
Selbstverlag des Herausgebers
2 Ausgaben im Jahr

Herausgeber:

Studienkreis Rundfunk und Geschichte e.V. / www.rundfunkundgeschichte.de

Redaktionsanschrift

Dr. Hans-Ulrich Wagner, Laura Alina Tiewes
Hans-Bredow-Institut, Forschungsstelle zur Geschichte des Rundfunks in Norddeutschland
Von-Melle-Park 6, 20146 Hamburg
E-mail: hans-ulrich.wagner@uni-hamburg.de

Dr. Daniela Pscheida; Dr. Sebastian Pfau; Dr. Thomas Wilke
Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, Mansfelder Straße 56, 06108 Halle, Tel. 0345 – 552 35 86
E-mail: rundfunkundgeschichte@medienkomm.uni-halle.de

Dr. Sascha Trültzsch
Universität Salzburg, Fachbereich Kommunikationswissenschaft
Rudolfskai 42, 5020 Salzburg, Österreich

Herstellung: Michael Puschendorf, Halle
E-mail: puschendorf@setzwerk.com

Druck: Druckerei Teichmann, Halle

Inhalt

37. Jahrgang Nr. 3-4/2011

Aufsätze

Christian Hißnauer
Das bundesdeutsche Fernsehspiel
der 1960er und 1970er Jahre.
Einleitung zum Themenschwerpunkt **4**

Peter Ellenbruch
Notizen zur Ästhetik bundesdeutscher
Fernsehspiele und Fernsehfilme
(1952–1963) **7**

Julia Schumacher
Egon Monks Fernsehspiele
der 1960er Jahre **19**

Christian Hißnauer
»Ein ganz gewöhnlicher Mord«?
Dokumentarästhetische Authentisierungs-
strategien und narrative Experimente
im bundesrepublikanischen Fernsehspiel
der 1970er Jahre am Beispiel
zweier »Tatort«-Krimis **31**

Florian Mundhenke
Von Mockumentaries zu Mock-Format-Filmen:
Das selbstreflexive Fernsehspiel
als Motor der Gattungshybridisierung **46**

Joanna Jambor/Christian Hißnauer/Bernd Schmidt
Horst Königstein: Wagemutiges Fernseh-Spiel.
Eine Betrachtung im Spektrum überkommener und
aktueller Formen **60**

Forum

Dissertationsvorhaben **76**

Heidi Svømmekjær
Radio and »The Hansen Family«.
National Identity in an Everyday Perspective **77**

Kristoffer Jul-Larsen
Closing in – Literary criticism
in Norwegian radio (NRK), 1925–2010 **78**

Axel Volmar
Sound Arguments – Klang als Medium
wissenschaftlicher Erkenntnis.
Eine Geschichte der auditiven Kultur
der Naturwissenschaften seit 1800 **80**

Thomas Schopp
Klangverhältnisse.
Eine Geschichte der DJ-Show
im US-amerikanischen Radio
von 1930 bis 1970 **82**

Christian Hißnauer/Bernd Schmidt
Die Geschichte des Fernsehdokumentarismus
in der Bundesrepublik Deutschland.
Forschungsdefizite und Forschungstrends.
Ein Überblick **85**

Birgit Bernard
»Wem gehört der Osten?«
Jürgen Rühle und die Ost-West-Redaktion
Fernsehen des Westdeutschen Rundfunks
(1963–1985) **96**

Friederike Gösweiner
Radioforschung aus philologischer Sicht.
Über das Forschungsprojekt zur Ö1-Lyriksendung
»Du holde Kunst« **101**

Peter Dusek
Vom Medienkoffer zum Online-Zugriff.
Medienarchive in Österreich – Bilanz
und Ausblick **104**

Gerlinde Frey-Vor/Werner Früh/Hans-Jörg Stiehler
Mediale Vereinigungsbilanzen.
Ost- und Westdeutschland im Fernsehen:
Event- und Alltagsberichterstattung
Bericht über die Fachveranstaltung am 29.9.2011
im Zeitgeschichtlichen Forum in Leipzig **107**

Ostdeutschland im Fernsehalltag
und zu nationalen Jahrestagen.
Eine Studie zu Berichterstattungsmustern
im deutschen Fernsehen **108**

Heidi Svømmekjær
Better archive access
for British radio scholars? **110**

Sascha Trültzsch
Medienhistorisches Forum 2011
in der Lutherstadt Wittenberg **110**

Hans-Ulrich Wagner
Jahrbuch Medien und Geschichte erschienen:
Sport und Medien.
Eine deutsch-deutsche Geschichte **112**

Rezensionen

Leif Kramp
Gedächtnismaschine Fernsehen.
Bände 1 und 2
(Helmut Schanze) **114**

Edward Jay Epstein
The Hollywood Economist:
The Hidden Financial Reality Behind the Movies
(Sergio Sparviero) **118**

Katja Kochanowski
»Fakt ist, wir sind hier nicht bei Freunden ...«
Politische Freund- und Feindbilder
in Unterhaltungsserien der DDR
(Inge Marszolek) **121**

Judith Kretzschmar/ Markus Schubert/
Sebastian Stoppe (Hg.)
Medienorte. Mise-en-scènes
in alten und neuen Medien
(Kathleen Schlütter) **122**

Mike Friedrichsen/Jens Wendland/
Galina Woronenkowa (Hg.)
Medienwandel durch Digitalisierung und Krise.
Eine vergleichende Analyse
zwischen Russland und Deutschland
(Bogdan Kovtyk) **124**

Michael Haller, Lutz Mücke (Hrsg.)
Wie die Medien zur Freiheit kamen. Zum Wandel
der ostdeutschen Medienlandschaft seit dem Un-
tergang der DDR
(Katja Kochanowski) **126**

Claudia Dittmar
Feindliches Fernsehen. Das DDR-Fernsehen
und seine Strategien im Umgang mit dem west-
deutschen Fernsehen
(Christoph Classen) **127**

Sammelrezension: RAF im Spielfilm

Ulrike Bierlein
»Suicide? – Action!«
Die Darstellung der Roten Armee Fraktion (RAF)
im Spielfilm

Marlies Weissinger
»Ich werfe keine Bomben, ich mache Filme.«
Terrorismus und ästhetische Subversion
bei Rainer Werner Fassbinder

Julia Schumacher
Filmgeschichte als Diskursgeschichte.
Die RAF im deutschen Spielfilm
(Christian Hißnauer) **129**

Audio-CD:
Aufklärung statt Bewältigung – Tondokumente zur
Berichterstattung von Axel Eggebrecht über den
ersten Auschwitz-Prozess
(Martina Thiele) **132**

Gunther Eschke/Rudolf Bohne
Bleiben Sie dran! Dramaturgie von TV-Serien
(Lothar Mikos) **133**

Editorische Notiz

Für die vorliegende Ausgabe 3/4 2011 von »Rundfunk und Geschichte« konnte Christian Hißnauer als Gastherausgeber gewonnen werden. Christian Hißnauer hat ein Themenheft zum Fernsehspiel zusammengestellt – ein Novum für unsere Zeitschrift, das schon jetzt aus unserer Sicht ein gelungenes Unterfangen darstellt.

Dabei haben der Studienkreis Rundfunk und Geschichte als Herausgeber sowie das Redaktionsteam keineswegs auf die üblichen Standards der redaktionellen Arbeit und wissenschaftlichen Qualität verzichtet. Im Gegenteil hat die Zusammenarbeit die Qualität auf hohem Niveau sichergestellt, da das Redaktionsteam mit dem Gastherausgeber die Texte im Aufsatzteil kritisch begutachtet hat.

Alle Beiträge außerhalb dieses Aufsatzteils sind wie gewohnt vom Redaktionsteam betreut worden. Wir bedanken uns bei Christian Hißnauer sowie bei allen Autorinnen und Autoren, die mit ihren Beiträgen zum Gelingen dieser Ausgabe beigetragen haben.

Sebastian Pfau, Daniela Pscheida,
Alina Tiews, Sascha Trültzsch,
Hans-Ulrich Wagner, Thomas Wilke

Das bundesdeutsche Fernsehspiel der 1960er und 1970er Jahre

Einleitung zum Themenschwerpunkt

Es ist ruhig geworden um das Fernsehspiel. In den 1950er, 1960er und 1970er Jahren gab es in der Bundesrepublik noch (zum Teil heftig geführte) publizistische Debatten über Wesen, Theorie, Merkmale, Dramaturgie und Ästhetik der Gattung, an denen sich vor allem Fernsehspielautoren, -regisseure und -redakteure beteiligten.¹ Grundlegende wissenschaftliche Arbeiten finden sich spätestens seit den 1960er Jahren; so zum Beispiel Bernt Rhoterts Dissertation »Das Fernsehspiel. Regie, Dramaturgie und Sendung als Ausgangspunkte für den Versuch einer wesensgemäßen Einordnung in die Möglichkeiten schöpferischer Mitteilung« (München 1961), Werner Waldmanns »Das deutsche Fernsehspiel. Ein systematischer Überblick« (Wiesbaden 1977) oder Knut Hickethiers Standardwerk »Das Fernsehspiel der Bundesrepublik. Themen, Form, Struktur, Theorie und Geschichte 1951–1977« (Stuttgart 1980). In den letzten Jahren scheinen das publizistische wie das wissenschaftliche Interesse am Fernsehspiel merklich zurückgegangen zu sein. Dies gilt insbesondere für eine historisch-ästhetische Betrachtung.²

In der Geschichte des bundesdeutschen Fernsehens trifft man auf den Begriff Fernsehspiel in zweifacher Weise. Zum einen bezeichnet er die mit der elektronischen Kamera aufgenommenen (live ausgestrahlten oder per MAZ konservierten) fiktionalen Programmangebote (in Abgrenzung zum Fernsehfilm, dessen Bezeichnung auf das Trägermedium Film verweist). Zum anderen wird er aber auch als Oberbegriff für fiktionale Programmangebote verwendet, unabhängig davon, ob es sich um elektronische oder filmische Bilder oder eine Mischform aus beiden handelt.³ – In diesem Sinne ist er heutzutage von der Bezeichnung Fernsehfilm abgelöst worden.

.....

1 Die wichtigsten Beiträge sind gut dokumentiert in: Claus Beling (Hrsg.): Theorie des Fernsehspiels. Heidelberg 1979 und Irmela Schneider (Hrsg.): Dramaturgie des Fernsehspiels. Die Diskussion um das Fernsehspiel 1952–1979. München 1980.

2 Eine Ausnahme stellt hier die Arbeit der DFG-Forscherguppe »Programmgeschichte des DDR-Fernsehens komparativ« (2001–2007) dar, in der u. a. wesentliche Teile der Programmgeschichte des DDR-Fernsehens aufgearbeitet wurden. Siehe dazu die zusammenfassende Abschlusspublikation der Forschergruppe »Deutsches Fernsehen Ost. Eine Programmgeschichte des DDR-Fernsehens«, die Rüdiger Steinmetz und Reinhold Viehoff herausgegeben haben (Berlin 2008).

3 Auch die Bezeichnung Fernsehspielserie statt Serie war geläufig.

Der vorliegende Themenschwerpunkt »Das bundesdeutsche Fernsehspiel der 1960er und 1970er Jahre« orientiert sich in der Auswahl der einzelnen Beiträge grundsätzlich an dem breiten Begriffsverständnis von Fernsehspiel. Im Mittelpunkt der jeweiligen Betrachtungen stehen vor allem ästhetische und dramaturgische Aspekte und Entwicklungslinien – insbesondere hinsichtlich innovativer und verschiedener hybrider Ansätze im Fernsehspiel. Die Idee zu diesem Heft kam im Nachgang zu einigen Gesprächen beim 24. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquium (FFK) in Zürich (2011). Ganz im Sinne dieser einzigartigen Tagungs-Reihe, die seit 1988 (!) ein Forum für den film- und fernsehwissenschaftlichen Nachwuchs bildet, zeugt diese Ausgabe der Zeitschrift »Rundfunk und Geschichte« von den fachlichen Diskussionen, dem produktiven Austausch und der standortübergreifenden Vernetzung, die durch das FFK ermöglicht werden. Die Beiträge von Julia Schumacher, Christian Hißnauer und Florian Mundhenke basieren auf Vorträgen, die in Zürich gehalten wurden. Ein Dank gilt daher dem Züricher Organisationsteam Franziska Heller, Wolfgang Fuhrmann, Katharina Klung, Kristina Köhler, Jelena Rakin, Susie Trenka, Geesa Tuch und Daniel Wiegand. Ergänzt und gerahmt werden diese Beiträge durch Artikel von Peter Ellenbruch sowie von Joanna Jambor/Christian Hißnauer/Bernd Schmidt.

In den Anfangsjahren wurde das Fernsehspiel – nicht nur aufgrund der begrenzten technischen Möglichkeiten – live im Studio produziert. Die Direktsendung galt vielen als die genuine Form des Fernsehens – nicht nur im fiktionalen Bereich. Das hat zur Folge, dass die Anfänge des Fernsehens nur Bruchstückhaft überliefert sind; und das zum Teil im wahrsten Sinne: So existieren von dokumentarischen Sendungen oftmals nur noch stumme Einspielfilme, die damals vom live im Studio sitzenden Autor kommentiert wurden. Während die Programmgeschichte – insbesondere der ersten Fernsehjahrzehnte – relativ gut aufgearbeitet ist, ist die Ästhetik der Fernseh-Frühphase wissenschaftlichen Analysen dadurch weitestgehend verschlossen (nur wenige Sendungen wurden vom Bildschirm abgefilmt, um sie zu »konservieren«). Erst mit den Möglichkeiten der magnetischen Aufzeichnung (MAZ) und der zunehmenden Produktion von Fernsehfilmen verändert sich auch die Überlieferungssituation.

Peter Ellenbruch (Duisburg/Essen) zeichnet in seinem Beitrag »Notizen zur Ästhetik bundesdeutscher Fernsehspiele und Fernsehfilme (1952–1963)« anhand detailliert bildanalytischer Betrachtungen nach, welche ästhetischen Effekte die unterschiedlichen Aufzeichnungsmedien (elektronisch vs. filmisch) auf Kompositionsstruktur und Erzählweisen der frühen Fernsehspielproduktion hatte. Insbesondere richtet Ellenbruch das Augenmerk darauf, wie die jeweiligen Effekte und ästhetischen Möglichkeiten in der Mischform aus elektronischem und filmischem Bild nutzbar gemacht wurden.

In den 1960er Jahren gewinnt das sogenannte Originalfernsehspiel, das nicht mehr auf literarische oder dramatische Vorlagen basierte, an Bedeutung. Das hängt auch – aber nicht nur – zusammen mit der zunehmenden »Filmisierung« des Fernsehspiels. Fernsehfilme sind im Unterschied zu elektronisch aufgezeichneten Fernsehspielen nicht an das Studio gebunden. Sie ermöglichen ganz andere Formen der Gegenwartsdarstellung und -analyse: »Es hat in den letzten Jahren«, schreibt Günter Rohrbach 1966, »vor allem in den Arbeiten Egon Monks, einige hervorragende Beispiele für diese fernsehspezifischen Wirklichkeitsanalysen gegeben.«⁴ Julia Schumacher (Hamburg) zeichnet in ihrem Beitrag »Egon Monks Fernsehspiele der 1960er Jahre« die ästhetischen Verschiebungen im Werk Monks nach von einer eher konservativen frühen Phase mit Theater- und Literaturadaptionen (1952–1962) über eine »formalistische« Phase (1962–1963), in der er mit hybriden Formen, Verfremdungseffekten, kompilierenden Sequenzen, kommentierenden Inserts etc. experimentiert, und eine »realistische« Phase (1964–1970), in der seine Fernsehfilme von einer dokumentarischen Bildästhetik geprägt sind, bis hin zu seinen mehrteiligen Filmerzählungen in der späten Phase (1973–1988). Hinter dem oberflächlichen Wandel der Inszenierungsweise sieht Schumacher jedoch auch Kontinuitäten. Insbesondere fragt sie danach, inwiefern das Prinzip der Verfremdung in gewandelter Form immer wieder Anwendung findet.

Ende der 1960er/Anfang der 1970er Jahre gibt es zwar noch das elektronisch produzierte Fernsehspiel, doch zunehmend setzt sich der Fernsehfilm als dominante Spielart durch. Ansätze Monks aufgreifend sind die frühen 1970er Jahre eine Phase, in der auffällig viel mit hybriden Formen und der Adaption dokumentarischer Ästhetiken gearbeitet wird.

.....

4 Günter Rohrbach: *Bildungstheater oder Zeittheater. Probleme der Fernsehspiel dramaturgie* [1966]. In: Schneider, 1980 (Anm. 1), S. 150–155; hier S. 153.

Christian Hißnauer (Göttingen) betrachtet in »Ein ganz gewöhnlicher Mord? Dokumentarästhetische Authentisierungsstrategien und narrative Experimente im bundesrepublikanischen Fernsehspiel der 1970er Jahre am Beispiel zweier ‚Tatort‘-Krimis«. Er verortet den »Tatort« in zweifacher Hinsicht fernsehgeschichtlich: zum einen mit Blick auf die spezifische Serialitätsform als Reihe unterschiedlicher Serien und zum anderen hinsichtlich der journalistisch-dokumentarischen Krimitraktion, in der der »Tatort« steht bzw. immer wieder gestellt wird. Eberhard Fechners »Frankfurter Gold« (HR 1971) und Dieter Wedels »Ein ganz gewöhnlicher Mord« (RB 1973) stellen frühe Formatbrüche dar: Beide Produktionen sind (ansatzweise) wie journalistisch-dokumentarische Berichte inszeniert – inklusive Interviews mit den Figuren. Dabei zeigen sich, auch im Vergleich zu anderen zeitgenössischen Fernseh- und Dokumentarspielen, verschiedene narrative Strategien in der Verwendung authentischer und fiktiver Interviews sowie ein Unterschied zwischen einer hybriden Ästhetik, die dokumentarisches und fiktionales Material vermischt, und einer Ästhetik des Hybriden, die dokumentarische und fiktionale Ästhetiken im Fernsehspiel kombiniert.

In seinem Beitrag »Von Mockumentaries zu Mock-Format-Filmen: Das selbstreflexive Fernsehspiel als Motor der Gattungshybridisierung« macht Florian Mundhenke (Leipzig) deutlich, dass Mockumentaries und Mock-Format-Filme im Gegensatz zu Dokumentarspielen, DokuDramen oder dokumentarästhetischen Fernsehspielen durch die Hybridität ihrer Elemente eine eindeutige – vor allem geschlossene – Rezeption erschweren, wenn nicht gar behindern. Dies führt zu einer ENTWEDER-ODER-Rezeption, die zeitlich abhängig ist vom Glauben an die dargebotene Wirklichkeitsdarstellung bzw. von der Erkenntnis, dass es sich um ein fiktives Spiel mit Darstellungskonventionen handelt. Anhand verschiedener Beispiele aus den Jahren 1969 bis 1975 zeigt Mundhenke, dass Mock-Format-Filme anhand zweier Fluchtlinien funktionieren. In der einen werden Inszenierungs- und Darstellungsweisen primär informationsorientierter Formen adaptiert. Solche Filme reflektieren den Glauben an die dokumentarisch-journalistische Bildproduktion und ihr (implizites) Authentizitätsversprechen. Die andere Fluchtlinie ergibt sich anhand von Produktionen, die Darstellungskonventionen primär unterhaltender Formen adaptieren. Entsprechende Fernsehspiele reflektieren »die Rolle von Unterhaltung in der Gesellschaft und der Position des Zuschauers beim Vergnügen daran« (Mundhenke).

Horst Königstein wurde in nahezu sämtlichen Artikeln zu seinem Ausscheiden beim NDR im Jahr 2010 als Erfinder des DokuDramas bezeichnet. Joanna Jambor (Berlin), Christian Hißnauer (Göttingen) und Bernd Schmidt (Hannover) zeigen in ihrem Beitrag »Horst Königstein: Wagemutiges Fernseh-Spiel. Eine Betrachtung im Spektrum überkommener und aktueller Formen«, welche Einflüsse Königstein aus dem Fernsehspiel der 1970er Jahre aufgenommen und verarbeitet hat. Sie schlagen damit einen Bogen vom Fernsehspiel der 1960er/1970er Jahre bis in die heutige Zeit hinein. Im DokuDrama verfestigen sich die innovativen Ansätze des Fernseh- und Dokumentarspiels zu einer eigenständigen dokumentarischen Darstellungsform, die maßgeblich von Königstein als Regisseur, Autor und Redakteur geprägt wurde. Jambor, Hißnauer und Schmidt skizzieren die formal-ästhetische Entwicklung des DokuDramas vor dem Hintergrund der zunehmenden Programmkonkurrenz durch privatwirtschaftlich organisierte Anbieter. Während Königsteins Wegbegleiter Heinrich Breloer das DokuDrama perfektioniert hat, suchte Königstein immer wieder nach neuen und anderen Ausdrucksmöglichkeiten an der Schnittstelle von Dokumentation und Fiktion. Überblicksartig stellen die Autoren die verschiedenen narrativ-dramaturgischen Mittel vor, die Königstein in seinen Arbeiten verwendet.

Viele der in diesem Themenheft erwähnten, dargestellten und/oder analysierten Filme sind zum Teil seit Jahren und Jahrzehnten nicht mehr gezeigt worden. Die wenigsten sind auf DVD erhältlich. Prägende Produktionen sind – außerhalb der Fachkreise – in Vergessenheit geraten. Das Themenheft versteht sich daher auch als ein Plädoyer für eine Wieder- und Neuentdeckung des Fernsehspiels.

Christian Hißnauer

Peter Ellenbruch

Notizen zur Ästhetik bundesdeutscher Fernsehspiele und Fernsehfilme (1952–1963)

Geschichte des Fernsehspiels

Die Geschichte des Fernsehspiels vom Beginn des NWDR-Fernsehens bis zur Verbreitung des Fernsehangebots mit dem Start des ZDF ist prinzipiell wohlbekannt und gut erforscht. Die grundlegenden, teils kontroversen Debatten um Live-Spiel, Bildaufzeichnung und filmische Produktion für das Fernsehen sind anhand vieler verfügbarer historischer Bild- und Schriftquellen erschlossen und in umfassenden Betrachtungen zusammengefasst worden.¹ So ergibt sich, wenn es um die Ästhetik des Fernsehspiels geht, eine historiographische Linie, die meist ausgehend von den damaligen Debatten um Fernsehspielformen dramaturgische Konzepte zwischen Radio, Theater, Film und Literatur und deren fernsehmäßige Umsetzung beleuchtet. Innerhalb einer solchen Darstellungsweise werden die Möglichkeiten des Fernsehens oft mit zuvor schon bestehenden Dramaturgieformen verglichen. Die ästhetischen Faktoren, die angesprochen werden, sind meist die grundlegenden der jeweiligen Erzählformen: Sprache und Sprachstile im Vergleich zu Radio und Literatur, Schauspiel und Bühnenraum im Vergleich zum Theater und Bildwirkung plus Montage bezüglich des Films. Dabei wird meistens zuerst eine historische Argumentation nachvollzogen und erörtert, dass das Fernsehen eigentlich keine spezifische ästhetische Form habe, da Fernsehspiele »von Fall zu Fall verschieden stark entweder dem Film oder dem Theater benachbart sind«², wie es Oliver Storz 1963 formulierte.

Eine solche Einschätzung gilt allerdings höchstens bei der Betrachtung einer groben dramaturgisch-ästhetischen Ebene und birgt etliche Gefahren, die Spezifik der Fernsehform und einige kleinere – auch

narrativ relevante – fernsehästhetische Phänomene zu vernachlässigen bzw. zu übersehen. Trotzdem ist der Gedanke an Übernahmen gestalterischer und dramaturgischer Konzepte anderer, schon tradierter Darstellungs- und Erzählformen bei der Produktion von Fernsehspielen bzw. Fernsehfilmen natürlich nicht von der Hand zu weisen.³ Die Debatte zur Definition des Fernsehspiels in Abgrenzung zu oder Verknüpfung mit Film und Theater zieht sich allerdings innerhalb der 1960er Jahre mit etlichen Verstrickungen in einem letztlich nicht klar zu definierenden Feld hin.

Um sich hier aber nicht in ähnliche Definitionsverwirrungen zu verstricken, soll nach konkret beschreibbaren ästhetischen Faktoren bundesdeutscher Fernsehspiele von den Anfängen bis 1963 gefragt werden. In Ergänzung zur allgemeinen historischen Forschungslinie seien einige Beispiele dieser Zeit auf ihre Kompositionsstruktur und Erzählweise hin untersucht, um die Ästhetik jener frühen Fernsehspiele und -filme zumindest bildanalytisch detaillierter zu fassen. »Ästhetik« kann dabei also nicht so weit gefasst werden, wie sie einst Eugen Kogon als »die Fernseh-Weise«⁴ umschrieben hat. Vielmehr soll am Material der Fernsehbilder herausgestellt werden, wie einige ästhetische Phänomene in Bildgestaltung/Montage aussehen und wie diese zu einigen der historischen Argumente passen, auch wenn es letztlich kein eigenes Wesen des Fernsehspiels zu geben scheint.⁵

.....

¹ z.B. in Knut Hickethier: Das Fernsehspiel in der Bundesrepublik. Themen, Form, Struktur, Theorie und Geschichte 1951–1977. Stuttgart 1980; Knut Hickethier: Fernsehspielforschung in der Bundesrepublik und der DDR 1950–1985. Bern und Frankfurt am Main 1989 (= Germanistische Medienwissenschaft, Jahrbuch für internationale Germanistik; Reihe C, Band 4/2); Helmut Schanze und Bernhard Zimmermann (Hrsg.): Das Fernsehen und die Künste. München 1994 (=Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik Deutschland; Band 2); Knut Hickethier und Peter Hoff: Geschichte des deutschen Fernsehens. Stuttgart 1998.

² Oliver Storz: Gibt es schon Fernseh-Regeln und wie kann man sie lernen? In: Anne Rose Katz (Hrsg.): Vierzehn Mutmassungen über das Fernsehen. München 1963, S. 129.

.....

³ Hickethier hat auf diese Problematik hingewiesen, z.B. in: Hickethier, 1989 (Anm. 1), S. 39 ff. oder in: Hickethier und Hoff, 1998 (Anm. 1), S. 150f.

⁴ Eugen Kogon: Wo ist das Fernsehen unschlagbar? In: Anne Rose Katz (Hrsg.): Vierzehn Mutmassungen über das Fernsehen. München 1963, S. 22.

⁵ Vgl.: Hickethier, 1980 (Anm. 1), S. 61ff.

Philologische Probleme der ersten Phase des bundesdeutschen Fernsehens

Bevor man sich verschiedenen Beispielen widmen kann, sollten einige Probleme bezüglich der Quellenlage und der Sichtungsmöglichkeit von historischem Fernsehmaterial angesprochen werden.

In der Filmarchivpraxis und in der Filmwissenschaft ist man seit dem Anstoß zur Neuuntersuchung des frühen Kinos auf der FIAF-Konferenz in Brighton 1978 und durch mittlerweile zahllose Filmrestaurierungen und -rekonstruktionen sensibel für die ursprünglichen materialästhetischen Formen geworden.⁶ Farbigkeiten von Stummfilmen, verschiedene Vorführgeschwindigkeiten oder Recherchen zu verschiedenen Fassungen eines Films in allen Epochen der Filmgeschichte gehören inzwischen zum Allgemeinwissen der Filmphilologie. Auch ist es klar, dass man bei der Projektion von historischem Filmmaterial bzw. rekonstruierten Filmen mit einem neuen Projektor unter Beachtung der historisch nachvollziehbaren Faktoren eine Kinosituation kreieren kann, die gegenüber der historischen Rezeptionssituation prinzipiell nicht erheblich abweicht.

Doch wie sieht es bezüglich der frühen Fernsehformen aus? Auch hier gibt es die beiden großen Problemfelder der Archivierung und der historischen Rezeptionssituationen, die man reflexiv betrachten sollte, wenn man über die Ästhetik früher Fernsehspiele nachdenkt – selbst wenn man danach bei der tatsächlichen Analyse von historischem Fernsehmaterial meist aus pragmatischen Gründen wieder auf die erhältlichen Qualitäten und auf aktuelle Fernsehetechnik zurückgreifen muss.

Das Material in den Fernseharchiven – Überlieferungsprobleme

Bekanntermaßen gab es in der Frühzeit des bundesdeutschen Fernsehens eine Programmpolitik, welche die Form der Direktsendung – also des Live-Fernsehens – als eigentliche Sendemethode des Fernsehens herausstellte.⁷ Dies brachte nicht nur eine Grundsatzdebatte zum Direktfernsehen mit sich, sondern wirkt sich bis heute auch auf die Bestände der Fernseharchive aus. Darüber hinaus sind

einige prinzipielle Faktoren der historischen Fernsehproduktionstechnik zu beachten, um das überlieferte Material einzuschätzen.

Durch die Propagierung des Live-Fernsehens ist ein nicht unerheblicher Teil der frühen Fernsehproduktion der Bundesrepublik nicht überliefert, da die Programme direkt gesendet und nichts von ihnen aufgezeichnet wurde bzw. werden konnte – nur in einzelnen Fällen sind Filmeinspieler von Live-Sendungen erhalten. Dies betrifft auch den Fernsehspielbereich, so dass manche Produktionen nur über einige Sekundärinformationen wie Sendedatum oder Inhaltsbeschreibung, manchmal Zeitungsrezensionen oder private Dokumente wie Kurt Wagenführs Fernsehstagebuch nachweisbar und bestimmbar sind.

Wenn ein Fernsehspiel in den 1950er Jahren aufgezeichnet wurde, konnte dies nur über die Methode der Filmaufzeichnung (FAZ) geschehen. Dabei wurde das über die elektronischen Kameras und den Studiobildmischer direkt gesendete Spiel von einem Spezialbildschirm mit Filmmaterial (16mm oder 35mm) abgefilmt.⁸ Für die Überlieferung heißt dies, dass die so bis heute archivierte Fassung nicht mit der damaligen Rezeption vergleichbar ist. Man hat den sekundären Aufzeichnungszwischenschritt des Filmmaterials und die daraus resultierenden, von der eigentlichen Fernsehästhetik des Live-Spiels abweichenden Artefakte für immer dazwischengeschaltet.

Neben dieser technisch bedingten Verzerrung der originalen Ästhetik, weisen Helmut Schanze und Bernhard Zimmermann auf die historiographischen Verbiegungen hin, die mit der Überlieferungssituation des frühen bundesrepublikanischen Fernsehens zusammenhängen: »So sind in der Tat von den ersten ‚Fernsehspielen‘ Filmaufzeichnungen, oft nur in Fragmenten, erhalten, die einen Versuch der historischen Rekonstruktion erlauben könnten. Die Figur dieser Rekonstruktion ist aber eher die einer Dekonstruktion. Es sind nur unzusammenhängende Fragmente einer Geschichte erhalten, umwoben bereits von Legenden, die sich in den Redaktionen entwickelten. Live-Produktion begünstigt Legendenbildung, Herstellung einer Lesart der gezeigten, verlorenen Bilder in der Erinnerung.«⁹ Zwei Beispiele

6 Vgl. z.B.: Tom Gunning: A Quarter of a Century Later: Is Early Cinema Still Early? In: Frank Kessler/Sabine Lenk/Martin Loiperdinger (Hrsg.): Theorien zum frühen Kino. Frankfurt am Main 2003 (= KINtop – Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films; 12), S. 17–31.

7 Zum Selbstverständnis der ersten Fernsehjahre vgl.: NWDR (Hrsg.): Kleine Fernsehfiel für Jedermann. Hamburg 1953, S. 13f. – speziell zum Fernsehspiel, S. 24ff.

8 Zum Verfahren und dessen technischer Problematik vgl.: Lotte H. Eisner und Heinz Friedrich (Hrsg.): Film-Rundfunk-Fernsehen. Frankfurt am Main 1958, S. 41ff.

9 Helmut Schanze und Bernhard Zimmermann: Fernsehen und Literatur. Fiktionale Fernsehproduktionen nach literarischer Vorlage. In: Dies. (Hrsg.), 1994 (Anm. 1), S. 28.



Abb. 1: »Inspektor Tondi« – FAZ-Überlieferung

seien angeführt, um auf die optischen Artefakte bei FAZ-Überlieferungen hinzuweisen.

In der überlieferten Fassung von »Inspektor Tondi« (1952, Hanns Fahrenburg – eine der ersten Fernsehspielproduktionen des NWDR, noch vor dem offiziellen Fernsehstart am 11. August 1952 ausgestrahlt)¹⁰ kann man die Scheibe des Bildschirms, vor der die Kamera für die FAZ postiert wurde, gut erkennen. Durch Lichtreflexe auf dem Bildschirm gibt es stellenweise milchige Felder im Bild, darüber hinaus sind etliche Flecken auf dem Bildschirm die ganze Zeit über zu sehen. Man wird also bei der Sichtung ununterbrochen auf die Sekundäraufzeichnung des Fernsehspiels hingewiesen, so dass man nur mit Abstrichen die tatsächliche Bildqualität der Sendung beurteilen kann.¹¹

Auch eine frühe bundesdeutsche Edgar-Wallace-Fernsehspieladaption, »Der Hexer« (SDR 1956, Franz-Peter Wirth), ist als FAZ erhalten geblieben. Im Vergleich zu »Inspektor Tondi« sieht man, dass die optische Qualität der Filmaufzeichnung im Laufe der Jahre verbessert wurde. Man könnte diesen Archivfilm des aufwendigen, etwa zweistündigen Fernsehspiels fast für eine Filmproduktion halten, so sehr übernimmt die Qualität des Filmmaterials

.....

¹⁰ Mehr Informationen zu diesem Originalfernsehspiel von Siegfried Lenz finden sich in: Peter von Rüden/Hans-Ulrich Wagner (Hrsg.): Siegfried Lenz. Der Schriftsteller und die Medien. Hamburg 2004 (=Nordwestdeutsche Hefte zur Rundfunkgeschichte, 2), hier vor allem auf S. 31.

¹¹ Zu sehen sind zwei Ausschnitte in der »NWDR-Rolle« (NDR 2002, Red.: Horst Königstein) – dort sind auch Ausschnitte einer FAZ von »Die Wäscherin des Herrn Bonaparte« (NWDR 1953, Michael Kehlmann) enthalten, deren Bilder noch grobkörniger und matschiger erscheinen, obwohl die ursprüngliche Sendequalität die gleiche gewesen sein dürfte.

die Bildwirkung und verstellt letztlich die Ursprungsästhetik des elektronisch gesendeten Fernsehspiels (und auch einige Laufstreifen an den Akt-Anfängen und -Enden weisen auf das Filmmaterial hin). Doch auch hier erkennt man bei genauerer Beobachtung einige Flecken auf der Bildschirmoberfläche, die auf den Prozess der FAZ hinweisen, außerdem sind bei einigen Detailaufnahmen doch noch die typischen Schärfegrade der Elektronenkamera erkennbar.

Die Filmaufzeichnung wurde schließlich durch zwei Hauptfaktoren abgeschafft: einerseits durch die ab 1957 einsetzende Tendenz, doch Fernsehfilme insgesamt auf Filmmaterial zu produzieren, andererseits durch die Einführung der kostengünstigeren und letztlich ohne Zwischenschritt möglichen Magnetaufzeichnung (MAZ) 1958/59 – doch dazu später mehr. Festzuhalten bleibt, dass man bezüglich der Fernsehspiele der ersten Jahre sowohl mit etlichen Überlieferungslücken als auch mit nicht genuin fernsehmäßigen Materialien umgehen muss.

Die Zuschauer und die Geräte – Rezeptionsprobleme

Wie bereits erwähnt, kann man verschiedene historische Kinosituationen recht genau rekonstruieren und mit den ihnen zugehörigen Rezeptionsbedingungen wieder erlebbar machen (was auch damit zusammenhängen mag, dass die Kinosituation an sich an einen öffentlichen, meist als Kinoraum gebauten Ort gebunden ist).

Die historischen Rezeptionsbedingungen der Anfangs- und ersten massiven Verbreitungszeit des Fernsehens stellen diesbezüglich viel größere Probleme dar. Wenn man beginnt, frühe Fernsehästhe-

tik zu reflektieren, kommt man gedanklich weder an den vielen verschiedenen Fernseh-Rezeptionssituationen noch an den konkreten historischen Geräten vorbei.

Verbindet man heute den Fernsehkonsum vor allem mit dem privaten Fernsehgerät zu Hause, gilt dies für die Jahre von 1952 bis 1963 nur als eine (teils sogar nicht als die übliche) Form fernzusehen. Die heimischen Geräte wurden neben dem persönlichen Gebrauch auch zum nachbarschaftlichen Fernsehen verwendet, was genau genommen schon eine andere ästhetische Erfahrung mit sich bringt. Und auch die beiden, in den 1950er und 1960er Jahren verbreiteten gemeinschaftlichen Fernsehsituationen, nämlich die Fernseh Betrachtung vor den Schaufenstern von Rundfunkgeschäften und das Fernsehen in Gaststätten, bieten andere Seherfahrungen und soziale Gegebenheiten. Selbstredend bleibt die Gestaltungsform der Fernsehprogramme bei all diesen Rezeptionssituationen dieselbe, doch diese diversen, damals üblichen Fernsehorte erschweren eine Definition, was den zur damaligen Zeit das ästhetische Erleben beim Fernsehen gewesen sei, da letztlich all diese Rezeptionsformen alltäglich relevant waren.¹²

Gewichtiger ist allerdings die philologische Nachfrage bezüglich der historischen Fernsehgeräte. Frühe Fernsehspiele auf einem aktuellen Fernsehgerät anzuschauen, bringt natürlich eine historische Verzerrung mit sich, und man muss sich fragen, ob die Analyseergebnisse, die man bei Bildbetrachtungen von frühem Fernsehmaterial hervorbringt, historisch gesehen tatsächlich valide sind. Die sichtbare Bildkomposition, die Schwarz-Weiß-Werte/Graustufen und die Schärfgrade der historischen Geräte differieren doch erheblich, sowohl untereinander als auch bezüglich der heutigen Bildschirmformen – und es bleibt zu hinterfragen, ob alle Elemente, die man mit aktueller Technik am Material beobachten kann, damals ähnlich aussahen bzw. auch sichtbar waren oder ob gar dem heutigen Betrachter ästhetische Facetten unsichtbar bleiben. Darüber hinaus macht die Vielzahl der in jenen Jahren hergestellten Fernsehmodelle die Frage nach einer Fernsehästhetik der 1950er und frühen 1960er Jahre nicht einfacher.

.....

¹² Für ein Stimmungsbild der damaligen Rezeptionssituationen sei auf zwei Quellen hingewiesen: die Fernsehreportage »Zeichen der Zeit - Fernsehfieler« (SDR 1963, Dieter Ertl/Georg Friedel) und das Fernsehthemenheft der Zeitschrift »magnum«: Faktum Fernsehen – magnum 34(1961).

Die Filminstitute und Filmmuseen präsentieren historisches Filmmaterial gestützt durch ihre Forschung wieder einer interessierten Öffentlichkeit. Warum sollten Fernsehwissenschaftler und Fernseh Museen nicht auch viel vehementer dazu übergehen, historische Geräte nicht nur zu sammeln sondern deren ästhetische Bedingungen mitzudenken und zusätzlich Veranstaltungen mit historischen Fernsehrezeptionsbedingungen zu organisieren?¹³

Bildästhetische Formen des Fernsehspiels und Fernsehfilms – Beispielanalysen

Obwohl es keine definierbaren Grundeigenschaften einer allgemeinen Fernsehspielästhetik gibt, stößt man innerhalb der Forschung von Knut Hickethier auf eine Klassifizierung, die zu einer systematischen Betrachtung ästhetischer Formen von Fernsehspielen führt: »Seiner Produktionsart nach kann das Fernsehspiel eine Live-, MAZ- oder Filmproduktion, bzw. eine Mischform verschiedener Produktionsarten sein.«¹⁴

Dies bedeutet, dass man durchaus drei verschiedene Materialeigenschaften aus dieser Einordnung gewinnen kann, die zu unterschiedlichen ästhetischen und narrativen Qualitäten von Fernsehspielen führen: der filmbildlichen, der elektrobildlichen und der Mischform aus beidem.¹⁵ Dem folgend sollen nun einige Beispiele näher betrachtet werden, um deren spezifische ästhetische und narrative Merkmale festzuhalten und zu analysieren. Die Reihenfolge der Untersuchung orientiert sich an der chronologischen Abfolge des ersten Auftretens der Materialsorten. Die ersten Beispiele sind auf Film produzierte Fernsehfilme von 1958–1961, dann folgt eine reine MAZ-Produktion von 1959 und schließlich werden Mischformen von 1959–1962 besprochen.

Schon dass es in dieser Zeit diese drei ästhetischen Formen des Fernsehspiels zeitgleich gegeben hat, zeigt, wie sehr in dieser Phase der Fernsehgeschichte technische Entwicklungen und Experimente vorangetrieben wurden und wie daraus Produktionspraktiken entstanden, die Basis für narrative Formen

.....

¹³ Neben der philologischen Präzision könnte der Gedanke an eine Gruppe von Fernsehwissenschaftlern, die sich regelmäßig in einer Kneipe trifft, um auf einem Fernsehgerät aus den 1960er Jahren Durbridge-Krimis zu gucken vielleicht auch als soziales Experiment interessant sein.

¹⁴ Hickethier, 1980 (Anm. 1), S. 64. Diese Klassifizierung findet sich auch wieder in: Hickethier, 1989 (Anm. 1), S. 53.

¹⁵ Da die Problematik der Live-Ästhetik bereits im Abschnitt über die FAZ skizziert wurde, wird jene hier nicht weiter aufgegriffen.

wurden, welche als mehr oder weniger fernsehspezifisch angesehen werden können.

Das Filmbild im Fernsehen

Schon zu Beginn der bundesdeutschen Fernsehgeschichte – etwa zu der Zeit, als die bundesweite Ausstrahlung des Gemeinschaftsprogramms beginnt und das Fernsehen damit schon etwas breiter wahrgenommen wurde – war die Debatte um Live-Fernsehen und Fernsehfilm in vollem Gange. Einige versuchten das Direktfernsehen als tatsächliche Form des Fernsehens festzuschreiben, was Hans Gottschalk bereits 1954 als »Live-Ideologie«¹⁶ bezeichnete. Er selbst plädierte dafür, die Fernsehästhetik vom Film abzuleiten und begründete dies über die Grundeigenschaften der Bildform: »Das Material des Fernsehens aber ist die flächenhafte Projektion von Gegenständen und Personen auf dem Fernsehschirm, es ist – wie beim Film – das von der Wirklichkeit abgelöste Bild. Sein Wesen ist auch wie das des Films die Sukzession der Bilder, ihre Bewegung. Deshalb kann das Prinzip der ‚Kunst des Fernsehens‘ kein anderes sein als das des Films.«¹⁷ Letztlich sprach er sich für eine Koexistenz von Fernsehspiel und Fernsehfilm aus, betonte jedoch, dass der Film »eine viel größere Skala bildrhythmischer Möglichkeiten«¹⁸ habe.

Neben den tatsächlich ästhetischen Argumenten von Gottschalk zeigt sich aus einer fernsehhistorischen Perspektive, dass Fernsehfilme auch aus der Entwicklung des Gesamtprogramms heraus das Live-Fernsehspiel ablöste, »weil das Programmumfeld das Fernsehspiel immer stärker zum Fernsehrealismus drängte.«¹⁹ Und auch wenn sich der Fernsehfilm gegen das Live-Spiel durchgesetzt hat, bleibt der offensichtlichste Unterschied zwischen Kino und Fernsehen bei jeder Charakterisierung von Fernsehästhetik herauszustellen: die große Leinwand gegen den kleinen Fernsehschirm. Alfred Andersch verweist auf die Konsequenzen der Bildwirkung im Kino, wenn er schreibt: »So banal und tausendmal gesagt es ist – man kommt nicht dar-

um herum, es zum tausendundeinsten Mal zu sagen, daß es die Fläche ist, die dem Fernsehen fehlt.«²⁰ Ohne hier – wie Andersch es tut – in der Bildgröße des Fernsehens einen Mangel zu sehen, kann doch festgehalten werden, dass die kleine Form des Bewegtbilds immer eine ästhetische Größe bleiben wird, auf welche sich die dramaturgische Struktur von Fernsehfilmen einstellen muss und an der sie gemessen wird.

Wenn man also die historischen Argumente für den Fernsehfilm und die Differenz zum Kino benannt hat, stellt sich auf einer ästhetisch-dramaturgischen Ebene die Frage: Wie viel Kino steckt in Fernsehfilmen – oder: Wie gehen Fernsehfilme mit den Traditionen der Filmerzählung um?

Bekanntermaßen ist »Der Richter und sein Henker« (SDR 1957, Rolf Hädrich) die erste komplett auf Filmmaterial gedrehte Fernsehspielproduktion des bundesdeutschen Fernsehens, also ein Fernsehfilm per definitionem. Im folgenden Jahr wurde der zweite Fernsehfilm »Besuch aus der Zone« (SDR 1958, Rainer Wolffhardt) nach einem Hörspiel von Dieter Meichsner ausgestrahlt. Anhand dieses Gegenwartsstücks über Freundschaftskonflikte und Industriehandelsverstrickungen zwischen Ost- und Westdeutschland kann man beispielhaft zeigen, wie ein Fernsehfilm aussehen kann, wenn filmische Mittel auf das kleine Bildformat des Fernsehens hin detailliert durchdacht werden.²¹ Die angespannte Gesamtsituation zwischen den Figuren wird hauptsächlich durch die Bildkompositionen hervorgebracht. Die Dialoge vermitteln zusätzlich die brisanten Details des Konflikts um zerbröckelnde Freundschaften und unabgesprochen übernommene Kunststoffproduktionsverfahren. Dabei wird das Prinzip der autonomen Kamera bzw. des autonomen Blicks verwendet, um den Eindruck einer ständigen und genauen Beobachtung der Figuren entstehen zu lassen. Die Gesichter, die in zahlreichen Nah- und Großaufnahmen zu sehen sind, spielen hier ganz fernsehmäßig im Ausdruck der ständigen Anspannungssituation eine große Rolle, vor allem wenn Wolffhardt Reaktionen von Personen

.....
 16 Hans Gottschalk: Fernsehspiel und Fernsehfilm. In: Michael Grisko (Hrsg.): Texte zur Theorie und Geschichte des Fernsehens. Stuttgart 2009, S. 94.

17 Gottschalk, 2009 (Anm. 16), S. 95f.
 Mit der Betonung des Flächenbilds paraphrasiert Gottschalk eine der Hauptcharakterisierungen aus Arnheims Filmtheorie – vgl.: Rudolf Arnheim: Film als Kunst. Berlin 1932.

18 Gottschalk, 2009 (Anm. 16), S. 98.

19 Hickethier und Hoff, 1998 (Anm. 1), S. 153. – Vgl. für eine Darstellung des gesamten Debattenverlaufs auch: Hickethier, 1989 (Anm. 1), S. 48ff.

.....
 20 Alfred Andersch: Befeuert das Fernsehen nur die technische Phantasie oder auch die Autoren-Phantasie? In: Anne Rose Katz (Hrsg.): Vierzehn Mutmassungen über das Fernsehen. München 1963, S. 30.

21 Weitere Informationen und Materialien zu »Besuch aus der Zone« (auch zur politischen Auswirkung) finden sich in: Martin Wiebel (Hrsg.): Deutschland auf der Mattscheibe. Die Geschichte der Bundesrepublik im Fernsehfilm. Frankfurt am Main 1999, S. 39–47.



Abb. 2: »Besuch aus der Zone« – Personenausdruck und der autonome Blick

zeigt, die gar nicht oder nicht mehr sprechen, vielmehr warten, beobachten oder nachdenken.²² Doch auch die Kompositionen von Halbtotale und Totalen sind auf die Figuren und deren Gefangenheit in der Problemsituation hin ausgerichtet. Viele doppelte Rahmungen und Durchblicke, Tür- und Spiegelszenierungen schließen die Figuren ein, so dass Raumgeflechte und Bildrhythmen entstehen, welche in filmischer Tradition eine Gesamtstimmung durch das Bild erzeugen. Wolffhardt verwendet also viele Raum-, Licht- und Beobachtungskompositionen, die mit einer elektronischen Fernsehkamera schwerlich bis gar nicht zu realisieren gewesen wären. Dabei wird diese Ausnutzung der filmischen Bilder aber immer bezüglich des kleinen Fernseherschirms modifiziert, so dass man sehen kann, wie das neue Bildformat mitgedacht wurde.

Ein solcher behutsamer Umgang ist ebenso auf der Tonebene der Erzählung festzustellen. Die Dialoge spiegeln die Alltagssprache und passen so zu den klaren Gegenwartsbildern der Filmkompositionen. Darüber hinaus verzahnen die Sprachanteile über On- und Off-Tonkonstruktionen die Tonebene mit der Bildmontage und der beschriebenen Figurenreaktionsdarstellung. Musik kommt nur als diegetischer Ton vor und wird extrem sparsam in Form von Konsum-Musik aus dem Radio oder in einem Tanz-

lokal genutzt.²³ So entsteht ein Film, der die für das Fernsehspiel postulierte Intimität²⁴ durchaus hervorbringt, diese allerdings so filmisch-beobachtend anlegt, dass auch im kleinen Format eine ernsthafte Gegenwartsreflexion entsteht.²⁵

Doch nicht alle Fernsehfilme der Zeit legen eine solche, die Figuren gezielt in den Mittelpunkt rückende filmische Raumkomposition an.

Eine Gegenwartsdarstellung der anderen Art ist in »Schiffer im Strom« (1961, Wilhelm Semmelroth) zu beobachten. Dieser Film ist der zweite Mehrteiler – also »Fernsehroman« – des WDR nach »Soweit die Füße tragen« (WDR/NWRV 1959, Fritz Umgelter). Anders als beim Film von Umgelter werden hier keine Naturaufnahmen im Studio nachgestellt, vielmehr betont Semmelroth in »Schiffer im Strom« die Außenaufnahmen. Man trifft gleich zu Beginn auf ein erstaunliches Phänomen, das vielen zeitgenössischen Meinungen, was denn fernsehgemäß sei,

.....

²³ Es erscheint, als würden hier in der ersten Phase der Fernsehfilme bezüglich des kleinen Bildformats ähnliche Überlegungen umgesetzt, wie zur frühen Tonfilmzeit Anfang der 1930er Jahre. Dort ist bei den filmisch-reflektierten Produktionen auch zu erkennen, dass der Musikeinsatz zugunsten der Dialoge eingeschränkt wurde, damit der Ausdruck des Filmbilds nicht durch zuviel Tonschichten überlagert würde – man denke z.B. an »M« (1931, Fritz Lang).

²⁴ Zur Intimitätsdebatte vgl.: Hickethier, 1989 (Anm. 1), S. 44f. Außerdem ist darauf hinzuweisen, dass Wolffhardt in einem späteren Fernsehfilm noch eine wesentlich extremere Intimität durch die filmische Subjektivitätskonstruktion in »Berliner Antigone« (ZDF 1968, Rainer Wolffhardt) entworfen hat.

²⁵ Wolffhardt legt hier einen ähnlichen Filmeinsatz wie beim Fernsehdokumentarismus jener Zeit an, welcher sich auch auf grundlegende und schnörkellose Eigenschaften der filmischen Darstellung verlässt. Vgl. z.B.: Heinz B. Heller und Peter Zimmermann (Hrsg.): Blicke in die Welt. Konstanz 1995. und Kay Hoffmann: Zeichen der Zeit. München 1996.

²² Man könnte hier an die filmtheoretischen Ausführungen von Béla Balázs in seiner Schrift »Der sichtbare Mensch« (1924) denken, wobei deren Gültigkeit für den Bildschirm doch zunächst fraglich erscheint.

widerspricht: Die ersten fünf Minuten des Films bestehen fast ausschließlich aus Flugaufnahmen mit Landschaftspanoramen und -totalen, mit Flussaufnahmen, die das Frachtschiff als Hauptelement ausweisen, ansonsten jedoch einfach nur das Dahingleiten der Kamera an der Landschaft vorbei und über den Rhein zeigen. Man hat den Eindruck, als sollten hier im neuen Fernsehbild die Schauwerte festgehalten werden, die auch zu Beginn des Kinos die Zuschauer fasziniert hatten, als wenn die filmfotografische Neuentdeckung der Landschaft und des Wassers nun im neuen, zu Hause zu empfangenden Fernsehformat nochmals unternommen werden sollte. Damit hat dieser Fernsehfilm im Vergleich zu »Besuch aus der Zone« ein gegenteiliges Raumkonzept, das schon zu Beginn klar gemacht wird und den hohen Stellenwert der Naturabbildung für die Erzählung kennzeichnet. Wenn man vom filmischen Schauwertaspekt absieht, kann man die Geschichte um den Binnenschiffer Hennemann und sein Schiff »Ewige Hoffnung« schon als rheinisch-naturmythologisch aufgeladen sehen und sagen, dass dies der »erste Heimatfilm des Deutschen Fernsehens«²⁶ sei. Doch als fernsehästhetische Erzählkomposition ist die hier zu findende, häufige Einbindung von fast dokumentarischen, wenn manchmal auch pittoresken Natur- und Stadtaufnahmen als Auffälligkeit festzuhalten, die selbstredend in dieser Form nur mit Filmmaterial angelegt werden konnte. Ob allerdings diese eher kinogemäßen Aufnahmen auf dem kleinen Bildschirm für ein zeitgenössisches Fernsehpublikum nicht besonders den »Nippes-Charakter«²⁷ des Fernsehens sichtbar gemacht haben, wäre ein ebenfalls einzubeziehender Aspekt, auf den auch Telemanns Heimatfilmvergleich letztlich hinweist.

Ist die Einbindung von Natur- und Stadtaufnahmen noch als Übernahme einer Kinoform in die Fernsehform zu kennzeichnen, gibt es aber auch auf Filmmaterial produzierte Fernsehspiele, die so gut wie keine Filmtraditionen aufgreifen. Ein Beispiel für ein solches Film-Fernsehspiel mit Bühnenanmutung, welches mit den meisten Kinoerzählformen so gut wie gar nichts mehr gemein hat, ist »Unsere kleine Stadt« (WDR 1961, Ludwig Cremer) nach dem Drama von Thornton Wilder. Diese Sendung ist eine Neuinterpretation der Fernsehinszenierung des Stoffs, die bereits Ende 1954 gesendet wurde – und genau wie in der 1954er Fassung sind Raum-

gestaltungen nur durch Kulissenteile angedeutet.²⁸ Außerdem hantieren die Darsteller in dieser amerikanischen Kleinstadtbürgergeschichte nur mit imaginierten Gegenständen, so dass eine Stadt- und Handlungsabstraktion entsteht, die mehr mit einer Bühnenidee denn mit einem filmischen Raum zu tun hat. Robert Graf führt als Erzähler durch die Szenerie und spielt den Kleinstadtgeistlichen, wobei ihm allerdings eine sehr fernsehmäßige Rolle zukommt, da er die Betrachter vor dem Bildschirm direkt adressiert, ihnen sogar zum Schluss »gute Nacht« wünscht. In dieser Darstellungsweise vermischen sich das dem Publikum bekannte Ansager- und Moderatortreten mit einer Fernsehspielfigur, was hier als dramaturgische Besonderheit festzuhalten wäre.

Bezüglich der Inszenierungsform im Studioraum und der Bühnenbildgestaltung unterscheidet sich dieses Fernsehspiel grob gesehen nicht sonderlich von den elektronisch aufgenommenen Fernsehspielen, von denen im nächsten Abschnitt die Rede sein wird. Doch bei genauerer Betrachtung der Anmutung dieses Stücks erkennt man, dass man sich wohl wegen der Lichtgestaltung, die bei der MAZ-Produktion problematisch gewesen wäre, für Filmmaterial entschieden hat.²⁹

Die Ähnlichkeiten dieser Inszenierung mit anderen, elektronisch produzierten Fernsehspielen belegt einmal mehr, dass aus dem bloßen Produktionsmaterial keine Fernsehspieldefinition abzuleiten sein kann. Es stellt sich aber die Frage, ob zu dieser Zeit die Live-Produktionsästhetik, welche zur MAZ-Produktionsweise modifiziert wurde, nicht auch öfter wie in »Unsere kleine Stadt« in Wechselwirkung mit der Fernsehproduktion auf Filmmaterial getreten ist?

Es ist also zu beobachten, dass verschiedene Fernsehfilmformen auszumachen sind, die sich mehr oder weniger an Kinodarstellungs- und -erzählweisen orientieren, somit auch handfeste Belege für die Suche des Fernsehens nach einer Ästhetik sind, um die auf der theoretischen Ebene zu dieser Zeit teils heftig gestritten wurde.

.....

²⁶ Telemann: Stromtid. In: Der Spiegel 16(1961), S. 95. Ein Hauptargument dieser Fernsehkritik ist auch, dass man den Stoff des Romans von Erik Reger aus den 1920ern nach 1960 versetzt hätte, ohne die von Reger angelegte politische Dimension zu retten, wodurch nur eine Heimatfilmardarstellung übrig geblieben wäre.

²⁷ Günther Anders: Die Antiquiertheit des Menschen. München 1956. Zit.n.: Hickethier, 1989 (Anm. 1), S. 44.

.....

²⁸ »Unsere kleine Stadt« (SWF 1954, Harald Braun), für weitere Informationen vgl.: Hickethier/ Hoff, 1998 (Anm. 1), S. 152. Zu Fernsehspielwirkung von Wilder-Stücken vgl.: Hickethier, 1980 (Anm. 1), S. 112f.

²⁹ Vor allem die starken Hell-Dunkel-Kontraste in der langen Friedhofssequenz legen diese Vermutung nahe, doch weitere Quellenforschung wäre hier notwendig.

Das Fernsehspiel mit MAZ-Elektronenbild

Über diese Form des Fernsehspiels dürfte am meisten geschrieben worden sein, da mit der MAZ die eigentliche Bildästhetik der Fernsehkameras konserviert werden konnte, und weil hier die Adaption von Theaterdramaturgien im Fernsehstudio wie bei den Live-Spielen fortzuführen war. Diese Beziehung zwischen Fernsehspiel und Theateraufführung war für viele frühe Fernsehmacher bekanntermaßen der eigentliche Bezugspunkt. Und da man die prinzipielle Methode dieser Inszenierung schon vom Live-Fernsehen her kannte, wurde die MAZ-Produktion auch als »Quasi-Live«³⁰ bezeichnet.

An diesem Fernseh-Theater-Adaptionsgedanken hängen demnach mehrere Diskussionen um die Definition von Fernsehspiel dramaturgie und -ästhetik. Die bereits erwähnte Intimitäts-Debatte, in der Innerlichkeit mal als positives Spezifikum des Fernsehens, dann wieder als Ausformung einer gesellschaftlichen Biederkeit gekennzeichnet wurde, gehört genauso hierher wie die eher ästhetische Diskussion um Raumbezüge im Fernsehen, die Rolf Hädrich einmal mit »Das Telegene hockt in seinen vier Wänden«³¹ zusammenfasste.

Historiographisch macht Knut Hickethier darauf aufmerksam, dass in dieser Art des Fernsehspiels zeitgenössische Theatergestaltungen und -inszenierungsformen der 1950er Jahre übernommen bzw. adaptiert wurden, die vor allem mit parabelhaften Verklärungen arbeiteten³², wobei vorher auch schon das Volkstheater für die Fernsehausstrahlung entdeckt wurde.³³ Darüber hinaus finden sich in seiner Forschung ausführliche Darstellungen zur Adaptionspraxis des Fernsehspiels bezüglich literarischer Erzählungen und Formen der Bühnen- und Hörspielinszenierung.³⁴

Wenn man sich aber fragt, was jenseits der Beziehung zwischen Direktfernsehspiel und MAZ-Aufzeichnung letztere besonders macht, stößt man zunächst auf ein produktionsökonomisches Argument: »Mit der Aufzeichnung verschaffte sich der Sender eine Kopie, welche die Wiederholung der Ausstrahlung in Premierenqualität ermöglichte. In

der Folge wurde die MAZ aber beim SWF und den übrigen Studios vor allem auch als rationelleres Produktionsinstrument relevant.«³⁵ Dieses bringt auch mit sich, dass die Fernsehspielproduktion einen Weg gefunden hatte, die Live-Ästhetik der elektronischen Kameras nicht nur zu konservieren sondern die Produktionsweise auch zu präzisieren, da das Spiel ja nicht direkt gesendet wurde und Wiederholungen von Sequenzen am Set möglich waren.

Das erste bundesdeutsche Fernsehspiel, das komplett auf Band produziert und am 19. Februar 1959 gesendet wurde ist »Besuch der alten Dame« (SWF 1959, Ludwig Cremer) nach Friedrich Dürrenmatt. Diese fürs Theater geschriebene Parabel um Rache, kapitalistische Druckmechanismen und doppelgesichtige Politikinszenierungen wurde auf die bereits über das Live-Spiel etablierte Studio-Fernsehspielweise inszeniert und besteht demnach vor allem aus langen Einstellungen der elektronischen Kamera, die mit vielen Schwenks und Fahrten durchgespielte Szenen begleitet. So ist hier zu beobachten, dass diese Inszenierung eben weder eine Theaterform noch eine Filmform ist: An die Bühne werden Kulissenästhetik und Teile des Spiel- und Sprechdukts angelehnt, der filmischen Erzähl- und Darstellungsweise sind die wechselnden Einstellungsgrößen, die Rahmungskompositionen und die prinzipielle Kameraarbeit ähnlich.

Doch die Theateranmutung überwiegt hier durch die Sprache als Hauptelement der Erzählung und die stilisierten Kulissen sowie die ständige Gegenwart des als solchen erkennbaren Studioraums. Man hat es hier mit einem Beispiel des »Stuttgarter Stils« zu tun, der sich Mitte der 1950er Jahren beim SDR entwickelte und auch andere Sender beeinflusste.³⁶ Bei dieser Inszenierungsmethode wurde eine Stilisierung des Raums als für den Fernsehschirm besonders angemessen gesehen, die durch ein Zusammenwirken von Bühnenbild und Fernsehkamera gestaltet wurde. Hans Gottschalk, damals Fernsehspielleiter des SDR, hat zwar über die Bildfläche für das Filmische im Fernsehen plädiert, doch bezüglich des Spiels hält er die beschriebene Stilisierungsform für fernsehgemäß, da Kulissenelemente »in bestimmten szenischen Zusammenhängen, d.h. beim Fernsehen in bestimmten Einstellungen zu reinen bildkompositorischen Elementen [werden] und

.....
30 Vgl.: Hickethier, 1980 (Anm. 1), S. 45.

31 Rolf Hädrich: Der Trend zum Fernsehfilm. In: Fernsehen 8(1958), S. 358. Zit. n.: Hickethier und Hoff, 1998 (Anm. 1), S. 152.

32 Vgl.: Hickethier und Hoff, 1998 (Anm. 1), S. 153. Und auch mit weiteren Informationen zu »Besuch der alten Dame«: Hickethier, 1980 (Anm. 1), S. 191f.

33 Vgl.: Hickethier und Hoff, 1998 (Anm. 1), S. 149f.

34 Vgl.: Hickethier, 1980 (Anm. 1). – hier in den gesamten Kapiteln V und VI.

.....
35 Siegfried Zielinski: Zur Technikgeschichte des BRD-Fernsehens. In: Knut Hickethier (Hrsg.): Institution, Technik und Programm. Rahmenaspekte der Programmgeschichte des Fernsehens. München 1993 (= Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik Deutschland; 1), S. 151.

36 Vgl.: Hickethier, 1980 (Anm. 1), S. 206ff.



Abb. 3: »Besuch der alten Dame« – Stilisierung auf dem Fernsehbildschirm

fast völlig ihre Gegenständlichkeit [verlieren]. Der Zuschauer erlebt den Prozeß der Abstraktion bzw. der Stilisierung in actu mit.«³⁷ Auch Hans Schweikart argumentiert in Richtung dieser Stilisierung im Bild, formuliert aber zusätzlich eine Möglichkeit der Sprachstilisierung, die er im Fernsehen für machbar hält: »Könnte das Verhältnis Wort – Vorgang beim Fernsehndrama nicht vielleicht eine dritte Möglichkeit erfahren? (...) Im Theater kann man die Sprache und das Bild stilisieren. Im Film wohl nur das Bild. (...) Aber im Fernsehen könnte ich mir Sprechstile vorstellen.«³⁸ Und darauf aufbauend analysiert Schweikart auch das Verhältnis von Bildschirmrahmen, Raumbeschaffenheit, Bewegungsraum und Spielweise sowie Nähe der Kamera und Lautstärke des Gesprochenen.³⁹

All diese Faktoren von Stilisierung lassen sich bei »Besuch der alten Dame« beobachten. Vor allem ist die Bühnenbildabstraktion ersichtlich (es gibt z.B. Türen im Raum aber keine Wände, so dass die Kamera nur um die Türrahmen fahren muss um »innen« zu sein, ein Balken- bzw. Liniengewirr zeigt eine verlassene Scheune an, ein »Wald« wird von Statis-

.....

³⁷ Hans Gottschalk und Oliver Storz: Zwei Autoren über: Fernsehen – Chance für die Kunst? In: Faktum Fernsehen – magnum 34(1961), S. 66. Direkt danach merkt Gottschalk eine Ähnlichkeit zum Film bei dieser Gestaltungsart an, argumentiert aber über die Bildschirm- und Leinwandgröße, die in der großen Form eben nicht so viel Stilisierung zulasse wie in der Konzentration der kleinen Form. Auch hier sind in seiner Argumentation wieder Anlehnungen an Rudolf Arnheim zu erkennen, doch letztlich erinnern die Argumente an die (von vielen frühen Filmtheoretikern als nicht kinogemäß verworfene) Debatte um den »Caligaris-mus« von 1920.

³⁸ Hans Schweikart: Wie wird das Fernsehen dem traditionellen Drama und der Theateraufführung gerecht? In: Anne Rose Katz (Hrsg.): Vierzehn Mutmassungen über das Fernsehen. München 1963, S. 21.

³⁹ Ebd., S. 23ff.

ten gegeben, die Zweige halten etc.). Aber auch die von Schweikart angesprochene Abwandlung der Sprachlautstärke gegenüber der Bühnendarbietung ist nachzuvollziehen (vor allem bei Elisabeth Flickenschildt in der Titelrolle, die oft mehr flüsternd zischt als artikuliert spricht).

Auf der direkten Bildebene dieses Fernsehspiels sind allerdings auch noch einige Faktoren festzuhalten, wenn man die Ästhetik des MAZ-Spiels festhalten möchte. Die Bilder der elektronischen Kamera bringen gleichmäßig scharfe Einstellungen mit feinen Grauwerten hervor, die das Bild im Vergleich zum fotografischen Filmbild aber kälter und flacher erscheinen lassen. Es mag unter anderem diese Bildästhetik sein, die Alfred Andersch zu folgender Aussage bewog: »Der Televisions-Bildschirm ist das atmosphäreloseste Medium, das seit Erschaffung der Welt jemals zur Darbietung von Kunst ersonnen worden ist.«⁴⁰ Diese grundlegende Bildästhetik hängt aber auch damit zusammen, dass die MAZ-Produktion die Notwendigkeit einer gleichmäßigen und recht hellen Beleuchtung mit sich bringt, die verglichen mit filmischen Möglichkeiten recht wenig Lichtinszenierung zulässt. Das ist wiederum dramaturgisch nutzbar, da selbst kleine Lichtveränderungen in Richtung Hell-Dunkel sofort herausstechen (in »Besuch der alten Dame« in der Verhandlungs- und Hinrichtungssequenz zu beobachten).

Wie schon angemerkt, sind in diesem Fernsehspiel lange Einstellungen zu beobachten, in denen die Schauspieler ähnlich wie auf der Bühne durchspielen können. Bildästhetisch ist dies allerdings mit vie-

.....

⁴⁰ Andersch, 1963 (Anm. 20), S. 28.

len Kamerafahrten verbunden, die den Schauspielern ständig folgen, mal von ihnen abrücken, dann wieder auf sie zulegen. Da die Bühnenbildkonstruktion und die Vormachtstellung der Sprache hier aber keine präzisen Bildkompositionen wie in filmischen Bildern zulassen, hat die Beobachtungssituation der Fernsehkamera nichts mit dem filmischen autonomen Blick zu tun. Man bekommt durch die sehr präsente Fahraktivität der Kameras im Studio- Bühnenraum eher den Eindruck einer Lupenfunktion der Kamera, eines spezifischen Fernsehkameranäherrückens, das den Betrachter zum Schauspiel hinbringt.

Mit der Studiogebundenheit der Kameras hängt auch der prinzipielle Raumeindruck zusammen, der – auch gemäß der Stilisierung – fast nur einen Kernraum zeigt, welcher mit der Bildschirmfläche zusammengebracht wird. Es gibt vergleichsweise wenige Aufsichtsperspektiven und fast keine Untersichten, was die Hervorbringung jenes direkt einzusehenden Kernraums ohne viel »oben und unten« ausmacht. Auch diese Raumkonstruktion betont eher die Sprachgebundenheit der Erzählung, da die Möglichkeiten der Bildkomposition eingeschränkt werden.

Außerdem ist die Montageform dieses MAZ-Spiels mit Hinblick auf die ästhetische Fernsehspielgestalt zu erwähnen, da die Einstellungen am Mischpult durch Umschaltung und nicht durch Schnitt verbunden werden. Dies führt dazu, dass nicht immer der Eindruck eines Schnitts entsteht, vielmehr sieht man manchmal eine kurze Schwarzbildphase zwischen den Einstellungen, manchmal ein Nachbild der vorherigen Einstellung kurz nach der Umschaltung.⁴¹

All diese bildästhetischen und narrativen (Gestaltungs-)Faktoren machen das stilisierte MAZ-Fernsehspiel (allerdings auch sein Pendant auf Filmmaterial wie »Unsere kleine Stadt«) zu einer tatsächlich abzugrenzenden Fernsehform. Hier wurde also eine Form gefunden, die tatsächlich bezüglich der Rezeptionsgeräteform in ihrer ästhetischen Gestaltung fernspezifisch zu sein scheint.⁴² Könnte man »Besuch aus der Zone« oder »Schiffer im Strom« problemlos in einem Kino zeigen, dürfte »Besuch der alten Dame« in dieser Gestaltungsart weder auf der Leinwand noch als Bühnenpräsentation sondern nur im Fernsehschirmformat funktionieren.

.....

41 Zum damaligen Aufbau der Fernsehstudios vgl.: Eisner und Friedrich (Hrsg.), 1958 (Anm. 8), S. 29ff.

42 Auch wenn man natürlich hierbei die Tendenz zur »Verbiederung«, wie sie Günther Anders beschreibt, als gesellschaftliche Fernsehkonsequenz mitdenken sollte. Vgl.: Hickethier, 1989 (Anm. 1), S. 44.

Letztlich ist die bei »Besuch der alten Dame« zu beobachtende Inszenierung und Gestaltung eine typische Fernsehspielinszenierungsform, die prinzipiell schon für das Live-Spiel einstudiert wurde, allerdings durch die diskontinuierlichen Möglichkeiten der MAZ präzisiert werden konnte. Diese Art der Gestaltung und Inszenierung wurde auch weiterhin bei MAZ-Spielen so oder ähnlich bei verschiedenen ARD-Sendern (und dann auch beim ZDF) durchgeführt, weshalb »Besuch der alten Dame« hier das einzige Beispiel für die Ästhetik des MAZ-Spiels bleiben soll.⁴³

Fernsehspiele mit durchgängigen Materialmischformen

Da die prinzipiellen Gestaltungsmöglichkeiten sowohl des Filmmaterials als auch der MAZ-Methode bereits skizziert wurden, bleibt an dieser Stelle zu fragen, welche besonderen ästhetischen Formen die Mischformproduktion von Fernsehspielen hervorbringt?

Allgemein gesprochen bringt der grobe dramaturgische Rhythmus der Mischform einige, meist eher kürzere Filmeinspieler und längere im Studio mit MAZ produzierte Spielszenen zusammen.

Bekannte Film-MAZ-Mischformen sind die frühen Teile der Durbridge-Krimi-Reihe, die zwischen 1959 und 1971 von der ARD gezeigt wurde. Bereits im ersten Mehrteiler »Der Andere« (NDR/NWRV 1959, Joachim Hoene), der gleichzeitig einer der frühen »Straßenfeger« ist, wurde diese Produktionsweise angewandt, somit die ästhetischen Möglichkeiten markiert. In der typischen Whodunit-Krimierzählung um eine Mordreihe in einer englischen Kleinstadt werden Außenaufnahmen, die auf Filmmaterial produziert wurden, mit MAZ-Innenraumaufnahmen vermischt. Dadurch entsteht ein spezifisches Fernseh-Raumgemisch in der Montage, in dem die beiden verschiedenen Bildästhetikformen immer auch ein Innen und Außen innerhalb der Erzählung anzeigen. Da das Filmmaterial der Außenaufnahmen aber aus unstilisierten, fotografischen Gegenwartsaufnahmen bestand, wurden bei der Gestaltung der Innenräume ebenfalls unstilisierte Inneneinrichtungen entworfen. Somit geben hier die Filmaufnahmen – obwohl quantitativ in der Unterzahl – die

.....

43 Als Vergleichs- und Belegstück kann allerdings die Fernsehspielfassung von Anton Tschechows »Die Möwe« (SDR 1963, Bohumil Hershchka) empfohlen werden, die für diese Betrachtung auch gesichtet wurde.



Abb. 4: »Das Halstuch« – draußen und drinnen (mit Fernseher)

ästhetische Gesamtlinie dieses Gegenwartkrimis vor. Dramaturgisch spielt das Verhältnis von Filmeinspielern und MAZ-Teilen aber noch auf mehreren Ebenen eine Rolle. Die Außen- und Inneneinteilung beinhaltet nämlich zusätzlich – ganz film- und MAZ-gemäß – eine Betonung der Bild- und Sprachgestaltungen.⁴⁴ Während die kurzen Filmaufnahmen kompositorisch offenere Landschaftsräume und Handlungsschritte in diesen zeigen, sind die Studio-Innenaufnahmen mit Dialogen, bildgestalterisch meist in Schuss-Gegenschussform, belegt. Darüber hinaus finden sich die Filmteile an Stellen des Spannungserhalts und der Spannungssteigerung – also oft in der jeweiligen Folgenmitte und am Folgeschluss, um die Cliffhanger-Konstruktion mit den optisch interessanteren Filmbildern zu gestalten (so auch am Ende der letzten Folge, in welcher der Krimihöhepunkt nachts in einem düsteren, mit Bäumen bewachsenen Garten stattfindet).⁴⁵ Trotz des hohen Anteils von Studio-Dialogpassagen entgeht dieser Krimi so durch dramaturgisch gezielte Platzierung der Filmpassagen der klaustrophoben Stimmung einer kompletten Studioproduktion.

.....

44 Auf zwei kleine Bildgestaltungselemente, die auch die Gesamtstimmung betreffen, ist hinzuweisen: Die Filmaufnahmen sind auch deshalb dynamisch interessant, weil oft Wasserbewegungen mitinszeniert werden – und dieses Wassermotiv findet sich, wenn auch selten, als Lichtspiegelung innerhalb der Studioaufnahmen, was die Außen- und Innenkonstruktion so stellenweise zusammenhält. Hoene und sein Team scheinen sich dazu entschlossen zu haben, die Beleuchtung der Innenaufnahmen in manchen Räumen für eine krimigemäße Stimmung dunkler zu halten, obwohl dadurch in den dunklen Stellen des MAZ-Bildes etwas Bildrauschen entsteht – doch bei dieser Beobachtung ist natürlich danach zu fragen, ob dieses Detail auf zeitgenössischen Apparaten der 1950er Jahre überhaupt relevant gewesen ist.

45 Allerdings ist festzuhalten, dass die erste Folge insgesamt mehr Filmmaterial zeigt – vielleicht um hier mit größerem Schauwert auch unentschlossene Zuschauer zu halten?

Eine prinzipiell ähnliche ästhetische und dramaturgische Konstruktion weist der wohl bekannteste Durbridge-Straßenfegerkrimi, »Das Halstuch« (WDR 1962, Hans Quest), auf.⁴⁶ Doch erkennt man sofort, dass die Beliebtheit der Krimimehrteiler sich auch im Produktionsaufwand niedergeschlagen hat: Die Filmaußenaufnahmen sind stärker mit Kamerafahrten durchinszeniert, außerdem gibt es nun Filmteile mit aufwendigeren Dialogpassagen. Auch bei den Studio-Teilen sieht man die erweiterte Ausstattung in Form von größeren Studioräumen, die teils ausgeladener bespielt werden. Außerdem scheint die Fernsehameratechnik empfindlicher geworden zu sein, da mehr Hell-Dunkel-Beleuchtungen nun auch in den MAZ-Teilen zu sehen sind.⁴⁷

Eine letzte kleine Auffälligkeit an »Das Halstuch« zeigt, wie sehr die Bundesrepublik zum Fernsehland geworden ist – man sieht nämlich innerhalb der Wohnräume einiger Hauptfiguren den Fernseher im Hintergrund, jedoch in der Bildgestaltung exponiert, mitinszeniert.

.....

46 Wer es noch nicht weiß: Der Borsche ist der Mörder – und man sollte besser ins Kino gehen, um sich »Genosse Münchhausen« (1962, Wolfgang Neuss) anzuschauen.

47 Allerdings sind zwei Arten von Bildstörungen zu erkennen. Die erste scheint mit der größeren Empfindlichkeit der elektronischen Kameras zusammenzuhängen, da man bei direkt aufgenommenen Lichtspiegelungen und direktem, hellen Licht Beleuchtungsartefakte im Bild sehen kann (z.B. bei der Entzündung von Feuerzeugen, die nicht selten zum Einsatz kommen). Die zweite ist bei den MAZ-Passagen durchgängig (zumindest bei der aktuellen DVD-Veröffentlichung) zu sehen, hier sind die vier Ecken des Bildes mal mehr, mal weniger angeschnitten. Doch beide Phänomene können hier nur als Beobachtungen angemerkt werden, weitere historisch-technische Recherchen wären nötig, um jene zu erklären.

Was bleibt von diesen ästhetischen Phänomenen?

In der Analyse ergibt sich also ein sehr diverses Bild von verschiedensten ästhetischen Ansätzen, die alle zum Fernsehspielkosmos des ersten deutschen Fernsehjahrzehnts gehören. Hierdurch wird einmal mehr deutlich, wie schwierig bis unmöglich eine klare Fernsehspieldefinition ist, doch auch wie vielfältig und wenig festgelegt bzw. formatiert diese Phase der bundesdeutschen Fernsehgeschichte gewesen ist.

Doch die beschriebene Fernsehspielform mit Theateranmutungen sowie die klar zu erkennenden Mischformen mit Film- und MAZ-Material verschwinden. Im Fernsehspielbereich wird viel mehr – später auch in Farbe – auf 16mm- und 35mm-Film gedreht, und die Fernsehkameras werden in Richtung der Filmästhetik weiterentwickelt, so dass man beide Bildformen ästhetisch auch recht nahtlos vermischen kann. Das Videomaterial der 1980er Jahre bringt für etliche günstige Studio-Produktionen von Fernsehserien noch zusätzlich eine Variante der »kalten« Ästhetik mit sich. Schließlich gibt es ab den 1990er Jahren immer stärkere Wechselwirkungen zwischen Kino und Fernsehen, die unter anderem mit dem Einzug von Digitalkameratechnik zusammenhängen, welche letztlich auch das Filmmaterial aus der Fernsehspielproduktion verdrängt.⁴⁸ Heutzutage sind bei vielen Fernsehspiel- und Kinoproduktionen bezüglich der grundsätzlichen Bildästhetik und der Inszenierungsform kaum noch Unterschiede festzustellen, da die allgemeinen Digitalisierungsprozesse eine übergreifende Bildästhetik und anscheinend auch einen Kanon von Bildvorstellungen geschaffen haben.

Vor dem Hintergrund dieser Entwicklung erscheint es sinnvoll, die ästhetischen Formen des frühen bundesdeutschen Fernsehens detaillierter zu beschreiben und damit historiographisch, wenn auch nur skizzenhaft, zu systematisieren, da die aktuelle Fernsehpraxis diese historischen Formen nur noch am Rande und oft nur als nostalgische Fußnoten an Jubiläumstagen zulässt.

Als einziger deutscher Fernsehsender leistet sich der BR mit dem »Fernsehtruhen«-Sendeplatz auf BR-alpha einen festen und regelmäßigen Programmplatz für komplette fernsehhistorische Aus-

strahlungen, die auch bis in die 1950er Jahre zurückreichen können – und bei den »Historischen Ereignissen« auf Phoenix kann man manchmal auf in Gänze gezeigte historische Sendungen stoßen (natürlich nur mit Uhr, Logo und anderen Inserts).⁴⁹ In diesem Zusammenhang ist auch zu fragen, ob man sich über die zahlreichen DVD-Veröffentlichungen mit alten Fernsehspielen freuen soll oder ob man nicht besser fordern sollte, dass die systematische Darstellung der eigenen Geschichte (auch jenseits von Dokumentationszuschnitts) zum Programmauftrag der öffentlich-rechtlichen Sender gehöre?

Die Gründe für die Verdrängung historischer Sendungen liegen aber nicht nur bei den ästhetischen Veränderungen auf der Fernsehspiel-Produktionsseite sondern auch direkt bei den Fernsehgeräten der Zuschauer. Das sogenannte 16:9-Format hat sich auch im deutschen Fernsehen als Produktionsstandard und als Geräteformat herausgebildet und durchgesetzt. Hinzu kommt, dass die Fernsehöhre durch Plasma-, LCD- oder LED-Bildschirme abgelöst wurde, was selbstredend auch die Darstellungsästhetik verändert. Darüber hinaus sind wegen des breiten Formats historische Film- und Fernsehbilder, die innerhalb neuester Produktionen verwendet werden, fast ausschließlich nur noch beschnitten zu sehen – man bekommt mit dem Breitfernsehen also aus einer historiographischen Perspektive nicht mehr sondern weniger Bild zu sehen. Dies bringt in letzter Instanz mit sich, dass die Ästhetik des frühen Fernsehens nun fast völlig verschwunden und letztlich auch kaum noch darstellbar ist.

PETER ELLENBRUCH M.A., geb. 1969 in Essen. Studium der Kommunikationswissenschaft, Kunstwissenschaft und Germanistik/Filmwissenschaft. Wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Universität Duisburg-Essen (Fakultät für Geisteswissenschaften – Germanistik/Literaturwissenschaft/Filmstudien) und Mitinhaber von »scopium – Agentur für Recherche, Gestaltung und Präsentation historischer Bildmedien«. **E-Mail:** peter.ellenbruch@uni-due.de.

.....

⁴⁸ Abgesehen von deutschen Spielfilmproduktionen, die gleichzeitig Fernsehproduktionen sind, da sie in den meisten Fällen von Fernsehsendern mitproduziert und im Programm ausgewertet werden (dies gilt natürlich nur, wenn diese überhaupt noch auf 35mm-Film gedreht sind).

.....

⁴⁹ Hinzuweisen wäre noch auf das »Vor 30 Jahren«-Konzept des ZDF und auf einige Wiederausstrahlungen in ZDF-Kultur – doch die frühe Fernsehgeschichte der BRD spielt hierbei auch keine Rolle.

Egon Monks Fernsehspiele der 1960er Jahre

Der Hamburger Regisseur und Autor Egon Monk (1927–2007) prägte in entscheidendem Maße die Etablierung und die ästhetische Entwicklung des Fernsehspiels bzw. -films im bundesdeutschen Fernsehen.¹ In seiner Funktion als Produzent und Dramaturg, als Begründer und Leiter der Hauptabteilung Fernsehspiel des Norddeutschen Rundfunks, setzte er in den Jahren 1960–1968 die Realisierung von politisch motivierten Stoffen durch, die dem NDR-Fernsehspiel dieser Zeit eine gesellschaftskritische Linie verliehen. Darüber hinaus ergänzte er, ab 1968 als freier Autor und Regisseur, mit eigenen Arbeiten den Film im Fernsehen um neue Ausdrucksmöglichkeiten.² »Unter seiner Ägide wurde das Fernsehspiel zu einem künstlerischen Anliegen des Fernsehens«, schrieb Knut Hickethier in seinem Nachruf auf den Regisseur, »[k]ein anderer deutscher Fernsehspielchef hat auch als Regisseur Marksteine gesetzt, die bis heute Geltung haben und in der Filmgeschichtsschreibung nur deshalb oft übersehen werden, weil sie im Fernsehen stattfanden.«³

Bereits in der zeitgenössischen Fernsehkritik als »Hamburgische Dramaturgie« bezeichnet⁴ war Monks Programmpolitik vorbildhaft für viele Fernseherschaffende seiner Zeit, darunter Günter Rohrbach, ab 1965 Fernsehspielchef beim WDR, und Dieter Meichsner, ab 1968 Monks Nachfolger in der NDR-Fernsehspielabteilung.⁵ Der gesellschaftskritische Anspruch und die Ästhetik der Produktionen,

die unter seiner Ägide entstanden, wie auch die hybride Gestaltung seiner Fernsehspiele selbst – die u. a. das szenische Spiel mit dokumentarischen Erzählelementen verbanden – boten Anknüpfungspunkte für die Regiearbeiten Heinrich Breloers und Horst Königsteins.⁶ Der implizite Vergleich mit Gottfried Ephraim Lessing jedoch, der in der Charakterisierungsbezeichnung »Hamburgische Dramaturgie« mitschwingt, bezieht sich auf beider Rolle als Modernisierer vom Standort Hamburg aus.⁷ Auf Monks Fernsehkonzeption bezogen ist er allerdings letztlich irreführend. Vielmehr bildeten die Ansätze Bertolt Brechts den zentralen Bezugspunkt seiner Fernseharbeit, sodass sein Konzept besser als »Kleines Organon für das Fernsehen« zu beschreiben wäre.⁸ Wie sein Lehrer Brecht, zielte Monk mit seinen Arbeiten nicht auf ein kathartisches Erlebnis⁹, genauso wie er die Wirkung von Fernsehen nicht allein auf eine ästhetische Erfahrung begrenzt sehen wollte. Es gehe ihm darum, »anstelle des Glaubens an die Unfehlbarkeit der staatlichen Organe die Kenntnis von ihrer Fehlbarkeit zu setzten, [...] unsere Zuschauer zu überreden, doch lieber zweimal zu zweifeln, als einmal hinzunehmen«,¹⁰ wie er anlässlich seiner Auszeichnung mit dem DAG-Fernsehpreis für sein Fernsehspiel »Ein Tag – Bericht aus einem deutschen Konzentrationslager 1939« (NDR 1965)

.....

1 Unter dem Begriff ‚Fernsehspiel‘ wird hier die historisch spezifische Form einer fiktionalen Eigenproduktion direkt für das Medium Fernsehen verstanden, die großteils im Studio und nicht mit Filmkameras, sondern mit elektronischen Fernsehkameras aufgenommen ist. Siehe Knut Hickethier: Das Fernsehspiel der Bundesrepublik. Themen, Form, Struktur und Geschichte 1951–1977. Stuttgart 1980.

2 Die vorliegenden Ausführungen stellen eine Ausschnitt aus dem Dissertationsprojekt »Egon Monk. Zeitgeschichte im Fernsehen« dar.

3 Knut Hickethier: Leidenschaften interessierten Egon Monk nicht. In: Die Welt, 28.2.2007 (zugänglich unter: http://www.welt.de/vermischtes/article740145/Leidenschaften_interessierten_Egon_Monk_nicht.html, letzter Zugriff: 16.8.2011).

4 Der Ausdruck »Hamburgische Dramaturgie« geht in diesem Zusammenhang zurück auf eine Fernsehspielkritik Werner Kließ. Siehe: Werner Kließ: Egon Monks Hamburgische Dramaturgie. Das Fernsehspiel »Zuchthaus«, inszeniert von Rolf Hädrich, produziert von Egon Monk. In: Film 6 (1968), H. 2, S. 39f.

5 Knut Hickethier: Die Zuegungsgemeinschaft. Zum Verhältnis von Film und Fernsehen in den sechziger und siebziger Jahren. In: Hilmar Hoffmann und Walter Schobert (Hrsg.): Abschied von Gestern. Bundesdeutscher Film in den sechziger und siebziger Jahren. Frankfurt am Main 1991, S. 190–209; hier: S. 193.

6 Horst Königstein: Doku-Drama. Spiel mit Wirklichkeiten. In: Ruth Blaes und Gregor A. Heussen (Hrsg.): ABC des Fernsehens. Konstanz 1997 (= Reihe praktischer Journalismus; 28), S. 245–253 (zugänglich unter: http://www.mediaculture-online.de/fileadmin/bibliothek/koenigstein_doku/koenigstein_doku.html, letzter Zugriff: 27.9.2011). Zu Horst Königstein siehe auch den Beitrag von Joanna Jambor, Christian Hißnauer und Bernd Schmidt in diesem Heft.

7 Knut Hickethier: Egon Monks ‚Hamburgische Dramaturgie‘ und das Fernsehspiel der 60er Jahre. In: Jürgen Felix (Hrsg.): Deutsche Geschichten. Egon Monk – Autor, Dramaturg, Regisseur. Augen-Blick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft 21(1995), S. 19–33; hier: S. 19; Ders.: Egon Monk, der Fernsehfilm und die Medienwissenschaft. In: Andreas Kirchner, Astrid Pohl, Peter Riedel (Hrsg.): Kritik des Ästhetischen – Ästhetik der Kritik. Festschrift für Karl Prümm zum 65. Geburtstag. Marburg 2010, S. 249–259; hier: S. 250.

8 Julia Schumacher und Andreas Stuhlmann: Kleines Organon für das Fernsehen. Egon Monk als Erbe Brechts. In: Sonja Hilzinger (Hrsg.): Gewalt und Gerechtigkeit. Auf den Schlachthöfen der Geschichte (Brecht-Tage 2011). Berlin 2012, S. 162–176.

9 Vgl. Hans Mayer: Anti-Aristoteles. In: Werner Hecht (Hrsg.): Brechts Theorie des Theaters. Frankfurt am Main 1986, S. 32–42.

10 Egon Monk: Anmerkungen zu Ein Tag. Rede zur Verleihung des DAG-Fernsehpreises in Berlin am 23. April 1966. In: Felix, 1995 (Anm. 7), S. 65–71; hier: S. 70.

betonte. Monks ästhetisches »Gesamtkonzept«¹¹ stellt jedoch weniger eine ausformulierte Poetik als ein Set von Praktiken, Zugangsweisen und Annäherungen an bestimmte Stoffe dar, die ein an Brechts Theatertheorie und die antiillusionistischen (audio) visuellen Erzähl- und Darstellungsmittel Sergej M. Eisensteins und Wsewolod Pudowkins anknüpfendes Modell erkennen lassen, das in seiner gesamten Werkbiografie wirksam ist.¹²

Die Fernsehspiele, die Egon Monk in den 1960er Jahren für den NDR in Eigenregie realisierte, sind zugleich seine bekanntesten und diejenigen, auf die sich sein Renommee in der bundesdeutschen Fernsehgeschichte gründet.¹³ So konzentrierte sich auch die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Werden und Wirken des Oeuvre Egon Monks bis heute hauptsächlich auf diese produktiven Jahre, die aber nur eine von vielen kreativen Stationen seiner Werkbiografie darstellen: Monk begann seine Karriere als Schauspieler und Kabarettist, der mit einem eigens zusammengestellten Brecht-Programm durch die Werkhallen des Berliner Umlands tingelte.¹⁴ 1949 wurde er am Berliner Ensemble angestellt und stieg dort schnell zum »Lieblingsschüler« Brechts auf,¹⁵ der eigenverantwortlich u. a. »Herr Puntila und sein Knecht Matti« 1950 in Rostock, »Die Gewehre der Frau Carrar« 1953 mit filmischen Mitteln für das Fernsehen der DDR und den »Urfaust« in Potsdam inszenierte. Mitunter durch den Skan-

dal um die Berliner Inszenierung desselben Stoffes¹⁶ begründet, verließ Monk 1953 das Ensemble und zog mit seiner Familie nach Westberlin. Dort war er bis 1956 zunächst beim RIAS Berlin, anschließend bis 1959 für den NDR in Hamburg als Hörfunkredakteur, Autor und Regisseur tätig. Noch neben seiner Leitungsfunktion beim NDR-Fernsehen inszenierte Monk unter dem Intendanten Rolf Liebermann u. a. 1962 »Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny« mit einem Bühnenbild von Caspar Neher an der Hamburgischen Staatsoper und 1964 »Das Gesicht« von Siegfried Lenz am Deutschen Schauspielhaus unter Oscar Fritz Schuh. 1968 kehrte er dann – nur von August bis Oktober desselben Jahres – als Intendant des Hamburger Schauspielhauses hauptberuflich an das Theater zurück. Seine letzte Arbeitsstation bildete dann wieder das Fernsehen, wo er mit seinen zeithistorischen Mehrteilern »Bauern, Bonzen und Bomben« (NDR, 1973), »Die Geschwister Oppermann« (ZDF, 1983) und 1988 mit der Verfilmung von Ralph Giordanos populärem Roman »Die Bertinis« (ZDF), seine Karriere beschloss¹⁷ (Schumacher/Stuhlmann 2012).

Die in der bisherigen wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Monks Fernsehchaffen, seinem dramaturgischen Konzept und der Ästhetik vorherrschende These ist, dass Monk in den 1960er Jahren Prinzipien des Brechtschen epischen Theaters in die Form des Fernsehspiels überführte und darüber einen entscheidenden Beitrag zu Entwicklung des Fernsehspiels als genuine ‚künstlerische‘ Form des Fernsehens geleistet habe.¹⁸ Die mehrteiligen Fernsehfilme der 1970er und 1980er Jahre werden im Vergleich zu diesen frühen Arbeiten als »konventioneller«¹⁹ bzw. »filmischer«²⁰ und dem Brechtschen Vorbild abgewandt charakterisiert. Dieser Befund erscheint zunächst schlicht aufgrund der Tatsache plausibel, dass Monk in den 1960er Jahren aus seiner Leitungsposition beim NDR heraus eine vergleichbare Rolle einnehmen konnte, die sein Vorbild Brecht am Berliner Ensemble erfüllt hatte. Als Dramaturg und Redakteur konnte er das Fernsehspielprogramm nach seinen Vorstellungen ausbauen, favorisierte Autoren wie Claus Hubalek

11 Karl Prümm: Film und Fernsehen. Ambivalenz und Identität. In: Wolfgang Jacobsen, Anton Kaes und Hans Helmut Prinzler, in Zusammenarbeit mit dem Filmmuseum Berlin – Deutsche Kinemathek (Hrsg.): Geschichte des deutschen Films. Stuttgart und Weimar 2004, S. 545–566; hier: S. 555f.

12 Aus diversen Nachlassschriften wird deutlich, dass sich Monk immer wieder mit Brecht und den für ihn prägenden Jahren am Berliner Ensemble auseinandersetzte. So finden sich in seinem Privatnachlass – neben einer noch unübersichtlichen Fülle von tagebuchartigen Notizen, die diesen Umstand bezeugen – auch Fragmente zu einem Buch über Brecht bzw. Entwürfe zu einem nicht mehr realisierten Film über die Probenarbeit am Berliner Ensemble. Die Orientierung an Eisensteins Montageprinzipien geht aus der Gestaltung der Fernsehspiele selbst hervor (vgl. hierzu auch Sebastian Pfau: Ein Tag. Bericht aus einem deutschen Konzentrationslager 1939. Analyse eines Fernsehspiels von Egon Monk. In: HALMA (Hallische Medienarbeiten), 8/17, 2003, S. 39–63). Sie findet sich gleichfalls in seinen persönlichen Notizen dokumentiert.

13 Vgl. Knut Hickethier: Das Fernsehspiel oder Der Kunstanspruch der Erzählmachine Fernsehen. In: Helmut Schanze und Bernhard Zimmermann (Hrsg.): Das Fernsehen und die Künste. München 1994 (= Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik Deutschland; 2), S. 303–348; Hickethier, 1995 (Anm. 7).

14 Vgl. Egon Monk: Regie Egon Monk. Von Puntila zu den Bertinis. Hrsg. v. Rainer Nitsche. Berlin 2007.

15 Vgl. Werner Mittenzwei: Das Leben des Bertolt Brecht oder Der Umgang mit den Welträtseln. Band 2. Berlin und Weimar 1986, S. 387; Hans Mayer: Brecht. Frankfurt am Main 1996, S. 82.

16 Die von Brecht und Monk konzipierte Inszenierung des Faust-Stoffes stieß auf heftige Kritik seitens der SED-Kulturpolitik. Vgl. hierzu Bernd Mahl: Brechts und Monks Urfaust-Inszenierung mit dem Berliner Ensemble 1952/53. Materialien, Spielfassung, Szenenfotos, Wirkungsgeschichte. Stuttgart 1986 (= Studien zur Goethe-Zeit und Goethe-Wirkung; 1).

17 Schumacher/Stuhlmann, 2012, (Anm. 8)

18 Vgl. Hickethier, 1995 (Anm. 7).

19 Ebd.

20 Karl Prümm: Inszeniertes Dokument und historisches Erzählen. In: Felix, 1995 (Anm. 7), S. 34–51.

oder Christian Geissler beschäftigen und auch Filmschaffende wie Klaus Wildenhahn und Eberhard Fechner fördern.²¹ Auch für seine eigenen Fernsehproduktionen war er somit nicht nur Regisseur und (Co-)Autor, sondern auch verantwortlicher Redakteur beim Sender und Co-Produzent. Es kann deswegen davon ausgegangen werden, dass er in der Umsetzung seiner früheren Arbeiten wirksamer eigenständige dramaturgische Konzepte nach einem Brechtschen Vorbild verfolgen konnte als während der Umsetzung seiner mehrteiligen Fernsehfilme, die er zwischen 1973 und 1988 als freier Regisseur und Autor realisierte. Auch stellten sich die ästhetischen Diskurse zu diesem Zeitpunkt anders dar, als in dem vorangegangenen Jahrzehnt. Denn in den 1970er und 1980er Jahren hatten sich die heute etablierten Formen des Fernsehens bereits ausdifferenziert. Die fiktionalen Formen des Fernsehens orientierten sich an der Bildästhetik des Kinofilms und folgten gleichzeitig einem Trend zur Serialisierung.²² Gegenüber diesem Diskurs betrachtet, fand in den 1960er Jahren eine lebhaftere (auch publizistisch in der Fernsehkritik ausgetragene) Auseinandersetzung mit der Form des Fernsehspiels statt, die einen produktiven Rahmen für formal-ästhetische Experimente bot. »Brechts Chance wäre das Fernsehen der 60er Jahre gewesen«, resümierte Monk deswegen rückblickend über diese Zeit, »als das Fernsehen noch neu war, die Zuschauerzahlen noch nicht groß genug, um interessant für Politiker zu werden. [...], auf der Suche nach Signifikantem war vieles möglich«.²³

Nichtsdestotrotz stellt die Zweiteilung von Monks Fernsehschaffen in eine frühe Phase, welche die Gesamtheit eines Jahrzehnts umfasst und eine späte, »filmische« Phase eine Vereinfachung dar, die den Blick auf eine kontinuierliche Entwicklung verstellen kann. Monks audiovisuelle Ästhetik änderte sich nicht abrupt mit dem Verlust seines Produzentenstatus. Vielmehr vollzieht sich seine ästhetische Entwicklung in der fortwährenden Auseinandersetzung mit zeitgenössischen Formen und stilistischen Trends der nationalen und internationalen Film- und Fernsehkultur aus. So sind auch seine Arbeiten in den 1960er Jahren deutlich von der Bildästhetik neuerer Dokumentarfilme des Direct Cinema, wie

auch der realistischen Erzählweise im Spielfilm etwa des italienischen Neorealismus, der Nouvelle Vague, der British New Wave sowie des Jungen Deutschen Films und seiner »Vorgänger« im zeitgenössischen Fernsehspiel bzw. -film beeinflusst. Egon Monks Fernseh-Oeuvre lässt sich deswegen als eine kontinuierliche Entwicklung begreifen, die genauso die eigenständige Handschrift eines *Auteur* aufweist, der sich auf Brecht beruft, wie es als Anpassung an zeitgenössische Formen bzw. Varianz von zeitgenössischen Formen zu verstehen ist. Modelliert man darüber hinaus statt einer Gegenüberstellung von Monks Früh- und Spätwerk eine Entwicklung, die in vier Phasen verläuft, erscheint Monks Hinwendung zum Filmischen weniger abrupt. So lässt sich sein Fernsehwerk, gleichfalls vereinfachend,²⁴ unterteilen in eine frühe Phase (1952–1962), in der er Vorlagen des Theaters und der Literatur in eher konventioneller Form adaptierte; eine experimentierfreudige, »formalistische« Phase²⁵ (1962–1963), in der er auf der Grundlage zeitgenössischer Stoffe nach neuen, dem Fernsehen eigenen Ausdrucksmöglichkeiten suchte; eine mittlere, »realistische« Phase (1964–1970), in der er u. a. mit dokumentarischer Bildästhetik spielte; sowie eine späte Phase (1973–1988), in der er sich der mehrteiligen Erzählweise zuwandte. Dieser Einteilung entsprechend soll Monks audiovisuelle Ästhetik im Folgenden dargestellt werden.

»Auf der Suche nach Signifikantem«

In den 1950er und den frühen 1960er Jahren war der Diskurs um das Fernsehen in der Bundesrepublik geprägt von der Suche nach eigenständigen Formen. Eine besondere Rolle nahm in der zeitgenössischen Auseinandersetzung die Frage nach der Form des Fernsehspiels ein; es sollte sich gegenüber dem Kinofilm wie auch dem Hörspiel und dem Theaterstück abgrenzen und als eigenständige genuine künstlerische Form etabliert werden, welche die Ausdrucksmöglichkeiten der Vorgängermedien

.....

²¹ Klaus Wildenhahn war zudem Monks Regieassistent bei »Ein Tag. Bericht aus einem deutschen Konzentrationslager 1939«, Eberhard Fechner war in der Mehrzahl von Monks Fernsehspielen bzw. -filmen als Schauspieler tätig.

²² Hickethier, 1991 (Anm. 5); Prümm, 2004 (Anm. 11), Helmut Schanze und Bernhard Zimmermann: Fernsehen und Literatur. Fiktionale Fernsehsendungen nach literarischer Vorlage. In: Schanze/Zimmermann, 1994 (Anm. 13), S. 19–66.

²³ Monk, 2007 (Anm. 14), S. 227.

.....

²⁴ Monk realisierte immer wieder auch Arbeiten, die sich nicht widerspruchsfrei der hier vorgeschlagenen Typologie einpassen lassen. So ist das Fernsehspiel »Industriellandschaft mit Einzelhändlern« (NDR 1970) in seinem deutlich didaktischen Duktus und der Verwendung formal-ästhetischer Mittel der Verfremdung dem Brechtschen Vorbild näher als der »realistischen« Tendenz des filmischen Erzählens, und die zweite Fernsehadaptation der »Gewehre der Frau Carrar« von 1975 ist schwerlich der mehrteiligen »filmischen« Erzählweise zuzurechnen.

²⁵ Die Verwendung des Oppositionspaars ‚*formalistisch*‘/‚*realistisch*‘ zielt hier und im Folgenden auf die Kennzeichnung von Tendenzen in der Filmgestaltung in Bezug auf die Montage- und Kameraästhetik.

verbesserte.²⁶ In den frühen 1950er Jahren bestand das Fernsehspiel zunächst vorwiegend aus Dramenadaptionen, die, im Studio inszeniert, live ausgestrahlt wurden. Die Form der Inszenierung verwies noch deutlich auf das Theater sowie in ihrer Konzentration auf die gesprochene Sprache auf das Radio als Referenzmedium, bot aber gegenüber diesen erweiterte ästhetische Erfahrungsmöglichkeiten. So verwiesen auch zeitgenössische Kritiken auf die veränderte Rezeptionssituation, die gewissermaßen das Live-Erlebnis des Theaters mit einem häuslichen, privaten Rezeptionserlebnis (des Radios vergleichbar) verband, oder die filmische Großaufnahme, die die Distanz zwischen DarstellerInnen und ZuschauerInnen minimierte. Die publizistisch ausgetragenen Kontroversen um das Fernsehspiel als neue Kunstform weisen in vielen Aspekten Ähnlichkeiten zu denen um den Spielfilm während seiner Etablierungsphase in den 1910er und 1920er Jahren auf. So wurde die besondere Qualität des Fernsehspiels vielfach auch aus bestehenden technischen Bedingungen – wie dem kleinen Bildschirm – und hieraus resultierenden Darstellungskonventionen abgeleitet. Dazu gehörte die Konzentration auf dialoggestützte Inszenierungen in Innenräumen – die durch den Stand der Kamera- und Aufzeichnungstechnik begründet waren, von denen jedoch auf ein ‚Prinzip der Innerlichkeit‘ des Fernsehspiels geschlossen wurde – sowie auch die partielle Auflösung derartiger Situationen in Großaufnahmen, welche Bela Balázs’ Idee des ‚Gesichts als Ausdrucksfläche‘ für die Fernsehdarstellung vereinnahmte. So »plagiert[e] die frühe Fernsehkritik [...] die Legitimationstechniken der ambitionierten Weimarer Filmkritik«²⁷, nur dass die Ausdruckskraft der Großaufnahme, die Béla Balázs als besondere Qualität des Spielfilms postuliert hatte, nun gegen das Kino gewendet wurde.²⁸ Gleichwohl wurden diese Abgrenzungsbemühungen durch die sich etablierende Praxis, filmisch aufgenommene Außensituationen mit Studioinszenierungen zu kombinieren, um den Erzählrahmen zu weiten sowie durch die Einbindung von Spielfilmen in das Fernsehprogramm konterkariert. Mit der Durchsetzung der MAZ-Technik ab 1958 setzte sich dann eine Mischform aus elektronisch aufgenommenen, im Studio inszenierten Innensituationen und mit filmischen Mitteln umgesetzten Außenaufnahmen durch, deren Bildäs-

.....

²⁶ Vgl. Hickethier, 1980 (Anm. 1), S. 39–61; Hickethier, 1994 (Anm. 13); Irmela Schneider: Das Fernsehspiel und seine Funktionen – Eine historische Skizze. In: Dies. (Hrsg.): Dramaturgie des Fernsehspiels. Die Diskussion um das Fernsehspiel 1952–1979. München 1980, S. 9–17; hier: S. 9ff.

²⁷ Prümm, 2004 (Anm. 11), S. 551.

²⁸ Vgl. ebd.

thetik auch noch für das Fernsehspiel der frühen 1960er Jahre prägend sein sollte. Mit der fortschreitenden Etablierung des Fernsehens als Massenmedium und der Ausdifferenzierung des Programms fand hier jedoch eine Akzentverschiebung im Diskurs statt: Das Fernsehen wurde zusehends als gesellschaftspolitisch relevantes Medium begriffen, dem eine bildende, aufklärende Funktion zugesprochen wird, die auch das fiktionale Fernsehspiel erfüllen sollte.²⁹

Egon Monks erste Arbeiten für das Fernsehen lassen sich kongruent in diese zeitgenössischen Diskurse einordnen. Die Inszenierung der »Gewehre der Frau Carrar« 1952 (Ausstrahlung DFF 1953) hält in der filmischen Auflösung fortwährend die Blickachse aus dem Zuschauerraum des Theaters ein und stellt lediglich einzelne Figuren durch nähere Kameraeinstellungen heraus. In »Die Brüder« (NWRV 1958) nach dem Roman von Guy de Maupassant dominiert die Großaufnahme und die Handlung wird vorwiegend durch Dialoge zwischen den Protagonisten getragen.³⁰ Auch seine zweite Fernseharbeit in der Bundesrepublik, »Das Geld, das auf der Straße liegt« (NWRV 1958), ist in diesem Sinne konventionell im Studio umgesetzt. Mit »Das Leben des Galilei« (NDR 1962) adaptierte Monk das Brecht-Stück bereits in einer Form für das Fernsehen, die über ein ‚abgefilmtes Theater‘ hinausging. So ersetzte er beispielsweise die gleichmäßige Vollausleuchtung der konventionellen Bühnenverfilmung durch eine filmische Lichtdramaturgie und inszenierte das Geschehen auch mithilfe dynamisierender Parallel- und asynchroner Ton-Bild-Montagen.³¹

Mit dem Fernsehspiel »Anfrage« (NDR 1962) trat Monk dann als Regisseur hervor, der eine moderne Formsprache speziell für das Fernsehspiel anzubieten hatte. Der zeitgenössischen Forderung nach aktuellen und kritischen Themen stellte er sich, in-

.....

²⁹ Vgl. Knut Hickethier: Fiktion und Fakt. Das Dokumentarspiel und seine Entwicklung bei ZDF und ARD, In: Helmut Kreuzer und Karl Prümm (Hrsg.): Fernsehsendungen und ihre Formen. Typologie, Geschichte und Kritik des Programms in der Bundesrepublik Deutschland. Stuttgart 1979, S. 53–70; hier: S. 56–63; Hickethier, 1980 (Anm. 1), S. 54ff.; Irmela Schneider: Das Fernsehspiel. Wie es war, ist und sein könnte. In: Kreuzer/Prümm, 1979 (Anm. 28), S. 25–52; hier: S. 30ff.; Schneider, 1980 (Anm. 25), S. 12ff.

³⁰ Vgl. Thomas Kind: Die Fernsehsendungen nach literarischer Vorlage im NWDR/NWRV Hamburg 1951–1961. In: Helmut Schanze (Hrsg.): Fernsehgeschichte der Literatur. Voraussetzungen – Fallstudien – Kanon. München 1996, S. 113–152; hier: S. 143.

³¹ Vgl. Joachim Lang: Episches Theater als Film. Bühnenstücke Bertolt Brechts in den audiovisuellen Medien. Würzburg 2006, S. 278–283. Wie Lang hervorhebt, zeigte Monk mit dieser Inszenierung »neue Wege der Stückerfilmung« auf und präsentierte Ansätze zur Übertragung der theatralen episierenden Mittel in eine filmische Form. Siehe hierzu: ebd., S. 307f.

dem er gesellschaftspolitische Fragestellungen aufgriff – Verdrängung des Holocaust, Wiederaufrüstung, Mauerbau – und auf der Ebene der Ästhetik auf Mittel zurückgriff, die bereits in den 1920er Jahren den Film revolutioniert und gleichzeitig, übertragen in die theatrale Aufführungspraxis, die Ästhetik des epischen Theaters bestimmt hatten. Auffällig an den Arbeiten »Anfrage«, »Mauern« (NDR 1963) und »Schlachtvieh« (NDR 1963) ist der Einsatz von kommentierenden Titeltafeln, Kompilationsmontagen verschiedener filmischer Materialien, die im Sinne Eisensteins zu neuen Bedeutungsdimensionen kollidieren und eine direkte Ansprache der Kamera. Diese Mittel finden Entsprechungen im Avantgarde-Theater der 1920er Jahre – wie dem sowjetischen Proletkult, dem Piscator-Theater oder dem epischen Theater Brechts – in Text- und Filmprojektionen oder kommentierende Gesangseinlagen und Ansprachen. Gemeinsam ist diesen Stilmitteln, dass sie den geschlossenen Illusionsraum der Inszenierung aufbrechen und den RezipientInnen die artifizielle Konstruktion selbst bewusst – oder im Brechtschen Vokabular ausgedrückt fremd machen, also Verfremdungseffekte herstellen.

Der Begriff der Verfremdung verweist auf zwei zu unterscheidende Konzepte. Im Sinne des russischen Formalismus besteht Verfremdung (*Ostranenie*, in der engl. Übersetzung *Estrangement* oder *Defamiliarization*³²) in einem Prinzip der Entautomatisierung von ästhetischer Erfahrung, welche als Rezeptionseffekt durch verschiedene Verfahren der Textgestaltung hergestellt werden kann. Dazu gehört – »geradezu als ein formalistisches Moment par excellence«³³ – die Offenlegung der Gestaltung des Kunstwerks durch die Form der Gestaltung selbst. Zumindest an diesem Punkt knüpft Brechts Konzeption der Verfremdung für das epische Theater an.³⁴ Denn auch hier wird durch verschiedene Mittel der Darstellung auf die Künstlichkeit der theatralen Welt aufmerksam gemacht, um mit den Rezeptionsgewohnheiten der ZuschauerInnen zu brechen.³⁵ Der entscheidende Punkt in Brechts Verfremdungskonzept ist jedoch, dass die formal-ästhetische Ebene des Konzepts um eine ideologische erweitert ist,

.....

³² Vgl. Frank Kessler: *Ostranenie*. Zum Verfremdungsbegriff von Formalismus und Neoformalismus. In: *montage a/v*, 5/2, 1996, S. 51–65; hier: S. 52f.

³³Ebd., S. 55.

³⁴ Jan Knopf weist darauf hin, dass Brecht den Begriff und das Konzept der Verfremdung nicht von den russischen Formalisten übernommen hat, sondern der Begriff vielmehr auf Hegels Entfremdungsbegriff zurückzuführen sei. Siehe hierzu: Jan Knopf: *Verfremdung*. In: Werner Hecht (Hrsg.): *Brechts Theorie des Theaters*. Frankfurt am Main 1986, S. 93–141; hier: S. 96f.

³⁵ Vgl. Knopf, 1986 (Anm. 33), S. 112ff.

während das formalistische ästhetische Selbstgenügsamkeit erlaubt. Im epischen Theater soll den RezipientInnen nicht nur die dramatische Konstruktion bewusst gemacht werden, um den ästhetischen Erfahrungsraum zu erweitern. Vielmehr soll über die Ausstellung der Künstlichkeit die gesellschaftliche Konstruktion, die dem menschlichen Zusammenleben zugrunde liegt und die im Stück thematisiert wird, gleichfalls kenntlich gemacht werden, um die RezipientInnen von dieser und nicht nur der artifiziellen Konstruktion selbst zu distanzieren.³⁶

Da Verfremdung (im weiteren und im Brechtschen Sinne) auf der Bewusstmachung von Gestaltungs-konventionen beruht, ist das verfremdende Potenzial ästhetischer Mittel direkt abhängig von den zeitgenössischen Gestaltungskonventionen des Mediums.³⁷ Die Integration von gattungs- oder medienfremden Ausdrucksmitteln in bestehende Formen stellt deswegen ein grundlegendes Prinzip der Verfremdung dar, das sich im epischen Theater u.a. im Verstoß gegen die Vierte Wand zeigt. In Monks Fernsehspielen »Anfrage«, »Mauern« und »Schlachtvieh« findet sich dieses Prinzip direkt auf die filmische Form des Fernsehspiels und das Medium Fernsehens selbst bezogen angewendet. Seine Ästhetik stellt keine Imitation von Theaterprinzipien dar³⁸ und ist nicht einfach als »episches Theater als Film« misszuverstehen, sondern als direkter Ausdruck der Auseinandersetzung mit den vorherrschenden Formen und Ausdrucksmitteln im Fernsehen seiner Zeit.

Prototypisch für Monks frühe intertextuelle Ästhetik ist »Anfrage«: Ein junger Universitätsassistent erkundigt sich hier nach dem Verbleib der Eigentümer des »arisierten Hauses«, in dem er arbeitet. Im Verlauf der Handlung wird der junge Mann den jüdischen Eigentümer des Hauses nicht treffen, wohl aber verschiedene »kleine Funktionsträger« der jungen Bundesrepublik – zum Beispiel einen Mitarbei-

.....

³⁶ Vgl. Bertolt Brecht: *Die Straßenszene*. Grundmodell einer Szene des epischen Theaters [1940]. In: Bertolt Brecht: *Werke*. Große Berliner und Frankfurter Ausgabe. Hrsg. von Werner Hecht u.a. Bd. 22, Schriften 2: 1933–1942. Berlin u.a. 1999, S. 370–381; hier: S. 377.

³⁷ In den Ausführungen zur Möglichkeit der Verfilmung der »Dreigroschenoper« hatte Brecht sich auch mit der Übertragbarkeit des Prinzips in die filmische Form auseinandergesetzt. So plädierte er für Einsatz von Titel auch im Tonfilm, welche in diesem nicht mehr die erklärende, sondern eine gliedernde und im episierenden Sinne den Handlungsfluss unterbrechende Funktion zukämen. Auch die Möglichkeit unterschiedlicher Montageverfahren zog er als Mittel der Episierung in Betracht. Siehe hierzu: Bertolt Brecht: *Die Beule*. Ein Dreigroschenfilm [1930]. In: Bertolt Brecht: *Werke*. Große Berliner und Frankfurter Ausgabe. Hrsg. von Werner Hecht u.a. Bd. 19, Prosa 4: *Geschichten, Filmgeschichten*, 1913–1941. Berlin u.a. 1999, S. 307–321; bes. S. 310, FN 12 sowie vgl. Wolfgang Gersch: *Film bei Brecht*. Bertolt Brechts praktische und theoretische Auseinandersetzung mit dem Film. München 1975, S. 55ff., 94ff., 119ff.

³⁸ Hickethier, 1995 (Anm. 7).

ter des Einwohnermeldeamts, einen Lehrer, einen Unternehmer – die großteils abweisend und ausweichend auf die Fragen des Assistenten nach ihrer Vergangenheit im »Dritten Reich« reagieren.

Für die Erzählung dieses Stoffes setzt Monk nicht nur verfremdende Mittel ein, die aus der Tradition des avantgardistischen Stummfilms stammen, sondern spielt mit konventionalisierten Ausdrucksformen des Fernsehens selbst. So ist die Eingangssequenz – in der wir Titleinblendungen und eine Kontrastmontage aus Bildern des Bundestages



Abb. 1: Verstoß gegen die »Vierte Wand«



Abb. 2: Außenaufnahme



Abb. 3: Szenenbild im Studio

mit Wochenschauausschnitten von NS-Kundgebungen vorfinden – mit einem Kommentar versehen, der die bildhaft evozierte Kontinuität der deutschen Geschichte sprachlich unterstreicht und in seinem Duktus auf Reportagen verweist. Für die Erzählhandlung werden – wie zum Produktionszeitpunkt üblich – im Studio inszenierte Sequenzen, die mit elektronischen Kameras aufgenommene sind, mit filmisch realisierten Außenaufnahmen kombiniert. Die qualitative Differenz auf der Bildebene, die sich aus den verschiedenen Aufnahmetechniken ergibt – filmische Aufnahmen sind u. a. grobkörniger als elektronisch aufgenommene – wird in »Anfrage« hervorgehoben, indem das Szenenbild im Studio in der Ausstattung und Lichtgebung nicht naturalistisch, sondern bühnenartig stilisiert gestaltet ist. In plakativer Weise werden die Figuren über eine spärliche Requisitenausstattung charakterisiert, die auf ihre jeweilige gesellschaftliche Funktion verweist, wie die Tafel auf den Lehrer oder der Schreibtisch auf den Verwaltungsangestellten (siehe Abb. 1–3). Gleichzeitig werden diese Rollen somit als statisch und darüber die Unverändertheit der bundesdeutschen Nachkriegsgesellschaft markiert.

Die Künstlichkeit dieser inszenierten Innenräume steht in einem bewusst starken Kontrast zu den realistisch anmutenden Außenaufnahmen von Straßen, Menschengruppen und Ähnlichem, die zudem – mit der Schulterkamera aufgenommen, kaum ausgeleuchtet und bewegungsintensiv gegenüber den statischen Studioaufnahmen – sehr starke Ähnlich-

keiten mit Aufnahmen für Dokumentarfilme oder Reportagen aufweisen.³⁹ Szenen ‚im Freien‘ erhalten so einen realistischen Duktus und die direkte Ansprache der Kamera erinnert an journalistische Beiträge. Hieran wird deutlich, dass das ästhetische Mittel, das seine Vorlage im epischen Theater findet, durch seine neue mediale Rahmung eine andere Qualität erhält. Der Verstoß gegen die *Vierte Wand* ist dem Medium Fernsehen näher und wirkt deswegen weniger anstößig als im Theater, genauso wie die epische Erzählweise in diesem Zusammenhang mit ihrer Kombination unterschiedlicher Bildästhe-

tiken auf den Wechseln von gespielten und journalistischen Beiträgen im Programmfluss des Fernsehens selbst verweist⁴⁰ und somit die Medialität des Fernsehens hervorhebt.

Der didaktische Impetus des Fernsehspiels wird an seinem Schluss noch einmal besonders deutlich:

.....

³⁹ Die bewegliche Kamera erinnert an die charakteristische Bildästhetik des Direct Cinema. Aus verschiedenen Gründen könnte es durchaus sein, dass Monk die Arbeiten der Drew Associates zu diesem Zeitpunkt bereits bekannt waren: Seine leitende Tätigkeit beim NRD beinhaltete auch den Einkauf ausländischer Sendungen. In den regelmäßig durch seinen stellvertretende Hauptabteilungsleiter Hans Brecht organisierten Vorführungen – der im übrigen zu den Förderern Richard Leacock zählte – könnte er mit frühen Filmen in Kontakt gekommen sein. Darüber hinaus haben sowohl D.A. Pennebaker («Campaign Manager» 1964), als auch Leacock («A Stravinsky Portrait» 1966) in den Folgejahren explizit in Zusammenarbeit mit dem NDR Filme realisiert. Allerdings konnte man im NDR zu dieser Zeit bereits auf eine eigene, sogar noch weiter zurückreichende Tradition zurückblicken; vgl. Peter Zimmermann: Geschichte von Dokumentar und Reportage von der Adenauer-Ära bis zur Gegenwart. In: Peter Ludes, Heidemarie Schumacher, Peter Zimmermann (Hrsg.): Informations- und Dokumentarsendungen. München 1994 (= Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik Deutschland; 3), S. 213–324; 217–221. Die mit Pilotton ausgestattete Handkamera – wie der Kameramann Carsten Diercks betont – wurde erstmals für die NWDR-Reportage »Musuri. Bericht einer Fernsehexpedition nach Belgisch-Kongo« (NWDR 1954; Hans-Joachim Reiche/Peter Coulmas/Carsten Diercks) eingesetzt. Siehe Landeszentrale für politische Bildung, Peter von Zahn u.a. (Hrsg.): Es begann 1952 in Hamburg. Die Anfänge des Dokumentarismus im Fernsehen. Hamburg 1999 (= Eine Veranstaltungsreihe der Landeszentrale für politische Bildung, der Kinemathek Hamburg e.V., der Hamburg Gesellschaft, mit Unterstützung des NDR und des Hauses des Dokumentarfilms, Stuttgart, im Metropolis Kino, Hamburg, 27.–30. Januar 1998), S. 50ff.; 67ff. Für diesen Hinweis danke ich Peter Ellenbruch.

⁴⁰ Vgl. Hickethier, 1995 (Anm. 7), S. 23f.; 29.

Nachdem der Universitätsassistent die Suche nach dem jüdischen Hauseigentümer aufgeben musste, fragt ihn der amerikanische Besucher (der die Suche initiiert hatte), wieso er nicht aufhören könne, nach der Vergangenheit zu fragen. Auf diesen Dialog folgt eine zirka fünfminütige Sequenz, die aus dokumentarischen Aufnahmen der Gedenkstätte des Konzentrationslagers Dachau besteht. Totalen zeigen den zeitgenössisch-gegenwärtigen Zustand der Baracken und der ländlichen Umgebung, Großaufnahmen von Gedenksteinen, aber auch Details der Gaskammer oder erläuternden Schrifttafeln mit

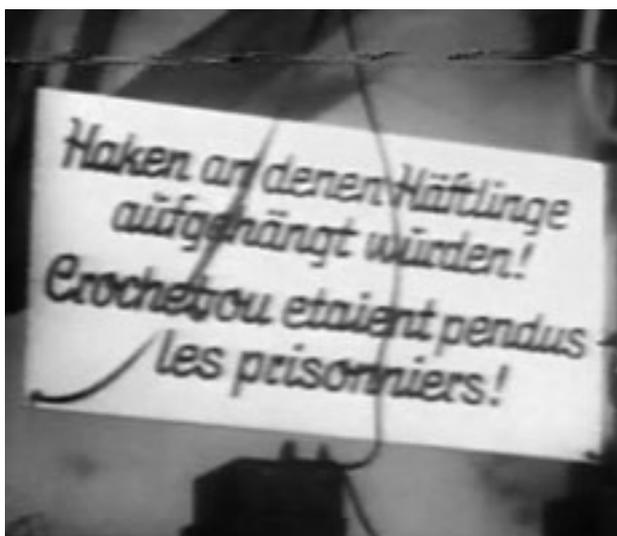


Abb. 4: Dokumentarische Aufnahmen in »Anfrage«

Texten wie »Haken, an denen Häftlinge aufgehängt würden« (siehe Abb. 4.), führen das Gelände der Gedenkstätte nahezu stumm (nur das Bellen eines Hundes ist zu hören) und in ruhiger Kameraführung vor. Die folgende Sequenz fasst die markantesten Aussagen der befragten Nachkriegsbürger zusammen, die von der unreflektierten Haltung gegenüber der nationalsozialistischen Vergangenheit und mitunter anhaltendem Antisemitismus zeugen.⁴¹

Das in »Anfrage« erprobte Gestaltungskonzept kann im zweifachen Sinne als Verfremdungskonzept verstanden werden: Es dient deutlich im Brechtschen Sinne der Bewusstmachung von gesellschaftlichen Zuständen, funktioniert aber auch im formalistischen Sinne als selbstreferenzielles Spiel zur Erweiterung der ästhetischen Erfahrung der ‚künstlerischen‘ Form des Fernsehspiels innerhalb der zeitgenössischen »Suche nach Signifikantem«. Dazu gehörte nicht zuletzt die Kombination von gespielten und

.....

⁴¹ Diese dokumentarischen Ansichten dürften den ZuschauerInnen 1962 geradezu einen Schockmoment beschert haben. Vgl. hierzu Hickethier, 2010 (Anm. 7), S. 255.

dokumentarischen Inhalten, die von Rezensenten wie Oliver Storz als besonders produktiv hervorgehoben wurden.⁴²

Im Detail anders umgesetzt, in ihrem Prinzip jedoch ähnlich wie »Anfrage«, zeichnen sich auch »Mauern« und »Schlachtvieh« durch die Kombination vieler unterschiedlicher verfremdend wirkender ästhetischer Mittel innerhalb eines Fernsehspiels aus. Dieses ‚polyphone‘ Gestaltungskonzept findet auch in Monks preisgekröntem Fernsehspiel »Ein Tag« Anwendung. Doch auch hier, wie allgemein in seinen Arbeiten ab 1964, dominiert eine ‚realistische‘ Repräsentationsweise, während die Herausstellung selbstreflexiver Elemente in den Hintergrund tritt. In der Forschung wird deswegen davon ausgegangen, dass das Brechtsche Vorbild mit den Jahren verblasst, Monk schlicht konventioneller wird. Es kann jedoch auch argumentiert werden, dass er in seiner mittleren Phase das Verfremdungskonzept subtiler einsetzt und konsequenter auf die filmische Erzählweise überträgt.

»Das Fernsehspiel ist Film«

Durch die Adaption filmischer Produktionsweisen in der zweiten Hälfte der 1960er Jahre veränderte das Fernsehen seine Erzählweisen. Auch wenn auf den Einsatz elektronischer Kameras noch nicht komplett verzichtet wurde, näherte sich durch die Etablierung der Filmkamera in der Fernsehproduktion die Bildästhetik des Fernsehspiels der des Spielfilms an. »Das Fernsehspiel ist Film« konstatierte deswegen Günter Rohrbach.⁴³ Die Durchsetzung einer neueren, mit Pilotton ausgestatteten Kameratechnik führte darüber hinaus zu entscheidenden Veränderungen im Bereich dokumentarischer Erzählweisen, welche wiederum einen ästhetischen Einfluss auf die Gestaltung von fiktionalen Formen ausübten. Obwohl die Handkamera mit Synchrontonaufzeichnung bereits 1954 beim NWDR zum Einsatz

.....

⁴² Vgl. Oliver Storz: Gibt es schon Fernseh-Regeln, und wie kann man sie lernen? [1963]. In: Schneider, 1980 (Anm. 25), S. 133–141; hier: S. 140. Das Prinzip der Kombination von szenischem Spiel und dokumentarischen Materialien befand im übrigen auch Alexander Kluge, der sich gleichfalls u.a. auf Brecht berief, als besonders produktive Form zur Förderung gesellschaftlicher Wandlungsprozesse und zeigte sich in einigen seiner zur selben Zeit produzierten Arbeiten. Vgl. Zimmermann, 1994 (Anm. 38), S. 255ff.

⁴³ Günter Rohrbach, zit. n. Hickethier, 1991 (Anm. 5), S. 194. Vgl. Auch Hickethier, 1980 (Anm. 1), S. 50f. sowie Volker Canaris: Fernsehspiel und Theater. Überlegungen aufgrund von Erfahrungen. In: Helmut Kreuzer (Hrsg.): Literaturwissenschaft – Medienwissenschaft. Heidelberg 1977, S. 61–72; hier: S. 62.

kam,⁴⁴ hatte sich der frühe Fernsehdokumentarismus der 1950er Jahre noch vorwiegend bildästhetisch am Kulturfilm orientiert – der sich aufgrund der schweren Aufnahmeapparatur durch komponierte und statische Bilder auszeichnete – aber dessen Erzählweise um einen journalistisch-informierenden Off-Kommentar erweitert.⁴⁵ Die neueren leichteren Kameras ermöglichten nun einen beweglichen Abbildungsstil, der das Geschehen ‚auf der Straße‘ unmittelbar einfangen und über die Synchronaufzeichnungen die ProtagonistInnen des Films – manchmal in entlarvender Weise – selbst zu Wort kommen lassen konnte.⁴⁶ Unter dem Einfluss des Direct Cinema bzw. des Cinema Verité definierten deutsche Dokumentarfilmer der »Stuttgarter Schule« wie Roman Brodmann genauso wie Klaus Wildenhahn und Eberhard Fechner als Vertreter der sogenannten »Hamburger Schule« mit ihren Arbeiten den Realitätsanspruch im Film neu. Der Verzicht auf einen dominierenden Off-Kommentar und die dynamische Kameraführung avancierten zu Authentizitätssignalen, welche die ungefilterte Wiedergabe von Realität versprachen. Die Bildästhetik der ‚beobachtenden‘ Kamera zeigte sich deswegen auch für die Protagonisten des Jungen Deutschen Films attraktiv, genauso wie für die Vertreter des realistischen Fernsehspiels.⁴⁷

Die realistische Erzählweise war im bundesdeutschen (Fernseh)Film jedoch nicht allein durch die Repräsentationsstrategien der neueren Dokumentarfilmbewegungen beeinflusst, sondern orientierte sich gleichfalls an vorangegangenen oder parallel sich entwickelnden cineastischen Diskursen, wie dem Poetischen Realismus, dem italienischen Neorealismus, der Nouvelle Vague und der British New Wave. Gemeinsam ist diesen Bewegungen, dass in ihren Filmen die Spielhandlung aus dem Studio heraus an reale Schauplätze, die Locations, versetzt wurde. In der filmischen Auflösung favorisierten sie – so spitzte es zumindest André Bazin zu – die panoramierende Kamera gegenüber den »analytischen Montage[verfahren]« des Hollywoodkinos und brachen punktuell sogar dezidiert mit den klassischen filmischen Mustern der Continuity-Montage, indem sie in Dialogsituationen das Schuss-Gegenschuss-Prinzip vermieden oder Jump-Cuts einsetzten. Weder die jungen Dokumentarfilmer, noch den Realisatoren der Fiktion

.....

⁴⁴ Hierbei handelt es sich um die NWDR-Reportage »Musuri. Bericht einer Fernsexpedition nach Belgisch-Kongo«.

⁴⁵ Zimmermann, 1994 (Anm. 38), S. 214.

⁴⁶ Vgl. ebd., S. 255.

⁴⁷ Vgl. ebd., S. 255–259.

verzichteten jedoch in Gänze auf die klassischen Montageverfahren, genauso wenig wie sie selbst die strukturierende und bedeutungsgenerierende Leistung der Montage selbst verleugnet hätten.

Als Monks 1964 sein Fernsehspiel »Wilhelmsburger Freitag« (NDR) mit den bildästhetischen Mitteln der ‚beobachtenden‘ Kamera an realen Schauplätzen umsetzte, befand er sich mehr als nur im Einklang mit zeitgenössischen Entwicklungen.⁴⁸ Denn der Film erzählt, dies durchaus ungewöhnlich zu diesem historischen Zeitpunkt⁴⁹, von einem Tag im Leben eines Hamburger Arbeiterehepaars, das am Morgen vor die Entscheidung gestellt wird, ob es sich – angesichts der frisch bezogenen Wohnung in der Neubausiedlung in Wilhelmsburg und den anstehenden Ratenzahlungen – ein Kind »leisten« kann. Im Verlauf der Filmhandlung können wir vor allem die junge Ehefrau beobachten, die die Wohnung aufräumt, Lebensmitteleinkäufe tätigt, in Illustrierten blättert und sich nachmittags auf einen Einkaufsbummel durch die Hamburger Innenstadt begibt. Beim Zubettgehen dann, nachdem der Ehemann von seiner zweiten Arbeitstätigkeit spät nach Hause gekommen ist, entscheidet sich das Paar fast wortlos gegen das Kind.

Bemerkenswert an diesem Fernsehspiel ist sein »scheinbarer Mangel an Ereignissen«⁵⁰ und die Detailliertheit, mit der die alltäglichen Handlungen der jungen Frau in Bezug zu ihrer Auseinandersetzung mit ihrer möglichen Mutterschaft gesetzt inszeniert werden. Ihr Konflikt wird nie im Dialog ausgesprochen, sondern allein durch das Spiel und seine filmische Wiedergabe mithilfe der dokumentarisch anmutenden Kameraführung verdeutlicht, die sich an den sprunghaften Handlungen und fahigen Bewegungen der Frau orientiert. In einer der ersten Sequenzen beispielsweise sitzt sie in der Küche, blättert in einer Zeitschrift, springt plötzlich auf, kramt in einer Schublade, legt das Haushaltsbuch neben die Zeitschrift, die aufgeschlagen eine Anzeige für Kinderbetten zeigt, und rechnet scheinbar, um sich dann wieder zu erheben und einen Blick in ein kleineres Zimmer ihrer Neubauwohnung zu werfen, das

.....

⁴⁸ Auch Klaus Wildenhahn wand sich nach seinem Ausstieg aus der »Panorama«-Redaktion 1964 in seinen Arbeiten, die er dann für die Fernsehspielabteilung Monks realisierte, der Dokumentation von alltäglichen Begebenheiten zu. Siehe Zimmermann, 1994 (Anm. 38), S. 262f. sowie Christian Hübner: Hamburger Schule – Klaus Wildenhahn – Eberhard Fechner. Fernsehdokumentarismus der zweiten Generation. In: Andreas R. Becker u.a. (Hrsg.): Medien – Diskurse – Deutungen. Dokumentation des 20. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums. Marburg 2007, S. 118–126.

⁴⁹ Vgl. Hickethier, 1995 (Anm. 7), S. 31.

⁵⁰ ebd.

noch nicht eingerichtet ist. (Die Kamera folgt dabei ihren Bewegungen, eilt ihnen jedoch nie voraus oder liefert erläuternde Raumsichten.) Beim Einkaufen und im Bus beobachtet sie den Umgang von Müttern mit ihren Kindern und im Hamburger Kaufhaus betrachtet sie länger die Kinderspielzeuge, kauft aber keines. Als sie dann am Abend in die Wilhelmsburger Wohnung zurückkehrt, öffnet sie wieder die Tür zum kleinen Zimmer und sieht hinein, ohne das Licht anzumachen. Dann schaltet sie plötzlich alle Lampen in der Wohnung an und schiebt eine Reihe von Umzugskartons und Farbeimer – die, wie jetzt ersichtlich wird, im Flur standen – in das kleine Zimmer und schließt die Tür. Es wird deutlich: Das kleine Zimmer wird nicht als zukünftiges Kinderzimmer dienen.

Obwohl Monk in »Wilhelmsburger Freitag« auf kommentierende Titel oder selbstreferenzielle Mittel der Herausstellung von Künstlichkeit verzichtet, sollte anhand dieses Fernsehspiels nicht vorschnell von einer Abkehr vom Brechtschen Vorbild ausgegangen werden. »Das Zeigetheater Brechts verbindet sich mit dem filmischen Detailrealismus«. ⁵¹ Die Art und Weise, wie Monk hier und auch in späteren Fernsehfilmen seine Figuren inszeniert, lässt sich sehr gut mit dem Begriff des »sozialen Gestus« beschreiben. Im »sozialen Gestus« drückt sich nach Brecht durch die konkreten Handlungen einer Figur ihr Verhältnis zu ihrer sozialen Umwelt aus. Die im Spiel ausgeführten Handlungen, die eingenommenen Körperhaltungen und der Umgang mit – gleichfalls kennzeichnenden Requisiten – definiert die Figur in ihrer sozialen Bedingtheit. ⁵² Dieses Prinzip ist auch der konventionellen filmischen Charakterisierung von Figuren überhaupt nicht fern. ⁵³ Monks verbindet es jedoch mit distanzierenden Kameraeinstellungen, welche nicht zu einer rezeptionsseitigen Identifizierung mit den dargestellten Handlungen oder Gefühlsausdrücken einladen, sondern auf das Erkennen der Zusammenhänge zielen.

Auch in Monks Fernsehspiel »Ein Tag – Bericht aus einem deutschen Konzentrationslager 1939« und seinem Beitrag zu der französisch-polnisch-deutschen Gemeinschaftsproduktion »Der Augenblick

.....

⁵¹ Karl Prümm: Dokumentation des Unvorstellbaren. Ein Tag. Bericht aus einem deutschen Konzentrationslager 1939. Hinweis auf einen noch immer verkannten Film. In: Waltraud »Wara« Wende (Hrsg.): Der Holocaust im Film. Mediale Inszenierung und kulturelles Gedächtnis. Heidelberg 2007, S. 111–126; hier: S. 125.

⁵² Bertolt Brecht: Kleines Organon für das Theater [1948/49]. In: Bertolt Brecht: Werke. Große Berliner und Frankfurter Ausgabe. Hrsg. von Werner Hecht u.a. Bd. 23, Schriften 3: 1941–1956. Berlin u.a. 1999, S. 65–97; hier: S. 89–96.

⁵³ Vgl. Jens Eder: Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse. Marburg 2008, S. 345f.

des Friedens« (NDR 1965) – »Berlin N 65« – bilden die detaillierte Darstellung von ‚alltäglichen Begebenheiten‘ das grundlegende dramaturgische Prinzip der Erzählung. In beiden Arbeiten gewinnt die, für Monk typische eher bedächtige Inszenierungsweise eine besondere Eindringlichkeit, weil durch sie die Normalität der Situationen hervorgehoben wird. »Ein Tag« schildert, zu einer episodischen Handlung verdichtet, den Alltag in einem KZ – den, der unterschiedlichen Gefangenen, genauso wie der Lagerleitung und der Wächter. Schlaglichtartig wird in einzelnen Episoden die Aufmerksamkeit auf verschiedene Figuren und ihr Verhalten gelenkt und so die Logik des Konzentrationslagers auf seinen verschiedenen Ebenen vorgeführt. ⁵⁴ In diesem Sinne ähnlich erzählt auch »Berlin N 65« den letzten Abend einer Hausgemeinschaft im Bombenschutzkeller, kurz vor dem Einmarsch

der russischen Truppen in Berlin. Das Verhalten der einzelnen Figuren – die Ruhe, mit der Bettzeug und Koffer in den Keller getragen werden, die



Abb. 5: »Ein Tag«, Abend-Appell

Zankereien um den besten Schlafplatz, das ausdruckslose Anhören der Durchhalteparolen eines NS-Mannes – zeugen von der Häufigkeit derartiger Begebenheiten. Sie sind gewöhnlich, genauso wie das Exerzieren der Gefangenen im KZ. Diese Situation wird in »Ein Tag« äußerst detailliert beschrieben. Auffällig an der Inszenierung ist dabei, dass die Kamera selten einzelne Figuren aus der Masse hervorhebt. Auch werden die Vorgänge, wie das Anzählen der Gefangenen und die Übergabeprotokolle der Lagerführer untereinander nicht kleinteilig aufgelöst, sondern mittels lang andauernder, totalen bis halbtotalen Einstellungen präsentiert, in denen die Kamera mitunter ruhig zwischen den Protagonisten schwenkt. Lediglich zu Beginn des Spiels wird das Gesicht eines der neuen Gefangenen in einer Großaufnahme gezeigt, die von der Fassungslosigkeit dieser Figur zeugt. Doch schon in der Wiederholung der Vorgänge beim Abend-Appell ist diese Figur auch kameraästhetisch in der Masse der Gefangenen verschwunden (Abb. 5).

Obwohl durch den punktuellen Einsatz von visuellen und auditiven Kontrastmontagen die Vorbildfunktion der Montageprinzipien Eisensteins in »Ein Tag«

.....

⁵⁴ Vgl. Prümm, 2010 (Anm. 11); Pfau, 2003 (Anm. 12).

nicht zu übersehen ist,⁵⁵ entspricht die Kameraästhetik in weiten Teilen, wie auch in der o.a. Sequenz, eher einer realistischen Filmtradition, wie Andre Bazin sie beschrieben hat,⁵⁶ in der die Szenerie und das Verhältnis der Figuren zueinander vorwiegend durch die Anordnung im tiefenscharf aufgenommenen Bild definiert wird. Für Bazin impliziert diese Form der filmischen Inszenierung eine »aktivierte Geisteshaltung und sogar eine positive Mitwirkung des Zuschauers an der Regie«,⁵⁷ weil die Bedeutungsgeneration des Inhalts den RezipientInnen nicht über die analytische Montage – welcher der bzw. die ZuschauerInnen als »Wegweiser« folgen müsste – bereits vorgelegt wird, sondern sie aus der Vieldeutigkeit der Bildstruktur den Sinn generieren könnten.⁵⁸ Die realistische Kameraästhetik befreit also insofern den Blick, als dass sie die Möglichkeit offen lässt, ihn über das Bild schweifen zu lassen. Die Umsetzung dieser Form der filmischen Auflösung in dem genannten Beispiel erzwingt jedoch auch eine distanzierte Rezeptionshaltung. Denn durch die Vermeidung des Schuss-Gegenschuss-Verfahrens bietet sie den RezipientInnen wenig Möglichkeiten sich über den Kamerablick mit dem Blick der Gefangenen zu identifizieren und somit in ihre Situation einzufühlen, was in diesem Fall als dezidiert filmische Strategie der Verfremdung begriffen werden kann. (So ist doch schließlich auch ein zentraler Kritikpunkt der ideologiekritischen Filmwissenschaft, dass in der Repräsentation von ‚Minoritäten‘ diesen die identifikatorische Nähe fördernden Einstellungsfolgen verweigert und sie somit den ZuschauerInnen entfremdet werden.) Diese Inszenierungsweise findet ein eindeutiges Vorbild im epischen Theater, wie es Brecht in der »Straßenszene« als »Grundmodell einer Szene des epischen Theaters« beschrieben hat: Einen Vorgang so zu zeigen, dass den ZuschauerInnen der Vorgang selbst und gleichzeitig – beispielsweise durch das Prinzip der Wiederholung – der Charakter des Zeigens deutlich wird,⁵⁹ um die Aufmerksamkeit schließlich auf den Inhalt des Dargestellten zu lenken. Das hieraus ableitbare Inszenierungskonzept besteht dabei – in Monks Inszenierung, wie auch in Brechts Ansatz – keineswegs darin, bei den ZuschauerInnen *keine* Emotionen aufkommen zu lassen, sondern diese auf das

.....

55 Vgl. Pfau, 2003 (Anm. 12).

56 Vgl. André Bazin: Die Entwicklung der kinematographischen Sprache [1958]. In: Franz-Josef Albertsmeier (Hrsg.): Texte zur Theorie des Films. Stuttgart 2003. S. 257–274.

57 Ebd., S. 270.

58 Ebd.

59 Vgl. Brecht, 1999 [1940] (Anm. 35), S. 371ff.

Ereignis und seine Zusammenhänge und nicht auf individuelle Schicksale auszurichten.⁶⁰

Im August 1968 übernahm Monk die Intendanz des Deutschen Schauspielhauses in Hamburg und suchte mit seiner Tätigkeit dort – wie aus einem Interview mit dem »Spiegel« deutlich wird – an Brechts Konzeption anknüpfend, seine politische Agenda am Theater fortzuführen. Auf die Frage, ob er »mit dem traditionellen Theaterapparat [...] die Welt verändern« wolle, gab er an, dass er diese Institution als »Teil der Gesellschaft« begriffe, die sich mit ihren Mitteln und eingeschriebenen Grenzen aktiv »an der Entwicklung der Gesellschaft« beteiligen könne.⁶¹ Mit dieser politischen Positionierung, die auch in den unter seiner Leitung entstandenen Inszenierungen von Schillers »Die Räuber« und »Über den Gehorsam«, nach einem Hörspiel von Claus Hubalek, sowie in einem, mit den Gewerkschaften ausgehandeltes Rabatt- bzw. Freikartensystem zutage trat, scheiterte er jedoch. Unter massivem Druck der Presse trat er nach nur drei Monaten von der Intendanz zurück.

Die Leitung der NDR-Fernsehspielabteilung übernahm unterdessen Dieter Meichsner, der in den folgenden Jahren Monks Arbeit als freier Autor und Regisseur unterstützte, generell jedoch andere Akzente in der Fernsehspielproduktion setzte. »Die Ära Monk, die das Fernsehspiel zu der gewichtigen audiovisuellen Ausdrucksform der sechziger Jahre gemacht hatte, war zu Ende.«⁶² Der kritische Impetus seiner Filme fand jedoch eine Fortsetzung im Jungen- bzw. Neuen Deutschen Film.⁶³

»Abhilfe gegen die Banalisierung«

In den 1970er Jahren wurde der Stil des bundesdeutschen Fernsehfilms hauptsächlich durch die Programmpolitik Günter Rohrbachs beim WDR und Heinz Ungureits vom ZDF geprägt.⁶⁴ In der Fernsehfiktion setzte sich, als eine Form der Gegenbewe-

.....

60 Vgl. Knopf, 1986 (Anm. 33), S. 106. Das Modell der »Straßenszene« bezieht sich auf ein Schauspielkonzept, lässt sich aber auf filmische Inszenierungsweise übertragen. In dem Fernsehspiel »Industrielandchaft mit Einzelhändlern« inszeniert Monk mehrere Szenen deutlich diesem Konzept im engeren Sinne orientiert, d.h. lässt den Schauspieler nicht nur in die Kamera sprechen wie in »Anfrage«, sondern die Figur dabei auch sich selbst und ihre Handlungen kommentieren.

61 Josef Dahmen: »Gott kommt mir nicht ins Haus«. Spiegel-Interview mit dem Intendanten des Deutschen Schauspielhauses Egon Monk. In: Der Spiegel, 2.9.1968, S. 111–114.

62 Hickethier, 1991 (Anm. 5), S. 193.

63 Ebd., S. 199.

64 Hickethier, 1991 (Anm. 5), S. 193.

gung zur realistischen und dokumentarisch anmutenden Erzählweise, eine Bildästhetik durch, die ihr Vorbild im opulent gestalteten Genre-Kino hatte.⁶⁵ In diesem Zusammenhang entwickelte sich die Literaturverfilmung zu einer Form, die sowohl Opulenz in der Bildgestaltung als auch das gesprochene Wort ihrer jeweiligen Vorlage betonte. »Zu einem Zeitpunkt, als das Fernsehspiel vollends zu banalisieren drohte, als man glaubte, es genüge, dem Mann auf der Straße Kamera und Mikrofon vor die Nase zu halten [...], entsannen wir uns dann der Literatur als Abhilfe gegen die Banalisierung«, erläutert Dieter Meichsner rückblickend das Programmkonzept »Verfilmte Literatur. Große Erzähler reflektieren Ihre Zeit«,⁶⁶ innerhalb dessen Monk mit »Bauern, Bonzen und Bomben« (NDR 1973) seine erste mehrteilige Literaturverfilmung für das Fernsehen vorlegte. Diese wurde von der Kritik für die Detailgenauigkeit, mit der Monk die Romanvorlage Hans Falladas verfilmte und die Exaktheit des historischen Settings gerühmt.⁶⁷ Als im Zuge des Film-Fernsehabskommens 1974 die Grenzen zwischen den Abspieldmedien Kino und Fernsehen produktions- und distributionsseitig immer durchlässiger wurden, fand die Debatte um den Gegensatz der Medien Film und Fernsehen eine Wiederaufnahme, um nun Partei für den Kinofilm zu ergreifen: So forderte Hans C. Blumenberg 1977 in der »Zeit«, der Kinofilm müsse sich aus »dem Würgegriff des Fernsehens« befreien, »eigene, vom Fernsehen unterscheidende Formen entwickeln« und »die Faszination der großen Leinwand ausspielen«.⁶⁸ Andreas Meyer kritisierte in diesem Kontext scharf den Charakter des »Lehr-, Tendenz- und Gesinnungstheaters« des Fernsehspiels.⁶⁹ Was wenige Jahre zuvor also noch als besondere Qualität gelten durfte, wurde nun abgelehnt. »Gesellschaftskritik galt nun als Gesinnungstheater, statt dessen wurde das Geheimnisvolle herbeigewünscht.«⁷⁰

In diesen Zusammenhängen betrachtet, ist es wenig verwunderlich, dass auch Monks letzte, in den

.....

⁶⁵ Schanze/Zimmermann, 1994 (Anm. 13), S. 43ff.

⁶⁶ Dieter Meichsner in: Anja Weller und Dieter Meichsner: Wir wollten Literatur nicht auf diese ungute Art und Weise als Stoffsteinbruch für Fernsehspiele benutzen. Interview mit Dieter Meichsner am 20.7.1993. In: Helmut Schanze (Hrsg.): Fernsehgeschichte der Literatur. Voraussetzungen – Fallstudien – Kanon. München 1996, S. 331–337; hier: S. 336.

⁶⁷ Vgl. Schanze/Zimmermann, 1994 (Anm. 13), S. 51f.

⁶⁸ Hans C. Blumenberg: Im Würgegriff des Fernsehens. Das Kino auf der Suche nach dem intelligenten Kommerzfilm. In: Die Zeit, 9.9.1977, S. 35.

⁶⁹ Andreas Meyer: Auf dem Weg zum Staatsfilm? Bausteine zu einer Situationsanalyse des bundesdeutschen Kinos. In: Medium, 10, 1977, hier zit. n. Hickethier, 1991 (Anm. 5), S. 203.

⁷⁰ Hickethier, 1991 (Anm. 5), S. 203.

1980er Jahren produzierte mehrteilige Fernsehproduktionen »Die Geschwister Oppermann« (ZDF 1983) und »Die Bertinis« (ZDF 1988) im Vergleich zu seinen vorherigen Arbeiten eine geradezu opulent gestaltete Oberflächenästhetik aufweisen (siehe Abb. 6). Kennzeichnend für diese Filme ist jedoch auch, dass sie weiterhin, statt das Ereignishafte im Sujet oder der ästhetischen Struktur hervorzuheben, auf alltägliche Situationen konzentriert sind, die episodenhaft angeordnet die politische Bedrängnis und den sozialen Abstieg der jüdischen Familien erzählen. Die zeithistorischen Bezüge werden in bei-



Abb. 6: Szenenbild »Die Geschwister Oppermann«

den Filmen nicht allein durch eine historisierende Ausstattung, sondern durch Einschübe von musikalisch unterlegten »dokumentarischen Inserts« hergestellt, in denen die Kamera Details aus zeitgenössischen Tageszeitungen – Schlagzeilen, Fotografien sowie Ausschnitte aus diesen, welche die Aufmerksamkeit auf Körperhaltungen und Gruppenanordnungen von Papen, Hindenburg oder Hitler lenken – hervorhebt.

Diese Sequenzen fungieren einerseits als Gliederung der Erzählhandlung, stellen andererseits aber auch die privaten Erlebnisse der ProtagonistInnen in einen Bezug zur politischen Entwicklung, auf die sie nicht adäquat reagieren können. Die ZuschauerInnen – denen der Gang der Geschichte zumindest oberflächlich bekannt sein dürfte – werden so aufgefordert die alltäglichen Konsequenzen der Machtergreifung der Nationalsozialisten nachzuvollziehen. Auf die Darstellung von Handlungen mit größerem Emotionalisierungspotenzial wird genauso verzichtet wie auf die Hervorhebung von Ereignishaftigkeit mittels distanzreduzierender Kameraeinstellungen. So werden beispielsweise die Zerstörung der Bibliothek der Figur Gustav Oppermann und ein Angriff auf den Hausdiener durch SA-Mannschaften im zweiten Teil der »Geschwister Oppermann« gar nicht inszeniert, sondern nur in einer halbtotalen

Einstellungsfolge – die eine exakte Wiederholung aus der vorangegangenen Sequenz darstellt – die Auswirkungen des Eindringens gezeigt. Auch in Monks Spätwerk finden also die Prinzipien der Inszenierung weiterhin Anwendung, die er bereits in den 1960er Jahren erprobt hatte. »Das ist es, was ich unter Realismus verstehe«, erläuterte er diese Erzählhaltung in einem Interview mit Karl Prümm, »Die in der Wirklichkeit verdeckten oder versteckten Zusammenhänge, das, was Brecht die kausale Realität nannte, im Film erkennbar und begreiflich zu machen«. ⁷¹ Gegenüber den, in den 1960er Jahren realisierten Filmen sind die späten Fernsehfilme jedoch – in ihrer mehrteiligen Form und der ästhetisierten Bildästhetik – so unterschiedlich, das eine Weiterentwicklung gegenüber den Filmen seiner »realistischen« Phase konstatiert werden muss.

Obwohl seine beiden letzten Filme durchaus erfolgreich im ZDF-Fernsehprogramm liefen und beispielsweise »Die Bertinis« als »authentische deutsche Antwort auf den amerikanischen Mehrteiler ‚Holocaust‘« ⁷² gelobt wurde, lässt sich der zeitgenössischen Tagespresse gleichfalls entnehmen, dass Monks filmische Herangehensweise auch negativ, als überdidaktisch aufzufallen begann. »Monks Deutschstunde« titulierte die »Frankfurter Allgemeine Zeitung« nach der Ausstrahlung des zweiten Teils, ⁷³ und Thomas Thieringer befand in der »Süddeutschen Zeitung« »[...] diese ständigen Wiederholungen [...] von lähmender Langeweile.« Indem Monk die Identifikation mit den Bertinis vermeiden wolle, treibe er ihnen »jede Interessantheit aus, inszeniert sie immer auf den aufklärerischen Punkt hin, in statischen Tableaus, in erschreckender Klischeehaftigkeit«. ⁷⁴ In einem Diskurs, der vom Film mehr »das Geheimnisvolle« forderte und sich im Fernsehen bereits der Trend zum TV-Movie ausmachen ließ, schien Monks Konzept zunehmend nicht mehr anschlussfähig. ⁷⁵ Das wird ein zentraler Grund sein, wieso er nach den »Bertinis« bis zu seinem Tod 2007 keines der Projekte, an denen er arbeitete, mehr realisieren konnte. ⁷⁶

.....

⁷¹ Monk, 2007 (Anm. 14), S. 211.

⁷² Barbara Sichtermann: Das Tabu. In: Die Zeit, 11.11.1988.

⁷³ Uwe Schmitt: Monks Deutschstunde. Nach dem zweiten von fünf Teilen: »Die Bertinis« (ZDF). In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 3.9.1988.

⁷⁴ Anne Rose Katz und Thomas Thieringer: Auf Kreuzstraßen des Schicksals. Pro und Contra: Egon Monks Verfilmung von Ralph Giordano »Die Bertinis«. In: Süddeutsche Zeitung, 3.11.1988, S. 54.

⁷⁵ Hickethier, 1994 (Anm. 13), S. 335ff.; Hickethier, 2010 (Anm. 7), S. 252; 258.

⁷⁶ In Monks Privatnachlass befinden sich Notizen und Entwürfe für mindestens drei nicht mehr realisierte (Fernseh)filmprojekte mit den Arbeitstitel »Die Ernennung«, »Hilferding/Das Erbe« und »Café Leon«.

JULIA SCHUMACHER, M.A., seit 2008 wissenschaftliche Mitarbeiterin und Lehrbeauftragte am Institut für Medien und Kommunikation an der Universität Hamburg und seit 2012 Stipendiatin der interdisziplinären Graduate School Media and Communication. Disserationsprojekt: »Egon Monk. Zeitgeschichte im Fernsehen«. Forschungsschwerpunkte: Film- und Fernsehgeschichte, audiovisuelle Ästhetik, Intertextualität/Intermedialität, klassische Medientheorie. **E-Mail: julia.schumacher@uni-hamburg.de**

»Ein ganz gewöhnlicher Mord«?

Dokumentarästhetische Authentisierungsstrategien und narrative Experimente
im bundesrepublikanischen Fernsehspiel der 1970er Jahre
am Beispiel zweier »Tatort«-Krimis

Die 1970er Jahre sind eine neue experimentelle Phase für das bundesdeutsche Fernsehspiel. Offenkundig ist nach der Etablierung des Fernsehens in den 1960er Jahren das Bestreben, in einem (zunächst) gesättigten Fernsehmarkt neue Dramaturgien und Ästhetiken zu erproben. Ging es in den 1950er und teilweise noch 1960er Jahren überhaupt erst einmal darum, fernsehgerechte Darstellungsformen und Produktionsweisen – nicht nur für den fiktionalen Bereich – zu finden, so werden nun die etablierten Formen selbst zum Gegenstand formaler Experimente. Auffällig ist, dass insbesondere in dokumentarästhetischen Authentisierungsstrategien und der Hybridisierung von Fiktion und Dokumentation¹ eine Erweiterung der Ausdrucksmöglichkeiten des Fernsehspiels gesucht wurde. Ansätze dazu finden sich in unterschiedlichen Herangehensweisen bereits in der »Stahlnetz«-Reihe 1958–1968 oder in den Fernsehspielen Egon Monks aus den 1960er Jahren.² Beispielhaft dafür sind Produktionen wie »Alma Mater« (NDR 1969; Rolf Hädrich), »Millionenspiel« (WDR 1970; Tom Toelle), »Interview mit Herbert K.« (ZDF 1970; Herbert Ballmann/ Wolfgang Patzschke), »Kennen Sie Georg Linke?« (NDR 1971; Rolf Hädrich), »Erinnerung an einen Sommer in Berlin« (NDR 1972; Rolf Hädrich), »SMOG« (WDR 1973; Wolfgang Petersen) oder »Aus nichtigem Anlaß« (NDR 1976; Eberhard Fechner), die die frühen Ansätze aufnehmen, weiterentwickeln, verwerfen und durch neue Herangehensweisen ergänzen.³

Auch in der ARD-Krimireihe »Tatort« (seit 1970) finden sich sehr früh Beispiele für diesen Trend. So realisierten Eberhard Fechner mit »Frankfurter Gold« (HR 1971) und Dieter Wedel mit »Ein ganz gewöhnlicher Mord« (RB 1973) zwei dokumentarästhetische

Fernsehspiele in der ansonsten um narrativen Realismus und ästhetischen Illusionismus bemühten Sendereihe und sorgten damit für einen Formatbruch. Im Folgenden werde ich der Hybridisierung des Fernsehspiels in den 1970er Jahren anhand dieser beiden Produktionen nachgehen. Wird bislang Hybridisierung vor allem aus Richtung des Dokumentarfilms betrachtet, so drehen sich damit die Blickrichtung und das analytische Interesse um.

Hybride Formen des frühen Fernsehens

In den 1950er Jahren wurde das Feature – eine journalistische Darstellungsform – wie selbstverständlich als ein Hybrid aus Fakt und Fiktion betrachtet.⁴ Inszenierte Szenen dienten oftmals als Ersatz für dokumentarische Aufnahmen der Alltagsrealität. Im Bereich des Fernsehfilms ist in den 1960er Jahren vor allem das sogenannte Dokumentarspiel eine wichtige hybride Form. Historische Ereignisse, Kriminal- und Unglücksfälle wurden dabei in durchgängiger Spielhandlung im Fernsehfilm nachgestellt. Dokumentarisches Material wie Archivaufnahmen und/oder Interviews wurden dabei in der Regel nicht oder nur wenig verwendet – insbesondere in den ZDF-Produktionen. Verallgemeinernd lässt sich sagen, dass die Produktionen – so zumindest eine weit verbreitete Kritik in den 1970er Jahren – eine formale, ästhetische und inhaltliche Vereinheitlichung anstrebten, die für Widersprüche und Infragestellungen kaum Platz ließ. Es gab zwar auch innovative Produktionen, die neue Wege beschritten, doch das Gros der Produktionen gehörte sicherlich zu den »klassischen« Produktionen, die eine »Illusion des Authentischen«, eine »Illusion des Dabeiseins«⁵ inszenieren wollten.

Eine besonders interessante Variante des Dokumentarspiels stellt »Novemberverbrecher« (NDR 1968;

.....

1 Ich verwende Begriffe wie Dokumentation und Fiktion hier entsprechend des Alltagsverständnisses. Für die Diskussion der Begriffe und die theoretischen Hintergründe meines Begriffsverständnisses vgl. Christian Hißnauer: Fernsehdokumentarismus. Theoretische Näherungen, pragmatische Abgrenzungen, begriffliche Klärungen. Konstanz 2011.

2 Zu Egon Monk siehe den Beitrag von Julia Schumacher in diesem Heft.

3 Zu »Millionenspiel« und »SMOG« siehe auch den Beitrag von Florian Mundhenke in diesem Heft.

.....

4 Siehe Hißnauer, 2011 (Anm. 1), S. 209–233.

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

Carlheinz Caspari) dar. Thematisiert wird das Ende des Ersten Weltkrieges 1918 auf zwei Zeitebenen. Zum einen ist der Film in Teilen wie eine Reportage der damaligen Ereignisse gestaltet (Unmittelbarkeits-ästhetik etc.). Zum anderen erscheint er als Rückschau auf die Ereignisse aus der Perspektive von Mitte der 1920er Jahre. Dabei sind beide Zeitebenen multiperspektivisch angelegt, so dass immer wieder Widersprüche zwischen den Aussagen, Einschätzungen und Meinungen der Protagonisten auftreten.

Seit Beginn der 1970er Jahre nahmen innovative Produktionen zu, die vor allem einen Bruch der narrativen Illusion anstrebten. Gleichzeitig wurde im Fernsehspiel mit der Vermischung von Spiel und Dokumentation experimentiert – auch aus einer oft attestierten Stoffnot heraus.⁶ Aus diesen Ansätzen heraus entwickelte sich das DokuDrama, das seit den 1990er Jahren als eigenständige dokumentarische Form etabliert ist.⁷ Vor diesem Hintergrund müssen die beiden Filme, die ich hier fokussiere, betrachtet werden.

Der »Tatort« in der bundesdeutschen Serielandschaft der 1960er und 1970er Jahre

Vielen erscheint der »Tatort« aus heutiger Sicht als eine recht ungewöhnliche Reihe.⁸ Anders als in herkömmlichen Serien wechseln Ermittlerfiguren und Schauplätze von Woche zu Woche. In unregelmäßi-

.....

6 Da ich an anderer Stelle ausführlich auf diese Aspekte eingegangen bin, sei hier dieser knappe Hinweis ausreichend. Vgl. dazu ausführlich Christian Hißnauer: *Hybride Formen des Erinnerns: Vorläufer des Doku-Dramas in Dokumentar- und Fernsehspielen zum Nationalsozialismus in den siebziger Jahren*. Monika Heinemann et al. (Hrsg.): *Medien zwischen Fiction-Making und Realitätsanspruch – Konstruktionen historischer Erinnerung*. München 2011, S. 183–209; Christian Hißnauer: *Geschichtsspiele im Fernsehen: Das Dokumentarspiel als Form des hybriden Histotainments der 1960er und 1970er Jahre*. In: Klaus Arnold et al. (Hrsg.): *Geschichtsjournalismus. Zwischen Information und Inszenierung*. Münster 2010, S. 293–316.

7 Zur unterschiedlichen Begriffsverwendung siehe Tobias Ebbrecht und Matthias Steinle: *Dokudrama in Deutschland als historisches Ereignisfernsehen – eine Annäherung aus pragmatischer Perspektive*. In: *MEDIENwissenschaft*, 3, 2008, S. 250–256; Christian Hißnauer: *Das Doku-Drama in Deutschland als journalistisches Politikfernsehen – eine Annäherung und Entgegnung aus fernsehgeschichtlicher Perspektive*. In: Ebd., S. 256–265; Hißnauer, 2011 (Anm. 1), S. 270–306. Zur Entwicklung des DokuDramas siehe auch den Beitrag von Joanna Jambor, Christian Hißnauer und Bernd Schmidt in diesem Heft.

8 Ich unterscheide hier begrifflich zwischen Reihe und Serie. Während Serien durch wiederkehrende Figuren, Handlungsräume etc. geprägt sind (als Idealtypen lassen sich die abgeschlossene Episodenserie [series] und die narrative fortgeführte Fortsetzungsserie [serial] bestimmen), stellen Reihen das anthologische Modell dar, in dem die narrativ abgeschlossenen Folgen lediglich über das Sujet oder Konzept und ein gemeinsames Titelsignet lose miteinander verbunden sind. Das Figurenarsenal und zum Teil auch die Handlungsräume wechseln dabei von Folge zu Folge (siehe z.B. »Stahlnetz«). Vgl. dazu Thomas Klein und Christian Hißnauer: *Einleitung*. In: Dies. (Hrsg.): *Klassiker der Fernsehserie*. Stuttgart (im Erscheinen).

gen Abständen aber gibt es – abgesehen von einigen Ausnahmen – ein Wiedersehen mit Kommissaren und Orten. Insbesondere der ständige Wechsel von Charakteren und Städten unterscheidet den Tatort von den vermeintlich klassischen deutschen Krimiserien wie »Der Kommissar« (ZDF 1969–1976), »Derrick« (ZDF 1974–1998) oder »Der Alte« (ZDF seit 1977). Doch das reihengemäße »Rotationsprinzip« ist in den 1950er und 1960er Jahren zunächst konstitutiv für den seriellen bundesdeutschen Fernsehkrimi. In »Stahlnetz« (NWRV/NDR 1958–1968), »Das Kriminalmuseum« (ZDF 1963–1968) oder »Die Fünfte Kolonne« (ZDF 1963–1968) gibt es keine festen Ermittlerfiguren – obwohl die unterschiedlichen Kommissare immer wieder einmal von gleichen Schauspielern dargestellt werden. Zudem sind die Folgen – mit Ausnahme der Episoden des »Kriminalmuseum« – in jeweils verschiedenen Städten angesiedelt.

Mehrteiler bzw. Miniserien mit durchgängigen Figuren waren seit »Gesucht wird Mörder X« (NWRV 1959) im Abendprogramm vertreten.⁹ Mit »Der Andere« (NWRV 1959) beginnt etwas später im selben Jahr die Ära der sogenannten Straßenfeger: mehrteilige Krimis nach Vorlage des britischen Schriftstellers Francis Durbridge. Dabei ist es für diese Zeit ungewöhnlich, dass die Geschichte von »Gesucht wird Mörder X« in der BRD angesiedelt ist. Diese Miniserien wurden im Übrigen nicht von allen positiv aufgenommen. Telemann, der Fernsehkritiker des Spiegels, beschwerte sich massiv: »Unter einer Kriminalserie versteht man diejenige Art drahtloser Zerstreung, die Menschen aller Intelligenz- und Bildungsgrade dazu zwingt, an bestimmten Wochentagen fernzusehen. Ohne Rücksicht auf Gemütsverfassung, lieben Besuch oder schöngestimmte Vorsätze. Dieser Zwang wird nicht so sehr durch die Qualität des Gebotenen als vielmehr dadurch verursacht, daß einem, falls man auch nur eine Fortsetzung versäumt, alles weitere Geschehen auf der Scheibe unklar bleibt. Und Unklarheit über krimi-

.....

9 Jenseits der Krimisparte wurden Mehrteiler Ende der 1950er Jahre auch als Fernsehromane bezeichnet. Die NWRV-Produktion »So weit die Füße tragen« machte 1959 den Anfang (Regie: Fritz Umgelter). Seinerzeit stellte der Spiegel fest: »Während die Rezensenten den ersten Fernseh-Fortsetzungsroman unisono verdammt, empfand die westdeutsche Bildschirm-Schar das Unterhaltungsexperiment als geglückt. (...) Die Zukunft der neuen Tele-Gattung ‚Fernsehroman‘ erschien mithin aus der zustimmenden Resonanz des Publikums gesichert.« (N.N.: *Geteilte Unterhaltung*. In: *Der Spiegel*, Nr. 44, 1959, S. 89ff., hier: S. 90.) Es überrascht daher nicht, dass bereits 1960 die nächste Großproduktion lief: »Am grünen Strand der Spree« (NWRV; Fritz Umgelter).

nal-literarische Details kann selbst hartgesottene Schöngeistern die Ruhe rauben«¹⁰.

Die 1950er und 1960er Jahre prägten den bundesdeutschen Fernsehkrimi auch in seiner inhaltlichen Ausrichtung. »[K]eine Sensation – keine Spannung – keinen Effekt um ihrer selbst willen. Diese Sendung soll kein getarnter Kriminalfilm sein, kein ‚Bild gewordener‘ Edgar Wallace« – so beschrieb Jürgen Roland noch 1957 die Reihe »Der Polizeibericht meldet ...« (NWDR/NWRV), aus der 1958 die erste bundesdeutsche Krimireihe hervorging: »Stahlnetz«.¹¹ »Der Polizeibericht meldet ...« war eine noch *live* im Studio produzierte Sendung, die mit Filmeinspielungen arbeitete.¹² Man kann sie sich vermutlich am besten als eine Mischung aus »Vorsicht Falle« und »Aktenzeichen XY ungelöst« vorstellen. Sie diente in erster Linie der Verbrechensprävention, nutzte das Fernsehen aber auch für die Fahndung und stellte Taten in Spielszenen nach. Die letzte Folge »Polizeibericht« stellt zugleich die erste Folge von »Stahlnetz« dar.¹³ In der Literatur zum Fernsehkrimi wird »Der Polizeibericht meldet ...« daher zuweilen als erste bundesdeutsche Krimiserie/-reihe betrachtet, obwohl ihr »eine durchgängige Spielhandlung als auch eine konsequente Detektion fehlt«.¹⁴ Inwiefern man an den beiden Produktionen allgemein ein »Verschwinden des Dokumentarischen zugunsten fiktionaler Erzählweisen« aufzeigen kann, wie Birgit Peulings behauptet,¹⁵ ist jedoch mehr als nur fraglich. Auch heute noch finden sich Fahndungs- und Prä-

ventionssendungen sowie journalistisch-dokumentarische Produktionen regelmäßig im Programm.

Jürgen Roland entwickelte sich zusehends vom Reporter zum Regisseur. Vermehrt begann er im »Polizeibericht« mit dem Journalisten und Drehbuchautoren Wolfgang Menge zusammenzuarbeiten. Gemeinsam entwickelten und verantworteten sie dann die neue Krimireihe, die lose auf dem US-amerikanischen Vorbild »Dragnet«/»Polizeibericht« (1951–2004 [mit Unterbrechung]) basiert. »Stahlnetz« ist zwar eine fiktionale Krimireihe, hat aber einen offensiv zur Schau getragenen journalistisch-dokumentarischen Anspruch, der Maßstäbe für den bundesdeutschen Fernsehkrimi setzte – zumindest für Fernsehkrimis, deren Handlung in der Bundesrepublik angesiedelt war und die im Abendprogramm ausgestrahlt wurden:

Aus journalistischem Ansatz und beherrschendem Anspruch erwachsen – möglicherweise aus heutiger Sicht banal erscheinende – genreprägende Konsequenzen, die zunächst in der »Stahlnetz«-Reihe umgesetzt werden. Damit ist vor allem eine zwangsläufige Ansiedlung des Geschehens in der Bundesrepublik verbunden. Das ist insofern neu, als die Thematisierung von Kriminalität bis dahin vor allem in klassischen Krimi-Kontexten amerikanischer, britischer oder französischer Prägung abgehandelt worden ist.¹⁶ Der »Polizeibericht« und dann vor allem »Stahlnetz« bieten dem Publikum erstmals die Möglichkeit, sich mittels kriminalistischer Fernsehsendungen – zuerst journalistischer und dann semi-dokumentarischer Prägung – über Krimi-

.....

10 Telemann: Mit Gewalt. In: Der Spiegel, Nr. 44, 1959, S. 91. Telemann beschreibt die Serie dabei als eine Form der Gewalt gegen den Zuschauer: »Wie aber bringt man andere dahin, zuzuschauen? Bis vor kurzem hatte sich das Deutsche Fernsehen darauf verlassen, daß seine Abonnenten dieser Tätigkeit aus freien Stücken obliegen. (...) Doch muß da unlängst etwas passiert sein, was dieses Vertrauen erschüttert und ernste Zweifel an des Volkes bedingungsloser Schaubereitschaft hervorgerufen hat. Und zwar muß es im Bereich des Nord- und Westdeutschen Rundfunkverbands passiert sein. Denn diese Sendergruppe wendete – statt unsere Neugier wie bisher auf gütliche Weise zu wecken – erstmals rohe Gewalt an: Sie startete die Kriminalserie ‚Der Andere‘.« Dier erste Familienserie im bundesdeutschen Fernsehen – »Unsere Nachbarn heute Abend: Familie Schölermann« (NWDR/NWRV 1954–1960) – hatte nicht mit diesem ‚Gewaltvorwurf‘ zu kämpfen: Die einzelnen Folgen waren kleine, in sich abgeschlossene Familiengeschichten.

11 Jürgen Roland: Der Polizeibericht meldet ... In: Fernsehen 5(1957), H. 9, S. 455–458; hier S. 457.

12 Im Archiv des NDR sind nur diese – in der Regel stummen – Spielfilme überliefert, da es zu jener Zeit noch keine Aufzeichnungsmöglichkeiten gab – außer das Abfilmen vom Bildschirm. Siehe zu den Aufzeichnungsmöglichkeiten im frühen Fernsehen auch den Beitrag von Peter Ellenbruch in diesem Heft.

13 Vgl. Ingrid Brück: Alles klar, Herr Kommissar? Aus der Geschichte des Fernsehkrimis in ARD und ZDF. Bonn 2004, S. 76.

14 Brück, 2004 (Anm. 13), S. 76.

15 Birgit Peulings: Von »Der Polizeibericht meldet« zu »Stahlnetz«. In: Heinz-Bernd Heller und Peter Zimmermann (Hrsg.): Blicke in die Welt. Reportagen und Magazine des nordwestdeutschen Fernsehens in den 50er und 60er Jahren. Konstanz 1995, S. 141–153, hier S. 152.

.....

16 Sieh z.B. »Inspektor Tondi« (NWDR 1952; Hanns Farenburg), »Kopf oder Zahl« (NWDR Berlin 1953; Werner Schöne), »Der Hexer« (SDR 1956; Franz Peter Wirth), »Bei Anruf Mord« (SDR 1959; Rainer Wolffhardt), die Durbridge-Mehrteiler (NWDR/NWRV/WDR ab 1959) oder die »Galerie der großen Detektive« (SWF 1954–1955), die auf die klassischen Detektivfiguren der Kriminalliteratur (wie Sherlock Holmes, Hercule Poirot etc.) zurückgehen. Noch bis weit in die 1960er Jahre hinein wurden immer wieder amerikanische, englische, französische etc. Kriminalromane adaptiert, siehe z.B. »Kopf in der Schlinge« (SDR 1960; Walter Knaus), »Schritte in der Nacht« (SDR 1961; Theo Mezger), »Detective Story – Polizeirevier 21« (SDR 1963; Theo Mezger) oder »Spuk im Morgengrauen« (SDR 1969; Dieter Munck). Dass die Geschichte – wie in Franz Peter Wirths »Konto ausgeglichen« (SDR 1959) – dabei nach Deutschland verlagert wurde, war eher ungewöhnlich. In der vierteiligen Episodenserie »Inspektor Hornleigh greift ein« (1961; Hermann Pfeiffer) ermittelte (wenn man einmal von Mehrteilern und Miniserien absieht) die erste durchgängige Ermittlerfigur im Abendprogramm des bundesdeutschen Fernsehens entsprechend in England – und nach britischen Drehbüchern.

nalität in ihrer eigenen Lebenswelt auf unterhaltende Weise informieren zu lassen.«¹⁷

In dieser Tradition stehen dann nicht nur die ersten ZDF-Krimireihen des Abendprogramms – »Das Kriminalmuseum« und »Die Fünfte Kolonne« – sondern auch der »Tatort«. Wie stark es sich dabei um einen zur Schau getragenen Authentizitätsanspruch handelt, macht »Stahlnetz«-Autor Wolfgang Menge bereits 1970 in einem Interview klar:

Ja, ich habe mich mit der Kripo unterhalten und informiert. Aber dokumentarisch war es dennoch nicht ganz, weil ich oft was verändern mußte. Schon weil die Polizei, unvermeidlich oft (...) Fehler macht. Und wenn ich die komplett zeigen würde, würden sich die Leute totlachen. Dagegen ist prinzipiell nichts einzuwenden, aber es hätte dem Sinn der Sendung nicht unbedingt entsprochen. Jürgen [Roland] und ich hatten eigentlich immer eine letzte »Stahlnetz«-Sendung vor Augen. Da sollte es dann nicht mehr heißen wie sonst immer ‚Dieser Fall ist wahr‘, sondern ‚Dieser Fall ist wirklich wahr‘.¹⁸



Abb. 1: Einführung in den Fall: Der »Kripochef« von Köln in der zweiten »Stahlnetz«-Folge von 1958

Von daher ist die aufgesetzte Authentizitätsrhetorik, die vor allem in »Stahlnetz« und »Kriminalmuseum« durch Inserts am Anfang zum Ausdruck kommt, inte-

.....

¹⁷ Brück, 2004 (Anm. 13), S. 79. So auch Günter Giesenfeld und Prisca Prugger: »Diese Serien sind durch das Bemühen charakterisiert, die aus der Verbrechensbekämpfung stammenden spannenden Geschichten zur Bildung von Gemeinschaftsgefühl in der jungen Bundesrepublik und Vertrauen in ihre Institutionen zu nutzen. Deshalb steht ganz eindeutig der Polizeiapparat im Vordergrund, und zwar nicht irgendein historischer oder exotischer, sondern der gegenwärtige, aktuelle.« Giesenfeld, Günter und Prisca Prugger: Serien im Vorabend- und im Hauptprogramm. In: Helmut Schanze und Bernhard Zimmermann (Hrsg.): Das Fernsehen und die Künste. München 1994 (= Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik Deutschland; 2), S. 349–388; hier S. 359f.

¹⁸ Wolfgang Menge: Von Haken und Ösen. Der Fernsehautor Wolfgang Menge gibt Antworten. In: Fernsehen und Film 8(1970), H. 4, S. 25–28; hier S. 25.

ressant (nahezu klassisch ist dabei das »Stahlnetz«-Insert, auf das sich Menge im obigen Zitat bezieht).¹⁹ Hier galt es, durch einen semi-dokumentarischen Anstrich dem öffentlich-rechtlichen Anspruch gerecht zu werden. Der Krimi sollte nicht als pure Unterhaltung daher kommen. Die »stark didaktische Ausrichtung der Reihe [»Stahlnetz«]²⁰ (...) ist (...) ideal, um die Krimireihe vom Verdacht des Sensationismus zu befreien und für das Fernsehen akzeptabel zu machen.«²¹ Dabei verfolgen die frühen Krimireihen eine ähnliche didaktische Linie, wie sie Brück für »Stahlnetz« formuliert: »Dem staatstragenden Ansatz gemäß wird aufgeklärt und belehrt über die Polizeiarbeit, nicht über die Ursachen der Entstehung von Kriminalität. Soziale Verantwortung wird nur im Hinblick auf eine Zusammenarbeit der Bevölkerung mit der Polizei propagiert, nicht im Sinne einer Mitverantwortung für gefährdete Mitmenschen.«²²

Schaut man sich die Folgen heute an, so fällt auf, dass sich das semi-dokumentarische in erster Linie auf die behauptete Authentizität der dargestellten Fälle bezieht. Die meisten Aufnahmen sind erkennbar im Studio entstanden, nicht an Originalschauplätzen. Zum Teil indizieren nur wenige Schnittbilder die Städte, in denen das Geschehen angesiedelt ist. Auf visueller/ästhetischer Ebene gibt es also – mit wenigen Ausnahmen – keine Entsprechung des semi-dokumentarischen Ansatzes. Eine dieser Ausnahmen ist die zweite Folge »Bankraub in Köln« (1958). Am Anfang werden echte Nachrichtenaufnahmen aus der »Tagesschau« verwendet. Der damalige Chef der Kriminalpolizei von Köln führt in den Fall ein (an einem Studiotisch sitzend im on – so wie es zu jener Zeit bei Fernsehdokumentationen durchaus typisch war). Die vier Kinder, die maßgeblichen

.....

¹⁹ Zudem fällt gerade beim »Stahlnetz« immer wieder die häufige Nennung von konkreten Datums- und Zeitangaben im Voice over auf – gerne unterlegt mit der typischen »Stahlnetz«-Fanfare.

²⁰ Diese Ausrichtung macht Jürgen Roland in einem Artikel für das Fachorgan Fernsehen deutlich: »Ihre besondere Bedeutung aber erhält diese Sendung dadurch, daß im Mittelpunkt der Handlung nicht etwa das Verbrechen und der Verbrecher stehen, sondern die Kriminalpolizei und ihr Kampf gegen das Verbrechen. So ist denn stets das Fazit, unausgesprochen und doch deutlich genug, die alte immer gültige Erkenntnis ‚Verbrechen lohnt nicht‘. (...) Dabei ist für die Auswahl eines Stoffes einzig und allein die Frage entscheidend, ob bei den betreffenden Verbrechen die Arbeit der Kriminalpolizei interessant, eindrucksvoll ist. Der Zuschauer soll ein Gefühl von der Engmaschigkeit des ‚Stahlnetzes‘ erhalten, das die Polizei auswirft, um die Verbrecher zu fangen. (...) Den Fernsehzuschauern davon zu berichten, nicht um der Sensation willen, sondern um die Gültigkeit des Satzes vom Verbrechen, das nicht lohnt, immer wieder zu beweisen, das ist die Aufgabe aller, die an dieser Sendung mitarbeiten«; Jürgen Roland: »Stahlnetz« oder die Wahrheit über die Polizei, In: Fernsehen 5(1958), H. 10, S. 526ff.; hier S. 526f. – In ähnlicher Weise zeigt »Das Kriminalmuseum«, wie Fälle anhand vermeintlich unbedeutender Details und Beweisstücke gelöst werden.

²¹ Brück, 2004 (Anm. 13), S. 85.

²² Ebd., S. 89.

Anteil an der Erfassung der Täter hatten, spielen sich selbst.

Dennoch: »Der Polizeibericht meldet ...« und »Stahl-netz« setzten mit ihrem journalistisch-dokumentarischen Ansatz – nicht unbedingt mit einer entsprechenden Ästhetik – Maßstäbe im bundesdeutschen Fernsehkrimi. So betonten Günter Giesenfeld und Prisca Prugger: »Vom Publikum wurde diese als speziell deutsch identifizierte Ausrichtung des Krimigenres den zur selben Zeit bereits laufenden amerikanischen Krimiserien vorgezogen, obwohl diese mit spannungsbetonteren und spektakuläreren Geschichten aufwarteten.«²³ Man darf aber nicht übersehen, dass bereits in den 1960er Jahren die – in der ARD lediglich regional ausgestrahlten – Vorabendserien viel stärker auf andere, nicht journalistisch-dokumentarische Konzepte zurückgriffen. Insbesondere finden sich schon recht früh ungewöhnliche Ermittlerfiguren (Privatdetektive, Agenten, Versicherungsdetektive, Reporter und sogar Putzfrauen) und Genrehybride aus Krimi und Comedy. Beispiele sind: »Macky Pancake. Die Abenteuer eines Unwahrscheinlichen« (SFB 1961, drei Teile), »Die Karte mit dem Luchskopf« (ZDF 1963), »Der Nachtkurier meldet ...« (SDR 1964–1966), »Gewagtes Spiel« (SWF 1964–1967), »Das ist Stern schnuppe« (SR 1965), »Agent Tegmeier« (WDR 1966), »Cliff Dexter« (ZDF 1966–1968), »Ein Fall für Titus Bunge« (ZDF 1967), »Graf Yoster gibt sich die Ehre« (BR 1968–1977) oder »Miss Molly Mill« (ZDF 1970).²⁴

Im sogenannten Werberahmenprogramm des Vorabends setzte man spätestens ab 1960 auch in Krimiserien auf durchgängige – oftmals deutsche – Ermittlerfiguren. In Ansätzen ist dies bereits in »Es geschah an der Grenze« (SWF 1960–1961) der Fall (allerdings wechselte hier die Figur des Zollbeamten nach der siebten Folge). Ab Januar 1961 ermittelte die Streifenwagenbesatzung von »Funkstreife Isar 12« (WDR bis 1963).²⁵ »Kommissar Freytag« lief von 1963 bis 1966 (HR). Erfolgreich waren auch »Die seltsamen Methoden des Franz Josef Wanninger« (WDR 1965–1970). In »Kommissar Brahm« (ZDF 1967) ermittelten Vater und Sohn als unglei-

ches Paar.²⁶ Serien wie »Gestatten, mein Name ist Cox« (WDR 1961/1965), »Privatdetektiv Harry Hole« (ZDF 1963–1964), »John Klings Abenteuer« (ZDF 1965–1966/1969–1970), »Die Tintenfische – Unterwasserdetektive greifen ein« (ZDF 1966), »Von null Uhr eins bis Mitternacht« (ZDF 1967) oder »Diamantendetektiv Dick Donald« (ZDF 1971) spielten aber auch weiterhin an internationalen – z.T. exotischen – Schauplätzen.²⁷

Diese Serien wurden zum Teil nur von einzelnen Sendeanstalten gezeigt, da das Werberahmenprogramm der ARD bis in die 1990er Jahre hinein von den entsprechenden Landesrundfunkanstalten verantwortet wurde – unabhängig voneinander (erst seit 1993 wird ein einheitliches Vorabendprogramm ausgestrahlt). Vorabendserien konnten zwar von anderen Sendeanstalten übernommen werden, dies geschah aber eher sporadisch. Entsprechend konnten sie das kollektive Gedächtnis bzw. die kollektive Medienbiographie der Bundesrepublik deutlich weniger stark prägen, als Reihen und Serien, die im Abendprogramm liefen (das gilt natürlich nicht für die ZDF-Serien). Das erklärt vielleicht auch, warum Ingrid Brück noch 2004 schreibt: »Die deutschen Krimis sind bis 1969 ja bestenfalls sporadisch gesendete Reihen mit wechselndem Personal und verschiedenen Schauplätzen.«²⁸ – Zudem waren die Vorabendproduktionen in der Regel keine langlaufenden Serien. Oftmals gab es nur eine Staffel mit 13 Folgen.

Mit »Der Kommissar« (ZDF 1969) etablierte sich auch im Abendprogramm eine Episodenserie mit durchgängiger Ermittlerfigur – der von Erik Ode dargestellte Kommissar Keller. Zudem begann mit »Der Kommissar« ein Trend zu langlaufenden Krimise-

26 An die Serien für das Werberahmenprogramm wurden andere Anforderungen gestellt als an Produktionen für das Abendprogramm. Insbesondere wurde mehr Wert auf unterhaltende Aspekte gelegt: Das Publikum sollte durch die Serien dazu animiert werden, die Werbung zu schauen. In gewissen Maßen ist die Ausrichtung des Programms an die Anforderungen der werbetreibenden Industrie also kein Aspekt, der erst mit dem Aufkommen kommerzieller Sendeanstalten in den 1980er Jahren einsetzt. Zu Vorabendserien im öffentlich-rechtlichen Fernsehen der 1970er Jahre siehe Knut Hickethier: Unterhaltung in Fortsetzungen. Fernsehspielserien im Vorabendprogramm. In: Peter von Rüdén (Hrsg.): Das Fernsehspiel. Möglichkeiten und Grenzen. München 1975, S. 136–168; Giesenfeld/Prugger: Serien (Anm. 17); Joan Bleicher: Vorabendserien. Gegessen wird später. Ein Rückblick in deutsche Seriengeschichte. In: Nina Schindler (Hrsg.): Flimmerkiste. Alles über die Fernsehjahre 1953–1983. Hildesheim 1999, S. 73–90.

27 In der Regel handelt es sich dabei um Episodenserien. Eine Ausnahme stellt hier »Gestatten, mein Name ist Cox« dar. Die erste Staffel ist als Fortsetzungsserie angelegt, in der Paul Cox (Günter Pfitzmann) versucht, seine Verlobte Elena Morrison (Ellen Schwierts) zu finden, die unter mysteriösen Umständen verschwunden ist. Die zweite Staffel präsentiert sich dann als Episodenserie, in der Cox als privater Ermittler pro Folge einen Fall aufklärt.

28 Brück, 2004 (Anm. 13), S. 131.

23 Giesenfeld/Prugger, 1994 (Anm. 17), S. 360.

24 Im Vorabendprogramm gab es schon auffallend früh weibliche Ermittler und Vorgesetzte.

25 »Funkstreife ISAR 12« kann man als Mutter aller Serien auffassen, in denen Streifenpolizisten sich um Bagatelldelikte, kleinere Straftaten und die Alltagsprobleme der Bürger kümmern (wie z.B. »Polizeiinspektion 1« [BR 1977–1988], »Großstadtrevier« [NDR seit 1986], »Notruf Hafenkante« [ZDF seit 2006]).

rien, der sich später auch im Vorabendprogramm abzeichnete, zum Beispiel mit »SOKO 5113« (ZDF seit 1978), »Der Fahnder« (WDR 1984–2001/2005) und »Großstadtrevier« (NDR seit 1986).²⁹ Im Abendprogramm der ARD hatten es langlaufende Serien dennoch zunächst schwer, was vor allem mit der föderalen Struktur und der wechselnden Sendeplatzverantwortlichkeit zu tun hat. So lief »Sonderdezernat K1« zwar insgesamt zehn Jahre lang – von 1972 bis 1982 – brachte es dabei aber gerade einmal auf 23 Folgen.

Der »Tatort« wurde 1970 von der ARD überhastet und mit Rückgriff auf bereits unabhängig vom Konzept produzierte Filme als Reaktion auf den großen ZDF-Publikumserfolg »Der Kommissar« gestartet. Dennoch entschied man sich nicht dafür, das episodale Modell zu übernehmen, sondern kombinierte die Form der Reihe mit der Form der Episodenserie. Unter Ausnutzung des föderalen Prinzips beteiligt sich jeder Sender mit einer eigenen Episodenserie an der Gemeinschaftsproduktion »Tatort«.³⁰ Im Allgemeinen wird der »Tatort« in der Forschung daher als »eine Reihe von verschiedenen Serien«³¹ begriffen, »die jeweils durch eine durchgehende Detektiv-Figur definiert werden«.³² Mit Blick auf die mögliche Rezeption in der heutigen Medienlandschaft bezeichnet Jochen Vogt den »Tatort« auch als

.....

29 Episodenserien wie »Derrick« wurden in den 1970er Jahren oft als Reihen bezeichnet (so z.B. im Vorspann von »Derrick«).

30 Wie die Beispiele »Stahlnetz«, »Das Kriminalmuseum« und »Die fünfte Kolonne« zeigen, begründet jedoch nicht die föderale Struktur der ARD zwingend das serielle Prinzip des »Tatort«.

31 Das unterscheidet den »Tatort« auch von sogenannten Spinn offs. So sind bspw. die CBS Produktionen »CSI: Crime Scene Investigation« (seit 2002), »CSI: Miami« (seit 2002) und »CSI: New York« (seit 2004) – trotz gelegentlicher Überschneidungen – eigenständige Serien (mit jeweils eigenem Vorspann und eigener Titelmusik), während die einzelnen »Tatort«-Serien gemeinsam eine Reihe bilden. Im Falle von »CSI« entsteht nur eine (mehr oder weniger) kohärente storyworld, ein Serienuniversum, das von mehreren Serien geteilt und getragen wird (dies sieht man vor allem an den cross over-Folgen).

32 Günter Giesenfeld (Hrsg.). Endlose Geschichten: Serialität in den Medien. Hildesheim 1994, S. 36. Vgl. auch Werner Kließ: Forderungen an eine Ästhetik der Serie. In: Giesenfeld, 1994 (Anm. 32), S. 170–178; Werner Kließ: Die Fernsehserie. In: Syd Field, Andreas Meyer, Gunther Witte und Gebhard Henke (Hrsg.): Drehbuchschreiben für Fernsehen und Film. 6. Aufl. München 1996, S. 170–188. Wenn Giesenfeld/Prugger 1994 »die Tatort-Reihe als Beispiel für eine fast ausschließlich auf einem Konzept beruhende Serialität« beschreiben (Giesenfeld/Prugger, 1994 [Anm. 17], S. 368), so ist dies zumindest vereinfacht gedacht. Zu dem Eindruck mag allerdings beitragen, dass bis in die 1990er Jahre hinein lediglich 11 bis 12 »Tatort«-Erstausstrahlungen im Jahr liefen. Jede Sendeanstalt steuerte also jährlich ein bis zwei Beiträge zur Reihe bei. Seit den 2000er Jahren laufen rund 31 neue Produktionen im Jahr. Einige Ermittlerteams kommen daher auf drei (maximal vier) Einsätze (die Kölner WDR-Kommissare Ballauf und Schenk schafften es 2000 sogar, fünf Fälle aufzuklären). Allerdings dominierten NDR und WDR in den Anfangsjahren deutlich mit ihren Produktionen die Reihe, so dass sie überdurchschnittlich oft vertreten waren.

Hyperserie:³³ »Natürlich können wir uns nicht, wie in einem ‚richtigen‘ Hypertext, ganz frei zwischen den (...) Folgen hin- und her bewegen. Faktisch ist unsere Auswahl durch das wöchentliche Programmangebot limitiert (...). Doch gibt es immerhin, Woche für Woche, ein relativ breites Angebot gerade von älteren Folgen, so dass wir diese oder jene Episode auswählen können und zwar auf nichtlineare, nichtchronologische, also wirklich hypertextuelle Weise. (...) Anders gesagt: Man kann mit Hilfe von Tatort von Fall zu Fall und durch all diese Jahre und Jahrzehnte ‚surfen‘ (...).«³⁴

Für die 1970er bis (mindestens) 1990er Jahre greift eine solche Beschreibung jedoch nicht. Sie bezieht sich zudem weniger auf den Serientext und die serielle Form als auf die aktuelle (Wieder)Aufführungspraxis.

In den 1960er und 1970er Jahren war die Bezeichnung Fernsehspielserie noch geläufig. Für den »Tatort« (und ähnliche Reihen) wäre sie – in Abwandlung der damaligen Begriffsverwendung³⁵ – durchaus angebracht: Von den »klassischen« Episodenserien unterscheidet sich der »Tatort« auch durch seine Folgenlänge, die – nach anfänglichen Schwankungen – bei zirka 90 Minuten liegt.³⁶ In dieser »klassischen« Fernsehspiel- bzw. Fernsehfilmlänge sind nicht nur komplexere Figurenzeichnungen oder narrative (Spannungs-)Bögen möglich. Die einzelnen Beiträge sind ästhetisch und dramaturgisch auch deutlich weniger standardisiert als es in der Regel bei fünfundvierzig- oder sechzigminütigen Serienfolgen der Fall ist. Jede Folge ist wie ein kleiner Film. Dennoch werden die Beiträge der Reihe – und auch der einzelnen Ermittler-Serien – durch ein Konzept zusammengehalten: »Der Kern dieses Konzepts ist

.....

33 Ausführlicher dazu auch Christian Hißnauer, Stefan Scherrer und Claudia Stockinger: Formen und Verfahren der Serialität in der ARD-Reihe Tatort. Ein Untersuchungsdesign zur Integration von Empirie und Hermeneutik. In: Frank Kelleter (Hrsg.): Populäre Serialität: Narration – Evolution – Distinktion. Zum seriellen Erzählen seit dem 19. Jh. (Im Erscheinen).

34 Jochen Vogt: Tatort – der wahre deutsche Gesellschaftsroman. Eine Projektskizze. Derselbe (Hrsg.): MedienMorde. Krimis intermedial. München 2005, S. 111–129; hier: S. 127.

35 Der Begriff bezog sich grundsätzlich auf fiktionale Fernsehserien – unabhängig von Länge und Ausstrahlungsrhythmus der einzelnen Folgen.

36 Der Begriff Reihe wird in der heutigen Fernsehpraxis »unterschiedslos auf serielle Programme mit einer Episodenlänge von 90 Minuten« angewandt (Tanja Weber und Christian Junklewitz: Das Gesetz der Serie – Ansätze zur Definition und Analyse. In: MEDIENWISSENSCHAFT, 1, 2008, S. 13–31; Zitat S. 22; siehe dazu auch Dennis Eick: Programmplanung. Die Strategien deutscher TV-Sender. Konstanz 2007, S. 63). Daher werden eher unregelmäßig ausgestrahlte Episodenserien wie »Bella Block« (ZDF seit 1993), »Rosa Roth« (ZDF seit 1994) oder »Unter Verdacht« (ZDF seit 2002) heute in der Regel als Reihen wahrgenommen, obwohl es sich um – lose – Episodenserien handelt.

eine Idee der Wirklichkeitsdarstellung, die ihre Wurzeln in der deutschen Seriengeschichte hat.«³⁷

**Eine »Fernseh Hinrichtung«:
»Frankfurter Gold«, ein Zufalls-»Tatort«**

Neben seinen heute oft im Vordergrund des Interesses stehenden »Gesprächsfilmen« hat Eberhard Fechner auch zehn Fernsehspiele und -filme realisiert. Einen Teil dieser Filme kann man – gemessen an Fechners eigenem Anspruch – als semi-dokumentarisch begreifen:³⁸ »Ich wollte und will die Institution des Fernsehspiels weder ablehnen, noch zerstören; ich habe nur versucht, neue Dramaturgie für das Fernsehspiel zu entwickeln. Ich habe aus Spielvorlagen dokumentarähnliche Filme und aus Dokumentarmaterial Spielfilme gemacht.«³⁹ So entstanden (jeweils nach eigenem Buch) »Selbstbedienung« (NDR 1966), »Damenquartett« (NDR 1968), »Frankfurter Gold« (HR 1971), »Geheimagenten« (HR 1972) und »Aus nichtigem Anlaß« (NDR 1976). Auffällig ist, dass es sich jeweils im weiteren Sinne um Krimiplots handelt: Es geht um Einbruch, Betrugsgeschichten und einen versuchten Mord. Mit Ausnahme von »Aus nichtigem Anlaß« lassen sich die Filme als »heiter satirische[,] Kriminal-Filme, die auf wirklichen Geschichten beruhen«⁴⁰ beschreiben. Gemein ist ihnen, dass Fechner die Drehbücher auf der Grundlage einer umfassenden Recherche verfasste, für die er auch eine Vielzahl von Interviews führte. Bereits bei dem Film »Selbstbedienung« übernahm er Passagen daraus nahezu wörtlich in das Script.

Daneben hatte Fechner aber auch bei seinen Literaturverfilmungen einen gewissen dokumentarischen Anspruch. Er hatte nach eigenen Aussagen die Idee, »literarische Vorlagen so zu behandeln, als seien sie Dokumentarmaterial«⁴¹. Dies hängt auch mit seiner grundsätzlichen Auffassung von Fernsehen zusammen, dessen »spezifischer Ausdruck« für ihn dokumentarisch-informativ sei: »Auf welche Weise dieser Ausdruck erreicht wird, ob durch eine

literarische Drehbuchvorlage oder durch Darstellung authentischer Geschichten, die in Spielhandlungen übertragen werden oder durch die Montage von Filminterviews ist dabei für mich sekundär.«⁴² Egon Netenjakob schrieb schon 1976 mit Blick auf Fechners frühe Kriminalstücke: »Fechners Interesse an der inneren Wahrheit der Kriminalfälle, die er aus einem klar zu definierenden Bedürfnis heraus so authentisch wie möglich zu vermitteln sucht, entspricht der Haltung eines Dokumentaristen.«⁴³

Auch zu der in »Frankfurter Gold« erzählten Geschichte über gefälschte Goldbarren und betrügerische Investitionsgeschäfte schrieb Fechner das »Drehbuch, nachdem er mehrere Stunden mit dem bereits im Jahr 1968 wieder freigelassenen Blum [dem Verdächtigen/Angeklagten] gesprochen und dessen präzise Angaben auf Tonband festgehalten hatte. Außerdem befragte er Betroffene und Beteiligte der Barren-Affäre.«⁴⁴ Dennoch heißt es in einem Insert zu Beginn von »Frankfurter Gold«: »Die Handlung ist nach wirklichen Begebenheiten frei gestaltet und keine Wiedergabe von Tatsachen.« Dieses Insert forderte das Landgericht Frankfurt nachdem der Anwalt des Beschuldigten gegen die Ausstrahlung klagte. »Längst jedoch waren Zeitungsleser darüber informiert«, so der Spiegel 1971, »daß ‚Frankfurter Gold‘ nahezu als Dokumentation zu sehen sei.«⁴⁵ Da der Film vor der Verhandlung ausgestrahlt wurde, der Beschuldigte bzw. Angeklagte also noch als unschuldig zu gelten hatte, sah Blums Anwalt darin eine »Fernseh Hinrichtung«.⁴⁶ In der aktuellen DVD-Veröffentlichung fehlt das Insert.⁴⁷

Während Fechner die Fälle zunächst noch als herkömmliche Fernsehfilme umsetzt, versuchte er in »Frankfurter Gold« und ein Jahr später in »Geheimagenten« dokumentarische Ästhetiken im Fernsehspiel einzusetzen. Deutlich stärker noch macht er dies in »Aus nichtigem Anlaß«, bei dem er die für ihn typische Montageform des »imaginären Tisches«, die er für seine dokumentarischen Produk-

37 Giesenfeld und Prugger, 1994 (Anm. 17), S. 368.

38 Dies gilt vor allem für die Filme, deren Drehbücher er selbst verfasste.

39 Eberhard Fechner: Das Fernsehspiel – Dichtung und Wahrheit. In: Josef Nagel und Klaus Kirschner (Hrsg.): Eberhard Fechner – Die Filme, gesammelte Aufsätze und Materialien. Erlanger Beiträge zur Medien- theorie und -praxis. Sonderheft 1984. Erlangen 1984, S. 126–140; hier S. 127.

40 Egon Netenjakob: Expeditionen in den Alltag. Das Fernsehspiel- Porträt: Eberhard Fechner. In: Medium. Zeitschrift für Hörfunk, Fernsehen, Film, Bild, Ton 6(1976), H. 6, S. 12–18; hier: S. 16.

41 Fechner, 1984 (Anm. 42), S. 127.

42 Ebd., S. 128.

43 Netenjakob, 1976 (Anm. 43), S. 16.

44 N.N.: Schon verurteilt. In: Der Spiegel, Nr. 18, 1971, S. 97; hier S. 97.

45 Ebd.

46 Zit. in ebd.

47 Der Film ist in der »Tatort Frankfurt«-DVD-Box enthalten.

tionen entwickelt hat,⁴⁸ auch in der Inszenierung mit Schauspielern verwendet. Egon Netenjakob hebt hervor: »Die Erfahrung der Dokumentation wirkt wiederum auf die Technik des Nacherzählens zurück. In ‚Aus nichtigem Anlaß‘ (...) wird nicht nur wie in den bisherigen Kriminalfilmen aufgrund der Interviews szenisch nacherzählt. Vielmehr werden die in das Drehbuch übertragenen Interviews auch mit den Schauspielern (Helmut Lohner als Ehemann) als Interviews aufgenommen und dann am Schneidetisch wie originales Material behandelt. Ein Dokumentarspiel-Verfahren, denkbar dicht an der recherchierten Realität.«⁴⁹

Dies wurde jedoch nicht nur positiv gesehen. Hans Dieter Seidel kritisierte zum Beispiel in der Stuttgarter Zeitung vom 9. September 1976: »Eberhard Fechners Dokumentation [sic!] ‚Aus nichtigem Anlaß‘ ist ein fesselnder, bemerkenswerter Film. Aber er ist ein Betrug. Denn die Realität, die Fechner perfekt vorspiegelt, ist Fiktion (...).«⁵⁰ Es gibt viele Fernseh- oder Spielfilme, die auf wahren Begebenheiten beruhen und diese mehr oder weniger authentisch filmisch umsetzen. Auch die Adaption gewisser, als dokumentarisch betrachteter Stilstiken (verwackelte Kamera, Reißschwenks etc.), ist sowohl bei der Verfilmung realer, aber auch fiktionaler Vorlagen nicht unüblich. Die Adaption von Rechercheinterviews als Spielfilm – in Beibelassung der interviewenden Form und in der ansatzweisen Montage als künstlicher Dialog – ist jedoch m.W. einmalig.⁵¹ Daraus entsteht natürlich die Frage, welchen Zweck Fechner mit solchen »fiktionalisierten Dokumenta-

tionen« verfolgt.⁵² Fechner selbst hat sich dazu wie folgt geäußert: »Beide Formen, Spielhandlung und Dokumentation, stoßen auf bestimmte Grenzen: beim Spiel ist die Phantasie der Zuschauer durch die vom Autor vorgegebene Handlung stark eingengt. Bei der Dokumentation berichten authentische Personen meist nur bis zu einem bestimmten Punkt (...). Deshalb war es für mich von außerordentlichem Reiz und großer Wichtigkeit, einmal einen Versuch zu machen, beide Stilarten zu verbinden.«⁵³

Ihm geht es also vordergründig darum, die von ihm behauptete Schwäche einer Vorgehensweise durch die Stärke der anderen auszugleichen (und umgekehrt). Diese Argumentation ist jedoch wenig überzeugend. So ist weder die Annahme, dass die Phantasie durch fiktionale Handlungsstränge limitiert sei, noch die, dass Protagonisten grundsätzlich immer nur »bis zu einem bestimmten Punkt« berichten, plausibel.

»Frankfurter Gold« gehört zu Fechners »Kriminalkomödien, die auf gewitzte Weise gesellschaftliche Einsichten vermitteln«. ⁵⁴ Für Fechner ist es ein »Übergangsfilm«. Dass er zu einem »Tatort« wurde, ist dabei eher zufällig. Die Reihe wurde so kurzfristig auf den Sender geschickt, dass einige Sendeanstalten zunächst bereits abgedrehte Filme – eigentlich als Einzelstücke oder eigene Serien gedacht – verwendeten.

Dramaturgisch ist der Film recht einfach gestrickt. In einer minimalen Rahmenhandlung präsentiert Kommissar Konrad (Klaus Höhne)⁵⁵ die Akte »Johannes Stein« (er spricht den Fernsehzuschauer dabei direkt an). Der Fall wird dann als Rückblende erzählt (die Handlung ereignet sich weitestgehend im Jahr 1967). Auch die Dokumentarästhetik ist nur in Ansätzen vorhanden. Am Anfang ist sie vor allem in dem Voice over-Kommentar und in den eingeblendeten (falschen) Fotos und Dokumenten zu sehen. Später verwendet Fechner noch an einigen, wenigen, Stellen inszenierte Interviews mit den Betroffenen.

.....

48 Fechner schneidet verschiedene, unabhängig voneinander geführte Interviews so zusammen, dass der Eindruck entsteht, die einzelnen Interviewten würden miteinander im Gespräch sein. Zu Fechners Methode siehe vor allem Simone Emmelius: Fechners Methode. Studien zu seinen Gesprächsfilmen. Mainz 1996; Egon Netenjakob: Eberhard Fechner. Lebensläufe dieses Jahrhunderts im Film. Weinheim und Berlin 1989. Zur historischen Verortung siehe Christian Hißnauer: Psychomontage und oral history: Eine Skizze zur Entwicklungsgeschichte des Interviewdokumentarismus in der Bundesrepublik Deutschland In: Rundfunk und Geschichte, 1–2/2010, S. 19–25.

49 Netenjakob, 1976 (Anm. 43), S. 17f.

50 Zit. nach Josef Nagel und Klaus Kirschner (Hrsg.): Eberhard Fechner – Die Filme, gesammelte Aufsätze und Materialien. Erlanger Beiträge zur Medientheorie und -praxis. Sonderheft 1984. Erlangen 1984, S. 48.

51 Zwar gibt es immer wieder mal einmontierte fiktionale Interviews in Spielfilmen, die dafür genutzt werden, dass Figuren ihre Situation kommentieren, doch die beiden Filme Fechners setzten dieses Verfahren deutlich konsequenter ein. Allerdings gibt es hier große Unterschiede zwischen »Frankfurter Gold« und »Aus nichtigem Anlaß«: Der »Tatort« beinhaltet noch viele klar erkennbare Spielszenen, während »Aus nichtigem Anlaß« darauf verzichtet (die Szenen suggerieren hier immer die Anwesenheit einer Journalistenfigur und es wird mehr oder weniger direkt in die Kamera hinein agiert).

.....

52 Bei »Frankfurter Gold« und »Aus nichtigem Anlaß« handelt es sich nicht um Fake-Dokus resp. Mockumentaries, da hier authentische Fälle fiktionalisiert werden. In der Fake-Doku hingegen wird ein dokumentarischer Stil adaptiert, aber eine *fiktive* Geschichte erzählt. Siehe dazu den Beitrag von Florian Mundhenke in diesem Heft und Christian Hißnauer: MöglichkeitsSPIELräume. Fiktion als dokumentarische Methode. Anmerkungen zur Semio-Pragmatik fiktiver Dokumentationen. In: MEDIENwissenschaft, 1, 2010, S. 17–28.

53 Fechner in Klaus Wienert: Wie es zu einer Bluttat kommen konnte ... »Aus nichtigem Anlaß« – Gespräch mit Eberhard Fechner über seinen Fernsehfilm. In: Frankfurter Rundschau vom 7. September 1976.

54 Netenjakob, 1976 (Anm. 43), S. 18.

55 »Frankfurter Gold« ist der erste Fall für Kommissar Konrad, der bis 1979 in insgesamt acht Episoden des Hessischen Rundfunks ermittelt.

Die sehr bewegliche Kamera adaptiert Strategien des *direct cinema*: lange Einstellungen aus der Hand, die Szene wird vor allem durch Schwenks, weniger durch Schnitte aufgelöst. Die Bildgestaltung erreicht aber die Perfektion des Spielfilms: Unschärfen, Unter- oder Oberbelichtungen, Reißschwenks oder andere Bildfehler finden sich nicht. Die Kamera folgt zwar den Protagonisten in ihrer Bewegung, doch die Ästhetik des Suchens sieht man hier nicht. Das sind deutliche Hinweise darauf, dass die Szenen durchgeplant wurden und sich nicht ungeplant vor der Kamera entwickeln, wie es bei der dokumentarischen Arbeit der Fall ist.



Abb. 2: Kommissar Konrad präsentiert den Fall in direkter Publikumsadressierung

Die Fiktionalisierung von Interviews, die während des Rechercheprozess geführt wurden, erscheint mir – insbesondere als gespieltes Interview – als eine narrative und formale Novität im bundesdeutschen Fernsehspiel der 1970er Jahre. Zwar finden sich bereits in dem Dokumentarspiel »Novemberverbrecher« (NDR 1968; Carlheinz Caspari) oder »Journal 1870/71« (SDR 1970/71; Hans-Joachim Kurz) solche ‚falschen‘ Interviews, doch diese sind – wie auch in einigen Filmen von Georg Stefan Troller (»Ein junger Mann aus dem Innviertel – Adolf Hitler«, ZDF/ORF 1973; »Der junge Freud«, ORF/ZDF 1976 oder »B. Traven in Mexiko«, ZDF 1980) – fiktive Interviews auf der Basis von historischen Texten, Dokumenten und/oder Recherchen.⁵⁶ Das Archivmaterial wird dabei als Interview fiktionalisiert. Authentische Interviews werden zudem in Fernsehspielen wie »Der Attentäter« (SDR 1969), »Erinnerung an einen

.....

⁵⁶ In der von Radio Bremen produzierten 16-teiligen Reihe »Interview mit der Geschichte« (1964–1970) wurden solche fiktiven Interviews zum prägenden Element: Schauspieler verkörperten »Historische Gestalten im Kreuzverhör« (so zum Teil der Untertitel). Dabei ging weniger um historische Fakten als um eine fiktive Sicht dieser Figuren auf aktuelle Entwicklungen – eine für die damalige Zeit innovative Variante des Dokumentarspiels.

Sommer in Berlin« (NDR 1972) und »Interview mit Herbert K.« (ZDF 1970) eingesetzt. Beim letzten jedoch nur als Voice over. Bei Fechner hingegen bilden authentische Interviews die Grundlage für das Spiel und werden gleichzeitig als Fiktionalisierung im Film eingesetzt. Allerdings finden sich solche Interviews – wie bereits erwähnt – nur von den Betroffenen. Die Betrügerfigur Johannes Stein kommt dabei nicht zu Wort, obwohl Fechner ja durchaus über entsprechendes Interviewmaterial mit dem echten Betrüger verfügte.⁵⁷ Ihm geht es bei den Interviews vor allem darum, vorzuführen, wie leichtgläubig und nahezu bereitwillig sich die Betroffenen haben he-



Abb. 3: Gespielte Interviews in Fechners »Frankfurter Gold«

reinlegen lassen – ein Thema, das Fechner nicht ganz frei von Schadenfreude auch in »Damenquartett« und »Geheimagenten« in den Mittelpunkt seiner »Kriminalkomödien« stellt. Gerade die Gegenüberstellung von Spielszenen und fiktionalisierten Interviews nutzt Fechner dabei zur Charakterisierung und ironischen Bloßstellung der Figuren, indem er das gezeigte Verhalten der Figuren an ihren eigenen Aussagen und nachträglichen Kommentierungen bricht – ein Verfahren, das so nur durch die Fiktionalisierung des Materials möglich ist. So scheinen Widersprüche auf zwischen der »objektiven« narrativen Wirklichkeit und der subjektiven Wahrnehmung und (Um-)Deutung dieser Wirklichkeit durch die Figuren.⁵⁸

.....

⁵⁷ In »Aus nichtigem Anlaß« äußern sich auch der Täter und der Anstifter.

⁵⁸ In seinen dokumentarischen Gesprächsfilmen kann Fechner immer nur Widersprüche in den unterschiedlichen subjektiven Erinnerungen seiner Interviewpartner hervorheben. Es ist ihm nicht möglich, etwas darzustellen, »wie es wirklich war«. Dies mag vielleicht hier und da an den Reibungsflächen der Erinnerungen aufscheinen. In der Fiktion gibt es jedoch die Ebene einer tatsächlichen narrativen Wirklichkeit.

Während die Frankfurter Allgemeine und die Süddeutsche Fechners Film nicht viel abgewinnen konnten, sah die Welt darin eine beispielgebende Produktion: »eine simple Story, aber wie prachtvoll auf den Bildschirm gezaubert! (...) Fechner entging der Gefahr, fiktive Dokumentation zu liefern, wie manche Krimimacher vor ihm. Er schuf im Gegenteil eine knallharte Dokumentation des Fiktiven. Damit stellte er eine Machart vor, die Modell sein könnte, TV-Modell. Und das ohne einen Schuß (...) – wenn das keine Meisterleistung ist!«⁵⁹

»Ein ganz gewöhnlicher Mord« – ein ungewöhnlicher Film

Hauptkommissar Walter Böck (Hans Häckermann) ist vermutlich die einzige »Tatort«-Figur, die öfter als Gastkommissar in den Folgen anderer Sender ermittelt als in den eigenen Fällen. Dieter Wedels »Ein ganz gewöhnlicher Mord« (1973) ist der erste und für lange Zeit auch letzte Beitrag Radio Bremens für die »Tatort«-Reihe – und damit der einzige Fall für Hauptkommissar Böck.⁶⁰ Die Gründe dafür sind nicht bekannt. Erst ab 1997, also 24 Jahre später, beteiligt sich Radio Bremen wieder an der ARD-Gemeinschaftsproduktion »Tatort«. Seit dem ermittelt Hauptkommissarin Inga Lürsen (Sabine Postel) für den kleinen Sender. Ihr 25. Fall wird voraussichtlich im Frühjahr 2012 ausgestrahlt. »Ein ganz gewöhnlicher Mord« ist sowohl narrativ interessanter als »Frankfurter Gold« als auch im Einsatz der Dokumentarästhetik etwas stringenter. Anders als Fechner erzählt Wedel jedoch eine fiktive Geschichte.⁶¹ Dennoch inszeniert er sie über weite Strecken als Fernsehbericht mit reportierenden Elementen. Insgesamt zählt der Film sicherlich zu den innovativ-

ten Beiträgen der ersten »Tatort«-Jahre – auch wenn er heute fast in Vergessenheit geraten ist.⁶²

Meines Wissens ist es das einzige Mal nach »Gedenktag« (NDR 1970), dass Wedel dergestalt dokumentarästhetisch gearbeitet hat, obwohl er immer wieder auch authentische Geschehnisse in seinen Fernsehspielen aufgreift (in »Gedenktag« rekonstruiert Wedel z.B. anhand von Interviews und Archivaufnahmen die Ereignisse um den DDR-Volksaufstand am 17. Juni 1953). Sein Fernsehfilm »Das Rentenspiel« (NDR 1977), der die sogenannte »Renten-Lüge« der 1970er Jahre thematisiert, arbeitet hauptsächlich mit fiktionalen Mitteln, obwohl sich gerade hier eine stärkere hybride Zugangsweise angeboten hätte (Buch: Dieter Meichsner). In diesem Zusammenhang wäre es interessant, Wedels frühe Filme detailliert in den Blick zu nehmen wie »Eintausend Milliarden« (NDR 1974; Buch: Dieter Meichsner), »Die Rakete« (ZDF 1975) oder »Mittags auf dem Roten Platz« (NDR 1978). Zumindest in letzterem greift Wedel z.B. auch zu Mitteln der Illusionsbrechung, indem er eine Schauspielerin bei der Kostümprobe zeigt.⁶³ Diese Produktion hat Wedel – so der Spiegel – »zugleich als Film über diejenigen, die ihn produzieren und spielen, konzipiert.«⁶⁴ Bislang sind Wedels Fernsehspiele aber noch nicht unter dem Aspekt analysiert worden, inwiefern sie als Docufictions begriffen werden können und welchen Einfluss sie auf die Entwicklung im Bereich des hybriden Fernsehspiels hatten.

Auch in »Ein ganz gewöhnlicher Mord« ist die Adaption dokumentarästhetischer Stilmittel nicht durchgängig. In langen Rückblenden werden die Ereignisse rund um den »ganz gewöhnlichen Mord«, der – ebenso wie in »Frankfurter Gold« – mehrere Jahre zurück liegt, filmisch erzählt. Damit gibt es wie bei Fechner zwei Zeitebenen. Erzählt wird ein Fall, der mit einer zufälligen Begegnung im Wartesaal des Bremer Bahnhofs beginnt. Vier Menschen treffen aufeinander, die nichts verbindet – außer dieser eine Abend in der recht einfachen Kneipe und die

.....
59 Die Welt, 6.4.1971.

60 1981 spielte Hans Häckermann in der Folge »Slalom« (Wolfgang Storch) erneut einen »Tatort«-Kommissar und wieder als sogenannte »Eintagsfliege« (Kriminalhauptkommissar Beck). Produziert wurde die Folge diesmal vom Norddeutschen Rundfunk. – Ähnlich erging es auch Klaus Löwitsch, der 1982 in einer Folge den Polizeihauptmeister Werner Rofls darstellte (»So ein Tag ...«; Jürgen Roland) und 1985 erneut nur für eine Episode den Polizeihauptmeister Reinhold Dietz gab (»Acht, Neun - aus!«; Jürgen Roland). Beide Folgen wurden vom Hessischen Rundfunk produziert. Horst Bollmann verkörperte ebenfalls zwei unterschiedliche Ermittlerfiguren (Oberstleutnant Delius in drei NDR-Folgen zwischen 1979 und 1985 und Otto Brandenburg in zwei BR-Folgen von 1988 und 1989).

61 Es gibt weder im Film noch in den zeitgenössischen Rezensionen einen Hinweis darauf, dass es sich um einen authentischen Fall handelt.

.....
62 »Ein ganz gewöhnlicher Mord« gehört zu den eher selten wiederholten Fällen. Letztmalig wurde der Film im Jahr 2000 gezeigt. »Frankfurter Gold« hingegen wurde nicht nur auf Video und DVD veröffentlicht, sondern auch 2010 erneut vom Hessischen Rundfunk ausgestrahlt. Da Dieter Wedel vor allem in den 1980er und 1990er Jahren zu einem der wichtigsten deutschen Fernsehspielautoren zählte, überrascht die zurückhaltende Wiederaufführungspraxis. Sie lässt sich auch nicht mit den anfallenden Wiederholungshonoraren oder der Überlänge (ca. 100 Minuten) befriedigend erklären; denn das trifft auch auf andere, öfter wiederholte Folge zu.

63 Franz Peter Wirth macht dies bereits 1971 in »Operation Walküre« (WDR).

64 Christian Schultz-Gerstein: Dissidenten-Parade. In: Der Spiegel, Nr. 10, 1978, S. 213f.; hier S. 214.

sich daran anschließende Saufftour quer durch Bremens Kneipen- und Rotlicht-Milieu. Am nächsten Morgen wird einer von ihnen tot aufgefunden. Das Opfer ist der Darmstädter Vertreter Friedhelm Sacher (Günter Strack).

Ähnlich wie bei Fechner dienen auch Wedel die Interviewszenen in der narrativen Gegenwart dazu, den Fall in der Rückschau zu kommentieren. Durch die Figur der Polizeireporterin Dagmar Freidank (Brigitte Grothum) gibt es eine weitere kommentierende Instanz (in »Frankfurter Gold« gibt es eine solche Figur nicht).⁶⁵ Wedel nutzt die Zeitebenen aber anders. Es geht ihm nicht darum, die Figuren widersprüchlich erscheinen zu lassen, sondern die alltägliche Polizeiarbeit, die routinierten Abläufe, die ernüchternde Laufarbeit und die Reibungsverluste im System⁶⁶ darzustellen. Entsprechend äußern sich vor allem die Ermittler und der Staatsanwalt.⁶⁷



Abb. 4: Hinweis auf einen imaginierten Journalisten: das Mikrofon im Bild

Die Rückblenden (und zum Teil auch die vorgebliehen Interviews) sind wie in »Frankfurter Gold« ästhetisch sehr stark an den Kamerastrategien des *direct cinema* orientiert: Lange Einstellungen, in der Regel aus der Hand gedreht, die Kamera immer in Bewegung. Zudem gibt es ein beständiges Kommen und Gehen von Figuren, Störungen und Unterbrechungen – für die Süddeutsche Zeitung alles andere als ein Genuss: »überall wurde hektisch gestikuliert, hantiert, gekaut, getrunken oder mit drei-

en gleichzeitig geredet. Dieser künstlichen Hektik folgte auch die Kamera, was zur wildesten Herumschwenkereierei aller ‚Tatort‘-Folgen führte. Darüber hinaus plauderten Staatsanwalt, Verteidiger, Hauptkommissar und Polizeireporterin auch noch recht unnatürlich im pseudo-dokumentarischen Reportagestil [sic!] in die Kamera.«⁶⁸

Während die Kameraarbeit in »Frankfurter Gold« jedoch sehr sauber ist und damit auf das Geplante der Szene verweist, wirkt die Kamerastrategie in »Ein ganz gewöhnlicher Mord« in vielen Szenen (aber nicht immer) deutlich unsauberer. Plansequenzen suggerieren hier eine Unmittelbarkeit, wie man sie aus dem beobachtenden Dokumentarfilm kennt. Sehr ungewöhnlich wird »Ein ganz gewöhnlicher Mord« am Ende, denn er verweigert eine befriedigende Auflösung. Im Gegenteil, indem – entsprechend der unterschiedlichen Aussagen und Geständnisse der Tatbeteiligten, die sich gegenseitig die Schuld zuschieben – drei Versionen des Mordes gezeigt werden, wird der Zuschauer in die Situation des Kommissars versetzt: Die Täter sind überführt, der Tathergang ist aber nicht rekonstruierbar. Es gibt zwar eine letzte Rückblende, die sich nicht auf deren Aussagen bezieht, doch auch sie entzieht sich einer Wirklichkeitsdarstellung, die von den – gedachten – subjektiven Wahrnehmungen der Beteiligten unabhängig ist. Es ist eben nicht – wie so oft im Krimi – die alles erklärende Zusammenfassung: Frontal sieht man in einer Halbtotale in den Wagen, es gibt keinen Ton, das Bild ist extrem verlangsamt. Man ahnt hektische Bewegungen, doch der Fahrer und die Sitze verhindern den Blick auf das, was sich auf der Rückbank abspielt.

In dieser subjektivierenden Erzählhaltung unterscheidet sich »Ein ganz gewöhnlicher Mord« auch von »Frankfurter Gold«, bei dem die fiktionalen Szenen eine narrative Eigenständigkeit haben. Bei Wedel sind die fiktionalen Szenen durch kurze Voice over-Kommentierungen und Bezüge zu den Aussagen immer an eine subjektive Perspektive gebunden (in der Regel durch die Reporterin, Böck oder den Staatsanwalt, die zum Teil wörtlich die vorgebliehen Aussagen von Zeugen und Tätern zitieren).⁶⁹

.....
65 Allerdings ist die Reporterin ihrerseits nur Interviewpartnerin des anonym bleibenden Fernsehjournalisten. Wie bereits in »Frankfurter Gold« hört man ihn auch hier nicht, obwohl einzelne Interviewpartner erkennbar auf vorgebliehen (Nach-)Fragen reagieren bzw. antworten.

66 Beispielsweise scheitern die Ermittler beinahe schon an der Aufgabe, zum Tatort/Leichenfundort zu kommen: Es steht kein Wagen für sie bereit (es wird sogar kurz überlegt, ob sie mit dem Taxi fahren sollen).

67 Nur an einer Stelle kommen auch Angehörige, Bekannte und der Rechtsanwalt zu Wort.

.....
68 Süddeutsche Zeitung, 3.2.1973.

69 Die Szenen wirken durch diese Voice over-Kommentierungen, die immer wieder eingeblendeten Uhren und die ständigen Verweise auf die Uhrzeit nahezu protokollarisch.

Dokumentarästhetik im Fernsehspiel – Authentisierungsstrategie, Selbstreflexivität oder ästhetische Spielerei?

Fake-Dokus oder Mockumentaries werden oft als selbstreflexive Filme begriffen. Roscoe/Hight unterschieden etwas differenzierter zwischen Parodie, Kritik und Dekonstruktion.⁷⁰ Daneben gibt es Filme wie »Blair Witch Project« (USA 1999; Daniel Myrick/ Eduardo Sánchez), »[Rec]« (ESP 2007; Jaume Balagueró/Paco Plaza), »Cloverfield« (USA 2008; Matt Reeves) oder »84 Charlie Mopic« (USA 1989; Patrick Sheane Duncan), die eine reine Formspielerei betreiben. Es handelt sich in der Regel um Genrefilme, die Dokumentarästhetiken adaptieren, um aus der Begrenzung des Blickwinkels Spannung zu erzeugen – und um besonders günstig produzieren zu können.⁷¹

Man kann »Frankfurter Gold« und »Ein ganz gewöhnlicher Mord« sicherlich nicht als Mockumentaries oder Mock-Format-Filme⁷² bezeichnen. – Dies gilt insbesondere für »Frankfurter Gold«, denn der Film basiert auf einem wahren Fall. – In beiden Filmen spielt die Verwendung journalistisch-dokumentarischer Darstellungsweisen eher eine untergeordnete Rolle. Dominant bleibt in beiden Filmen der – deutlich erkennbare – Modus des fiktionalen Erzählens (in »Ein ganz gewöhnlicher Mord« machen die vorgeblich journalistischen Sequenzen z.B. gerade mal rund ein Siebtel des Films aus). Von daher beabsichtigen beide Filme sicherlich kein selbstreflexives Spiel mit dem Zuschauer oder gar seine Täuschung.⁷³

Interessant ist, dass »Frankfurter Gold« und »Ein ganz gewöhnlicher Mord« eine entgegengesetzte Strategie verfolgen: Während Fechner seinen Stoff fiktionalisiert, ‚dokumentarisiert‘ Wedel den seinen – formalästhetisch mit einem vergleichbaren Ergebnis. Vor diesem Hintergrund stellt sich die Frage, welche Funktion die Adaption dokumentaristischer Inszenierungsweisen in den hier dargestellten »Tatort«-Produktionen – und anderen Fernsehspielen der 1970er Jahre – hat.

.....

⁷⁰ Siehe Jane Roscoe und Craig Hight: *Faking it. Mock-documentary and the subversion of factuality*. Manchester und New York 2001.

⁷¹ Siehe dazu ausführlich Hißnauer, 2010 (Anm. 55).

⁷² Zum Begriff »Mock-Format-Filme« siehe den Beitrag von Florian Mundhenke in diesem Heft, der diese Bezeichnung einführt.

⁷³ Eine Täuschungsabsicht kann insbesondere bei Wedels Film ausgeschlossen werden, denn 1973 war der »Tatort« als fiktionale Krimireihe längst etabliert. »Frankfurter Gold« war zwar eine sehr frühe Folge, aber immerhin auch schon der sechste Beitrag.

Auch andere Fernsehspiele haben bereits vor den beiden hier dargestellten Produktionen sehr stark mit der Hybridisierung von Erzählmodi gearbeitet. Besonders auffällig ist dies zum Beispiel in »Alma Mater« oder »Interview mit Herbert K.« der Fall. Beide Filme sind als Fernsehspiele im Programm gelaufen.⁷⁴ Beiden Filmen geht es darum, die Lebensrealität bestimmter Milieus in der Bundesrepublik Ende der 1960er/Anfang der 1970er Jahre einzufangen, so wie es Egon Monk mit »Wilhelmsburger Freitag« (NDR 1964) vorgemacht hat. Es handelt sich um Fernsehfilme, die vor allem auf eine möglichst genaue Milieuschilderung setzten. Sie wurden daher auch als dokumentarische Fernsehspiele bezeichnet. Dokumentarische Fernsehspiele sind nicht mit den sogenannten Dokumentarspielen zu verwechseln, die auf wahren Begebenheiten beruhen.⁷⁵ Dokumentarische Fernsehspiele wollen zwar authentisch – im Sinne von glaubwürdig und realitätsnah – sein, in der Regel sind ihre Figuren und Geschichten jedoch fiktiv. »Alma Mater« und »Interview mit Herbert K.« gehen über diesen Ansatz jedoch bereits weit hinaus.

»Alma Mater« vermischt und verwebt offensichtliche Filmbilder, dokumentarische Aufnahmen und Bilder, deren Status – bewusst – zweifelhaft ist. An einigen Stellen finden sich inszenierte Reportage-Interviews (insbesondere am Anfang und am Schluss). Fiktion und Dokumentation vermischen sich hier zu einem – vielleicht überspitzt und symbolisch verdichteten – Bild von Wirklichkeit. Der Film über die Studentenunruhen, die zur zweiten Emigration eines jüdischen Professors führen, will nicht zeigen, sondern deuten. Die Verwendung dokumentarischer Bilder und Ästhetiken dient hier vor allem als Authentisierungsstrategie, um die Gegenwartsdeutung zu beglaubigen.

»Interview mit Herbert K.« basiert auf den Tonbandinterviews mit einem Haftentlassenen (es geht um das Thema Resozialisierung). Zunächst illustrieren Spielszenen den Voice over-Ton nur, gewinnen dann aber immer mehr – wenn auch letztendlich ver-

.....

⁷⁴ Anzumerken ist hierbei, dass Eberhard Fechners Gesprächsfilme in den 1970er Jahren in der Regel als neue Form des Fernsehspiels begriffen wurden, da sie in der Fernsehspielabteilung des NDR entstanden. Auch Klaus Wildenhahn – bekannt durch seine Adaption des *direct cinema* – arbeitete zunächst für diese Abteilung. Man kann daher konstatieren, dass es in den 1970er Jahren, zumindest in einigen Abteilungen verschiedener Sendeanstalten, keine großen Berührungsängste zwischen Dokumentation und Fiktion gab. Siehe dazu auch Christian Hißnauer: *Hamburger Schule – Klaus Wildenhahn – Eberhard Fechner. Fernsehdokumentarismus der zweiten Generation*. In: Andreas R. Becker et al. (Hrsg.): *Medien – Diskurse – Deutungen. Dokumentation des 20. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums*. Marburg 2007, S. 118–126.

⁷⁵ Vgl. dazu ausführlich Hißnauer, 2011 (Anm. 1), S. 254–270.

gleichsweise wenig – Eigenständigkeit.⁷⁶ Dies wurde Anfang der 1970er Jahre in der Kritik als experimentell und zugleich besonders fernsehgerecht betrachtet. Die als »Fernsehspiel der Gegenwart« (Spiegel 38/1970) angekündigte Produktion trägt ihren Authentizitätsanspruch offensiv zur Schau. Suggestiert wird, dass ein Stück Alltagsgeschichte gezeigt wird, ein exemplarisches Schicksal. Durch die Fiktionalisierung des Interviews wird der Bedarf nach bewegten Bildern gestillt. Sie liefert das Fehlende, schließt die Lücken im Material.

Rolfs Hädrich hingegen geht in »Erinnerung an einen Sommer in Berlin« (NDR 1972) den umgekehrten Weg. Er versucht nicht, eine Fiktion zu authentisieren, sondern betreibt eine »Entfiktivisierung« des Stoffes. Zum einen ist die Produktion eine Literaturverfilmung. Grundlage ist ein Kapitel aus Thomas Wolfes autobiographischem Roman »You can't go home again«/»Es führt kein Weg zurück« (New York



Abb. 5: Interviews in Filmkulisse: »Erinnerung an einen Sommer in Berlin«

1940), in dem er über die Olympischen Sommerspiele 1936 in Berlin schreibt. Zum anderen ist der Film eine zeitgeschichtliche Dokumentation: Mit Archivaufnahmen und Interviews dekonstruiert Hädrich Wolfes fiktionalisierende Verfremdung des Stoffes. In gewisser Weise ließe sich von einer ‚Ent-Fremdung‘ sprechen.⁷⁷ Dabei werden Interviews zum Teil in den Kulissen des Films gedreht und gehen fließend in Spielszenen über.⁷⁸ In seiner Hybridität ist

.....

⁷⁶ Zu Beginn des Spiels wird explizit durch einen in den filmischen Text integrierten Moderatoren auf die Authentizität des Materials verwiesen.

⁷⁷ In ähnlicher – wenn auch weniger legierter – Weise arbeiten später Horst Königstein und Heinrich Breloer in »Das Beil von Wandsbek« (NDR 1982). Siehe dazu auch den Beitrag von Jambor, Hißnauer und Schmidt in diesem Heft.

⁷⁸ Vgl. dazu ausführlich Hißnauer, 2011 (Anm. 6).

»Erinnerung an einen Sommer in Berlin« eine der avanciertesten Produktionen jener Jahre.

Während die zuletzt genannten Filme eine hybride Ästhetik auszeichnet, nutzen »Frankfurter Gold« und »Ein ganz gewöhnlicher Mord« hingegen eine *Ästhetik des Hybriden*, ohne selbst – im engen Sinne (also auf der Materialebene) – hybride Produktionen zu sein. Unverkennbar sind sie Fernsehfilme und wurden so – zumindest gemessen an den Zeitungskritiken – auch wahrgenommen.⁷⁹ Die Adaption journalistisch-dokumentarischer Ästhetiken führt hier vor allem zu einem dramaturgisch-narrativen Effekt. Der imaginäre Fernsehjournalist wird zur Reflektorfigur für die Protagonisten. Ihr gegenüber können sie sich (quasi) natürlich offenbaren (wobei Fechner im Gegensatz zu Wedel deutlich macht, dass solche Offenbarungen/Selbstaussagen immer auch die Gefahr der Selbstverleugnung und/oder Lüge bergen). In dieser Funktion erscheint im Krimi oft auch der Ermittler – insbesondere beim Geständnis in einer Verhörsituation. Durch die Figur des Journalisten erweitert sich der Möglichkeitsraum, denn er tritt allen Beteiligten in dieser Funktion gegenüber.⁸⁰

Auffällig ist nicht nur bei den beiden »Tatorten«, sondern auch bei anderen Beispielen, die fingierte Interviews zur Reflexion einer Figur einsetzen (»Novemberverbrecher«, »Der junge Freud« etc.), dass sie in der Regel in Rückblenden erzählen, so dass zwei Zeitebenen entstehen. Die Figur kann sich quasi als ihr jüngeres Selbst selbst betrachten (»Der junge Freud«) und/oder sein Handeln verbal reflektieren.⁸¹ Das Beispiel »Frankfurter Gold« zeigt dabei, dass die mangelnde (narrative) Selbstreflexion der Figuren auf eine metatextuelle Reflexion verweisen kann. – Zudem nutzt Fechner dies als komisches Moment, wenn er die überhebliche Selbstdarstellung und die damit einhergehende (Selbst-)Verleugnung, einem Betrüger aufgesessen zu sein, dem »tatsächlichen« Geschehen gegenüber stellt (s.o.).

Auch in seinen Interviewfilmen versucht Fechner solche Aspekte durch die Widersprüche aufzu-

.....

⁷⁹ Fiktionalitätsmarker dominieren – unabhängig vom Reihen-Titel – deutlich. Inwiefern vereinzelt Zuschauer doch einer Täuschung aufgesessen sein mögen, kann nur Spekulation bleiben.

⁸⁰ Es gibt immer auch die Möglichkeit, dass eine Figur als Erzählerstimme eine solche reflektierende Haltung einnimmt. Solche Voice-over-Erzählungen finden sich im »Tatort« jedoch in der Regel nicht. Eine Ausnahme stellt hier die Markowitz-Episode »Tini« (SFB 1991) dar.

⁸¹ Dieses Prinzip findet oft auch in Langzeitdokumentationen Anwendung. So entstehen zuweilen – ähnlich Fechners Interviewfilmen – künstliche Dialoge; dies jedoch nicht zwischen Protagonisten, die räumlich getrennt voneinander sind, sondern zwischen einem Protagonisten, der zeitlich von sich selbst getrennt ist.

zeigen, die durch die Montage von Aussagen entstehen. Er trägt hier eine dokumentarische Methode in das Fernsehspiel hinein. Er reflektiert damit nicht selbstreflexiv die Mechanismen des Fernsehens, sondern den Aussagewert von Interviews. Dörthe Wilbers spricht mit Blick auf Fechner daher auch von einer »Montierte[n] Erkenntnis« und »quellenkritische[n] Verfahren«, die Fechner in seinen Filmen nutzt.⁸² Am Beispiel »Frankfurter Gold« wird deutlich, dass dies nicht nur für seine dokumentarischen Produktionen gilt.

Wedel setzt die Reflektorfigur eher didaktisch ein. Sie ist zuweilen als Stellvertreter des Publikums anzusehen, dem die Figuren (insbesondere Kommissar Böck oder Staatsanwalt Jasmers) Sachverhalte (z.B. das Vorgehen der Polizei) erklären.⁸³ Dabei werden vor allem die Polizeireporterin Dagmar Freidank und Staatsanwalt Jasmers zu intradiegetischen Erzählerfiguren (wobei Jasmers zuweilen eher eine vermittelte Erzählerfigur ist, da er die Aussagen der drei Verurteilten referiert).

Im »Tatort« trifft sich die realistische Tradition des bundesdeutschen Fernsehkrimis mit dem Bestreben jener Zeit, im Fernsehspiel die bundesrepublikanische Lebenswirklichkeit zu spiegeln.⁸⁴ So sieht Günter Rohrbach schon in den 1960er Jahre eine Abkehr vom Fernsehspiel als Bildungstheater und eine Zuwendung zum Zeittheater im Fernsehfilm: »Der Mensch dieser Gesellschaft, der sich daran gewöhnt hat, mit Hilfe der Demoskopie sta-

82 Dörthe Wilbers: »Montierte Erkenntnis«. Überlegungen zur Relevanz der Methoden Eberhard Fechners für den kulturwissenschaftlichen Film. In: Edmund Ballhaus (Hrsg.): Kulturwissenschaftlicher Film und Öffentlichkeit. Münster und Berlin 2001, S. 275–289; hier S. 275 und S. 287.

83 In ähnlicher Weise inszenieren Horst Königstein und Heinrich Breloer in einigen ihrer frühen Dokumentationen den realen Reporter als Figur (siehe den Beitrag von Jambor/Hißnauer/Schmidt in diesem Heft).

84 Allerdings gab es im »Tatort« auch immer wieder Ausnahmen von dieser Regel – so bereits in den ersten WDR-Folgen um den Zollfahnder Kressin (1971–1973). Mit Sievers, dem nahezu allmächtigen und nicht fassbaren Hintermann einer Verbrecherorganisation, einer action- und handlungsorientierten Dramaturgie, einer Internationalisierung der Fälle mit ständigen Schauplatzwechseln und immer wieder neuen Frauen an Kressins Seite zeigen die Filme eine deutliche Nähe zu den seit den 1960er Jahren überaus erfolgreichen »James Bond«-Filmen. Es überrascht daher vielleicht nicht, dass sich nach der Ausstrahlung des ersten Kressin-»Tatort«, in dem Kressin gleich mit zwei jungen Frauen das Bett teilte, die Bewerberzahlen beim Kölner Zollamt in die Höhe schnellten. Mit einer realistischen Darstellung und einem aufklärerischen Anspruch hatten die Folgen aber relativ wenig zu tun. Der vergleichsweise jugendliche Zollfahnder Kressin war eher ein Gegenentwurf zu den Vaterfiguren, die ansonsten den »Tatort« und andere Fernsehkrimis beherrschten. Daher kommen auch Brück et al. zu dem Schluss: »Als Figur hätte Kressin besser ins Vorabendprogramm gepasst oder ins Unterhaltungsprogramm, den Vorstellungen vom öffentlich-rechtlichen Abendprogramm entsprach er eindeutig nicht.«; Ingrid Brück et al.: Der deutsche Fernsehkrimi. Eine Programm- und Produktionsgeschichte von den Anfängen bis heute. Stuttgart und Weimar, 2003, S. 189.

tistisch interpretiert zu werden, hat das Vertrauen in die Bedeutungskraft großer Leidensgesten, hehrer Schicksale verloren. Gerade der Fernsehzuschauer, dem die Welt täglich in der kühlen Tagesschau oder Featurerealität vorgeführt wird, vermag sich in der romanhaften Wirklichkeit erhabener Charaktere nicht wiederzuerkennen, so sehr er sich andererseits auch nach einer solchen Welt sehnen mag.«⁸⁵

Rohrbach spricht von den »fernsehspezifische[n] Wirklichkeitsanalyse[n]« jenes Zeittheaters im Fernsehfilm, deren »Chance (...) in der Addition des Details, im Nebeneinander des Gewöhnlichen« liege.⁸⁶ Davon sind viele der frühen »Tatort«-Folgen geprägt, zum Beispiel »Saarbrücken, an einem Montag« (SR 1970), »Auf offener Straße« (SDR 1971), »... und dann ist Zahltag« (NDR 1976). Auch heute noch spielt diese Wirklichkeitsanalyse immer wieder eine gewichtige Rolle, zum Beispiel »Der frühe Abschied« (HR 2008) und »Kassensturz« (SWR 2009). Unter dem »Deckmantel« einer Krimidramaturgie werden so immer wieder auch gesellschaftliche Themen verhandelt, die als »Problemfilm« wohl kaum eine Chance auf eine hohe Einschaltquote hätten. Im Unterschied zu heutigen Folgen, in denen ein bestimmtes Thema zuweilen den Film dominiert, steht in den frühen Episoden jedoch oft die realistische Milieuschilderung. Diese Milieuschilderungen funktionieren aber – im Unterschied zu heutigen Produktionen – eher nebenher, sozusagen ‚im Vorbeigang‘ und werden nicht in dem Maße ausgestellt, wie es heute oft geschieht (bspw. durch eine Dramaturgie des Erkundens, einer Diskursivierung im Dialog). Dies ist auch in den beiden hier vorgestellten Filmen der Fall. Daher fungiert die Dokumentarästhetik in den vorgeblich journalistischen Passagen auch nicht in erster Linie als Authentisierungsstrategie.⁸⁷ Vielmehr zeitigt sie dramaturgische und narrative Effekte, die weit darüber hinausgehen. Mit Jason Mittel kann man sie als narrative Spezialeffekte begreifen, die auf das Gemachtsein des Erzählten

85 Vgl. Günter Rohrbach: Bildungstheater oder Zeittheater. Probleme der Fernsehspiel dramaturgie. In: Irmela Schneider (Hrsg.): Dramaturgie des Fernsehspiels. Die Diskussion um das Fernsehspiel 1952–1979. München 1980 [1966], S. 150–155; hier: S. 153.

86 Ebd. Die Möglichkeit dazu sieht er vor allem im Fernsehfilm gegeben: »Dieses Verfahren verlangt eine realistische Kamera, die nicht eine Kulissenwelt illusionierend ‚verwirklicht‘, sondern die umgekehrt in der Wirklichkeit das Bedeutungshafte aufspürt.«(ebd.) Problematisch ist hier allerdings die implizite Vorstellung eines gewissen Abbildrealismus als herausragender Authentizitätsgarant.

87 Dieser Befund ist jedoch – beim jetzigen Stand der Forschung – nicht zu verallgemeinern. In »Der Attentäter« (SDR 1969; Rainer Erler), ein Film über den Attentatsversuch Georg Elzers auf Adolf Hitler 1939, kommen die spärlich eingesetzten – echten – Interviewaussagen kaum über die Funktion der Authentisierung des Stoffes hinaus.

verweisen.⁸⁸ Insbesondere »Ein ganz gewöhnlicher Mord« öffnet dabei den Blick dafür, dass es keine Wirklichkeit außerhalb ihrer Erzählung gibt.

CHRISTIAN HISSNAUER, DR. PHIL. Seit 2010 Wissenschaftlicher Mitarbeiter der DFG-Forscherguppe »Ästhetik und Praxis populärer Serialität« an der Georg-August-Universität Göttingen. Studium der Soziologie, Theater- und Filmwissenschaft in Mainz. 4 ½ Jahre Projektleiter in der angewandten Medien- und Kommunikationsforschung. 2004 bis 2009 Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Zentrum für interdisziplinäre Medienwissenschaft der Georg-August-Universität Göttingen. Schwerpunkte: Fernsehgeschichte, Theorie, Geschichte und Ästhetik des Fernsehdokumentarismus, Popularisierung von Zeitgeschichte, Serialitätsforschung.
E-Mail: chissna@gwdg.de

.....

⁸⁸ Jason Mittell: Narrative Complexity in Contemporary American Television. In: The Velvet Light Trap 58(2006), S. 29–40; insbesondere S. 35.

Von Mockumentaries zu Mock-Format-Filmen

Das selbstreflexive Fernsehspiel als Motor der Gattungshybridisierung

Die scheinbar eindeutig getrennten kinoeigenen Gattungen des Spielfilms einerseits und des Dokumentarfilms andererseits haben sich seit Etablierung der festen Programmabläufe auch auf das Medium Fernsehen übertragen. Aber schon seit den 1960er Jahren ist in Bezug auf Kinofilme eine zunehmende Hybridisierung zu beobachten, indem Filme entstehen, die zwischen Fakt und Fiktion angesiedelt sind. Zwei populäre Formen sind dabei das Doku-Drama und das sogenannte Mockumentary. Gerade die letztgenannte Form, in der eine fiktive Geschichte mit erfundenen Figuren einerseits mit den ästhetischen und formalen Mitteln des Dokumentarfilms andererseits vermittelt wird, hat sich dabei als reizvolle Herausforderung distinkter Kategorisierungen erweisen können. Diese seit den 1960er Jahren im Kino experimentell erprobte Form hatte zu Beginn der 1970er Jahre auch im bundesdeutschen Fernsehen geradezu eine Blütezeit, die die Durchmischung von fiktiven und dokumentarischen Elementen in Formaten wie Doku-Soap, Reality-Soap und Scripted Reality, die in den 1990er und 2000er Jahren folgen sollte, geradezu vorweggenommen hat. Im Folgenden soll versucht werden, diese experimentelle und für Gattungshybridisierungen fruchtbare Phase des Fernsehspiels zwischen 1969 und 1975 anhand einiger Beispiele ausdifferenzieren und nach der Funktion dieser fernseheigenen Mockumentaries für das Medium zu fragen. Dazu soll zunächst eine Einordnung dieser Hybridform in der Gattungsgeschichte erfolgen. Danach wird ein Blick auf den Entwicklungsstand des Mediums Fernsehen Anfang der 1970er Jahre gerichtet, bevor vier paradigmatische Arbeiten dieser Zeit näher vorgestellt werden. Ein Ausblick auf die weitere Entwicklung der Mockumentary im Fernsehen seit 1975 schließt die Betrachtung ab.

Formen zwischen Fakt und Fiktion

Es lässt sich schwer sagen, zu welcher Zeit sich die Relais für die beiden großen Gattungen des Spielfilms und des Dokumentarfilms in der Filmgeschichte als etablierte Ordnungen exakt festgeschrieben haben. Dennoch ist davon auszugehen, dass mit der arbeitsteiligen, kommerziell organisierten Filmproduktion im frühen Hollywood die Produktionsstandards einerseits und die Zuschauernachfragen

andererseits sich erstmals an etablierten Erzählmustern, Figurentypen und Settings festgemacht haben, auf die Filmemacher verbindlich zugreifen konnten (wie der Horrorfilm als ein bestimmtes Set von Konventionen).¹ Der Spielfilm als Vermittler erfundener Geschichten, die durch imaginäre Figuren an realen oder fiktiven Orten erzählt wird, zeichnet sich durch einen vermittelten, indirekten Weltbezug auf eine realistische, mögliche, aber nicht tatsächliche Wirklichkeit aus. Der Dokumentarfilm hingegen ist erst später, vor allem durch die Schriften John Griersons, als solcher vom Spielfilm getrennt und eindeutig definiert worden.² Der Dokumentarfilm berichtet aus der Wirklichkeit, zeigt reale soziale Akteure, wobei das Gezeigte aber durch Auswahl, Montage und Kommentar künstlerisch geformt werden kann; Grierson sprach diesbezüglich von der »creative treatment of actuality«³. Der Weltbezug ist hier also ein gemeinsamer und damit scheinbar unvermittelter; der Filmemacher zeigt eine – thematisch oder intentional eingegrenzte – Wirklichkeit, die unter Umständen auch für den Zuschauer in vergleichbarer Weise greifbar (gewesen) ist.

Zusammen mit dem Animationsfilm (die abstrakte Verfremdung einer fiktiven Geschichte mithilfe zeichnerischer oder anderer gestalterischer Formen) und dem Experimentalfilm (die künstlerische, nicht dokumentarisch oder narrativ-illusionistische Aufarbeitung des Realen) bilden der Spielfilm und der Dokumentarfilm die vier großen Gattungen des Kinofilms. Jede dieser Gattungen zeichnet sich durch ein bewegliches Repertoire von Genres aus. In Bezug auf den Spielfilm sind das etwa der Science-Fiction-Film, das Melodram oder der Western. Jeweils unterschiedlich wirken darin Erzählmuster, Settings, Figuren oder ästhetische Mittel wie eine spezifische Verwendung von Licht, Farbe oder Musik. Im Dokumentarfilm gibt es neben Formen wie der Reporta-

.....

¹ Vgl. dazu beispielsweise: Barry K. Grant (Hrsg.): *Film Genre. Theory and Criticism*. Metuchen 1977. Stephen Neale: *Genre*. London 1992. Rick Altman: *Film/Genre*. London 2009.

² Vgl. John Grierson: *Grundsätze des Dokumentarfilms*. In: Eva Hohenberger (Hrsg.): *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. Berlin 1998, S. 90–102.

³ John Grierson: *The Documentary Producer*. In: *Cinema Quarterly*, Volume 2, Issue 1 (Autumn 1932), S. 7–9; hier: S. 8.

ge, der Interviewdokumentation, der Found-Footage-Kompilation, eine von Bill Nichols vorgestellte, sechsgliedrige Kategorisierung von Dokumentarfilmstilen.⁴ Sehr verkürzt gesagt spricht Nichols von dem »poetischen Modus« (assoziativ-musikalische Frühformen, wie Ruttmans »Berlin – Die Sinfonie der Großstadt«, 1927), vom »expositorischen Modus« (ein Erzähler ordnet das oft sozial relevante Geschehen für den Zuschauer im Off-Kommentar, wie in den Filmen Griersons), vom »observatorischen Modus« (die Kamera beobachtet ohne Eingreifen das Geschehen unvermittelt, wie eine »Fliege an der Wand«, z.B. im Direct Cinema) und von einem »interaktiven Modus« (der Filmemacher spricht mit den sozialen Akteuren und fordert diese heraus, er ist wie eine »Fliege in der Suppe«, wie etwa im Cinema Verité Jean Rouchs). Als neuere Formen identifiziert Nichols noch den »performativen Modus« (Arbeit mit Selbstbezüglichkeit des Regisseurs, der sich inszeniert, wie etwa bei Michael Moore; Thematisierung von sozialer, ethnischer und geschlechtlicher Differenz) sowie den »reflexiven Modus« (Selbstthematisierung der dokumentarischen Strategien, oft mit deren Hinterfragung oder Auflösung, wie etwa in Dokumentarfilmen von Errol Morris). Die Modi von Nichols ordnen den Dokumentarfilm also nicht nach Themen oder Techniken, sondern nach Beschreibungsmöglichkeiten des Realen, nach der künstlerisch-strategischen Verfügbarmachung von Wirklichkeit.

Es liegt auf der Hand, dass die Stratifizierung der im Gattungshorizont enthalten Genres keinesfalls so fest ist, wie das zunächst anmuten mag. Nicht nur haben sich Genres historisch gewandelt (wie etwa das Melodram von einer eher abenteuerlichen Erzählung zum Kino der Gefühle). Vielmehr gab es auch Mischformen verschiedener Genres (z.B. von Western und Science Fiction in »Outland«, 1981, Peter Hyams) sowie zeitlich begrenzte Erscheinungen einzelner Genres (wie der Vietnamfilm als Kategorie des [Anti-]Kriegsfilms). Es lässt sich also sagen, dass Genres recht flexibel sind, die Gattungen hingegen zunächst aufgrund ihres unterschiedlichen Weltbezugs als stabile Überkategorien unveränderbar darüber stehen. In Bezug auf den Kinofilm ist es vor allem die Phase des New Hollywood, die als signifikante Epoche einer Neuorientierung im erschöpften US-Kino Ende der 1960er Jahre neue Impulse einbringen kann.⁵ Es ist zu beobachten, dass (neben experimentellen Randformen, die hier ausgeklam-

mert werden sollen) es in dieser Zeit zu Häufungen eines Versuchs der Integrierung von Fakt und Fiktion gekommen ist.

Generell unterscheiden heutige Theoretiker zwischen zwei Großtendenzen einer Hybridisierung von Fakt und Fiktion, die ausschließende Tendenzen der Kombination von bestimmten Elementen beider Gattungen beschreiben. Die Herausgeber des Bandes »Docu-Fictions« (2008), Gary Rhodes und John P. Springer, sprechen davon, dass man das Verhältnis der beiden Pole Spiel/Fiktion/Drama und Dokument/Fakt/Realitätsbeobachtung in folgende Formel gießen kann: »[T]he interrelationships between documentary and fictional narrative film involves an interplay among four basic categories: documentary form, documentary content, fictional form, and fictional content.«⁶ Daraus lässt sich folgern, dass ein Spielfilm einen fiktiven Inhalt und eine fiktionalisierende Ästhetik aufweist, ein Dokumentarfilm hingegen einen dokumentarisch-realen Inhalt und eine dokumentarische Ästhetik. Die beiden Mischformen des Mockumentaries und des Doku-Dramas stehen nun sinngemäß dazwischen. Das Mockumentary weist fiktive Inhalte (Figuren, Orte) auf, aber eine dokumentarische Ästhetik, das Doku-Drama hingegen geht von realen Sachverhalten aus, versuche diese aber mit der Ästhetik des Spielfilms fiktionalisierend zu vermitteln.

Mischformen, die jeweils unterschiedlich als Doku-Drama oder Dokumentarspiel bezeichnet werden, sind eine im Fernsehen schon seit den 1960er Jahren recht häufig anzutreffende Form.⁷ Es wird hier die Realität als Ausgangspunkt genommen, dann aber sowohl durch Dramatisierung des Stoffes (wie Strukturierung nach Plot Points), durch den Einsatz von Schauspielern, die Szenen entweder sinnbildlich oder originalgetreu nachspielen, und durch die Aufbringung extradiegetischer Mittel der filmischen Illusionsbildung (privilegierte, nicht involvierte Kamerapositionierung, unsichtbarer Schnitt, emotionalisierende Musik, Kostüme und Dekors) ein realer Wirklichkeitsausschnitt filmisch bebildert. Derek Paget weist darauf hin, dass die im Doku-Drama beschriebenen Ereignisse in der Regel schon be-

.....

6 Gary D. Rhodes, John Parris Springer: Introduction. In: Dies. (Hrsg.): Docu-Fictions. Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking. Jefferson, N.C., London 2006, S. 1–10; hier: S. 4.

7 Bei den meisten Autoren wird zwischen den einheitlich als Spielfilm inszenierten Fernsehspielen mit Wirklichkeitsbezug und den mit einer Mischästhetik zwischen Dokumentar- und Spielfilm ausgestatteten Doku-Dramen nicht unterschieden. Vgl. dazu den Versuch einer Differenzierung zwischen ‚Dokumentarspiel‘ und ‚Doku-Drama‘ in: Christian Hißnauer: Fernseh-Dokumentarismus. Theoretische Näherungen, pragmatische Abgrenzungen, begriffliche Klärungen. Konstanz 2011.

.....

4 Bill Nichols: Introduction to Documentary. Bloomington, Illinois 2001, S. 90–122.

5 Vgl. dazu: Lars Dammann: Kino im Aufbruch. New Hollywood 1967–1976. Marburg 2007.

kannt sind – »material that is usually already familiar to its audience«⁸ – und dass diese mithilfe der Sinngebungskonventionen des Spielfilms innerhalb einer verfügbaren sozialen Ordnung sichtbar gemacht und nach ihrer moralischen Störung wieder hergestellt werden.⁹ Damit verbindet sich die große Zuschauerreichweite und Verständlichkeit der Spielfilmerfahrung mit dem aufklärerischen und Faktenwissen bereithaltenden Gestus des Dokumentarfilms.

Demgegenüber steht das Mockumentary. In einem Definitionsversuch knüpfen Jane Roscoe und Craig Hight in ihrer Monografie »Faking It« an den Beschreibungen des reflexiven Dokumentarfilms an, wie sie Bill Nichols vorgeschlagen hat.¹⁰ Sie fassen diese Hybridform primär unter dem Ansatz einer Reflexion existierender Formen des Dokumentarfilms, die einer Neubewertung unterzogen werden. Diese erfolgt im Mockumentary allerdings unter der Vorgabe der Parodisierung, wenn nicht sogar des Spotts (daher auch »mock-documentary«, kürzer und üblicher »Mockumentary«; »to mock« – verspotten).¹¹ Die Vertrautheit des Publikums mit den Darstellungskonventionen und der Ästhetik des Dokumentarfilms wird also genutzt, um reflexiv anzuschließen und deren etablierte Verbindlichkeiten ins Komische zu verlängern. Eine fiktionale Figur sowie fiktionale Ereignisse werden dann mit dokumentarischen Mitteln aufbereitet und strukturiert (z.B. durch ein autoritäres Voice-Over oder mit Handkamera gefilmte Szenen vor Ort). Diese Friktion zwischen fiktiver Figur und erfundener Geschichte einerseits mit der Authentizität suggerierenden Gestaltung andererseits muss dabei für den Zuschauer spürbar bleiben. Das Mockumentary erscheint dabei als unterhaltende Form der Auseinandersetzung mit filmischen Darstellungskonventionen, die immer vor ihrem Entstehungskontext gedacht werden muss und diesen in die Reflexion einbindet.

Wesentlicher Unterschied der beiden Tendenzen Doku-Drama und Mockumentary ist allerdings weniger die Kombination bestimmter Elemente, sondern die dem Zuschauer zugeschriebene Rolle einer Reaktion auf die Formen. Das Mockumentary verwischt durch die Hybridität seiner Elemente (dokumentarische oder amateurhafte Ästhetik, fiktive

Figuren und Orte) die Eindeutigkeit einer geschlossenen Rezeption. Letztlich benötigt der Zuschauer Hinweise aus dem Außenkontext, um die Zuordnung (entweder Fiktion oder Dokumentation) vorzunehmen. Die Rezeptionsweisen eines Films als Dokumentation (erfolgreiche Täuschung) oder Fiktion (Durchschauen der filmischen Strategien) sind exklusiv und können nicht gleichzeitig nebeneinander existieren. In der Regel arbeiten die meisten Mockumentaries mit einer Überraschungsstrategie, die durch andere Medien und metatextuelle Hinweise gestützt wird. Diese jedoch baut sich ab und weicht schließlich im Diskurs einer Einordnung des Films in den Kontext der Satire. Die Wahrnehmung des Mockumentary beruht damit zu einem großen Teil auf einer momentanen Wahrnehmungsdisposition und der kognitiven Auswertung der filmischen Gestaltungsmittel und Inhalte auf Zuschauerseite während der Rezeption. Die Kritik funktioniert bei der Mockumentary in der Regel dann optimal, wenn der Zuschauer der filmischen Täuschung kurzfristig aufsitzt, diese dann aber im Verlaufe (z.B. in der Diskussion mit anderen Zuschauern) erkennt und dadurch die Täuschung durch Darstellungskonventionen durchschaut und so einen höheren Erkenntnisgrad erlangt (z.B. Handkamera und autoritäres Voice-Over beglaubigen nicht unbedingt die Realität des Gezeigten, da sie unüberprüfbare Zeichen bleiben). Man kann deshalb von einer »Entweder-Oder«-Rezeption sprechen, die in der Regel eine temporäre ist, die von einem Glauben (belief = dokumentarische Darstellung eines unglaublichen, aber möglichen Wirklichkeitsmoments) durch eine Erkenntnis zu einer neuen, tieferen Durchsicht führt (disbelief = Darstellungskonventionen und erfundener Inhalt sind nicht kongruent).

Beim Doku-Drama gilt es im Gegensatz zur Mockumentary, eine möglichst große Zahl von Zuschauern zu erreichen und diese für den vorgebrachten Sachverhalt zu interessieren. Dabei spielt die Dramatisierung der gezeigten Konflikte eine ausgesprochen große Rolle, vor allem in der Herstellung einer Geschlossenheit und einer Deutung der realen Elemente in Hinblick auf die Entstehung eines inneren Zusammenhangs. Die offenen Bruchstücke, die ein Dokumentarfilm hervorzubringen vermag, werden im Doku-Drama im Rahmen einer charakterlichen Entwicklung einer einzelnen Hauptfigur (oft vom Schlechten zu Guten) oder in der Entwicklung einer Krisis-Struktur (Problematik und deren Beseitigung) deutlich gemacht. Insofern lässt sich für das Doku-Drama eine UND-Lesestrategie ausmachen. Der Zuschauer kann dabei umstandslos von einer Sichtweise zur anderen wechseln. Oft stützen sich die dokumentarischen und dramatischen Elemente oder fließen ineinander. Steven Lipkin spricht des-

8 Derek Paget: *No other Way to Tell it. Dramadoc/Docudrama on Television*. Manchester 1998, S. 24.

9 Vgl. Stephen N. Lipkin: *Real Emotional Logic. Film and Television Docudrama as Persuasive Practice*. Carbondale 2002.

10 Vgl. Jane Roscoe, Craig Hight: *Faking It. Mock-Documentary and the Subversion of Factuality*. Manchester 2001.

11 Vgl. ebd., S. 1.

halb auch von »warrants«¹²: die fiktiven, von Schauspielern vermittelten Szenen werden sogleich von Archivaufnahmen und durch Aussagen von Zeitzeugen ergänzt oder sogar verifiziert. Die UND-Rezeption erlaubt eine unterstützende und kombinierte Vermittlung der Sachverhalte, es muss dabei keine Entscheidung für eine der möglichen Lesarten erfolgen, mehrere Strategien können abgerufen werden und bleiben parallel bestehen.

Das Hybridgenre der Mockumentary – Geschichte und Tendenzen

Wie bereits angedeutet, datieren die frühesten Beispiele der Mockumentary im Kino auf die 1960er Jahre zurück. Ein herausragendes Beispiel ist der von Jim McBride 1967 realisierte Film »David Holzman's Diary«, der gemeinhin als erster Versuch eines fingierten Langdokumentarfilms gilt. Der Film ist gestaltet wie ein auf 16mm-Filmmaterial festgehaltenes Tagebuch eines jungen Regisseurs namens David Holzman, der mit der Kamera einen imaginären Dialog über die Möglichkeiten des Mediums führt und sich dabei von seiner Lebensgefährtin und Freunden immer weiter entfernt. Auch heute überrascht an dem Film noch die technische Raffinesse der ästhetischen Imperfektion durch Brüche, Kadrage-Überschreitungen und Materialfehler. Der weitestgehend unbekannt gebliebene Schauspieler L.M. Kit Carson spielt die Hauptfigur in einem sich steigernden Rausch der medialen Selbstreflexion, die in vielerlei Hinsicht den Grundgedanken von Videoblogs auf Portalen wie YouTube – und die Diskussion um deren Echtheit – vorwegnimmt. Dabei steht vor allem in der Auseinandersetzung zwischen David und seiner Freundin Penny die Frage um das Eindringen der Kamera in die Intimität der Handelnden im Mittelpunkt. So ist Penny zwar Fotomodell, inszeniert sich gerne und posiert vor der Kamera, betrachtet jedoch die Präsenz des Mediums in ihrem Privatbereich als massiven Einschnitt in die Freiheit ihrer Handlungen und Aussagen, was letztlich zu Trennung des Paares führt. Auch wenn Jim McBride keine zentrale Figur des New Hollywood ist, knüpft der Film an Themen der Bewegung an, indem hier die Rolle des Mediums in Bezug auf die Privatwelt und die sich verändernden moralischen Handlungsmöglichkeiten des Einzelnen im Zeitalter der öffentlichen Krise in den USA zwischen Vietnam und Watergate verhandelt werden.

Das Mockumentary erscheint als eine wesentliche Bedeutungskategorie einer zunächst verwirrenden, aber letztlich durchschaubaren Vermengung von Elementen zwischen Fakt und Fiktion. Auffallend ist dabei, dass in fast allen Beispielen die verwendete Ästhetik eine äußerst konservative ist. Dabei sind vor allem diese beiden Muster aufzufinden: Es wird in den Filmen entweder der – mit Bill Nichols oben referierter Typologie – »expositorische Modus« (Voice-Over, primäre Strukturierung nach Informationsvermittlung, Macher tritt als Vermittler und Deuter des realen Geschehens auf) verwendet oder aber der »observatorische Modus« (Handkamera beobachtet das Geschehen ohne Eingriffe als unbeteiligter Beobachter; Struktur ist eine die realen Abläufen begleitende). Damit verbunden sind auch zwei grundlegend verschiedene Strategien von Wirklichkeitsvermittlung im Dokumentarfilm, die hier auch reflexiv mit dem Mockumentary weiterentwickelt werden. Dem expositorischen Modus geht es um den Überzeugungston einer Autorität, die entweder wissenschaftlich oder gesellschaftlich relevant erscheint. Diese Sinngabungsinstanz verfügt über Wissen, das an den Zuschauer weitergegeben wird, während es durch Erkenntnisse anderer Personen (Zeugen, Experten) belegt und ergänzt wird. Dem observatorischen Modus geht es hingegen mehr um ein Gefühl von direkter Involviertheit und Anwesenheit vor Ort. Die Kamera ist hier Zeuge eines Geschehens, das vermeintlich unmittelbar – ohne eine dahinterstehende ordnende Instanz – an den Zuschauer weitergereicht wird.

Diesen beiden Richtungen lassen sich auch die meisten Mockumentaries zuordnen: In »Zelig« (1981) von Woody Allen wird durch die Experten Susan Sontag und Bruno Bettelheim eine Beglaubigung des Entwicklungsweges der fiktiven Figur, des sich chamäleonartig der Umwelt anpassenden Leonard Zelig, und ihrer Berührungspunkte mit der Zeitgeschichte geleistet; der Zuschauer glaubt dieser Mockumentary primär, weil er die Experten als solche kennt und ihnen Fachwissen zuschreibt. Demgegenüber stehen jene Mockumentaries, die über den observatorischen Modus Direktheit und Involviertheit suggerieren wollen. Regisseur Rob Reiner hat sich für sein Bandporträt »This is Spinal Tap« über eine fiktive Hardrock-Gruppe minutiös genau an die Konventionen der Rock-Dokumentation gehalten (auch »Rockumentary« genannt, wie z.B. des Direct-Cinema-Films »Don't look Back«, 1967, in der Regisseur D.A. Pennebaker Dylan bei einer Großbritannien-Tournee begleitet): Reiner tritt unter dem Namen Marty DiBergi im Film als Regisseur auf, der die Bandmitglieder bei einer schwierigen letzten Tournee begleitet und deren Konflikte und Kontroversen in Diskussionen mit dem Management,

.....

12 Vgl. Lipkin, 2001 (Anm. 9), S. 2–31.

aber auch in Einzel-Interviews nachzeichnet. Hierbei geht es weniger um Objektivität und Faktenwissen, sondern vielmehr um das Gefühl, den »Stars« nahe zu sein, deren Entscheidungen und Entwicklungen, auch hinter der Bühne, direkt und unvermittelt mitzuerleben. Hieran lässt sich ablesen, dass die Strategie der Mockumentaries immer dann am besten funktioniert, wenn die Befriedigung von traditionell dokumentarischen Erwartungshaltungen teilweise auch eingelöst wird (eine Weile traten Spinal Tap nach dem Film auch als Band auf, die ohne Kamerabegleitung eine ausgedehnte US-Tour unternahm; das Fan-Interesse an der Musik wurde durch diesen Fake also erst ausgelöst), zugleich aber auch dieses Verlangen ironisch als nicht durch den Film einlösbar auf den Zuschauer zurückgespiegelt wird (der Film gibt private, skandalöse Einblicke in das Leben der Bandmitglieder, diese sind aber nur gespielt, womit der voyeuristische Effekt letztlich wieder verpufft).

Die Charakterisierung dieser beiden Formen lässt erkennen, dass die Reflexionsleistung der Mockumentaries immer an gesellschaftlichen wie auch an medialen Diskursen (und deren Überschneidungen) anknüpft. So geht es »This is Spinal Tap« gleichermaßen um die Konventionen und Stereotypen der Rockmusikszene der 1970er und 80er Jahre wie auch um die Authentisierungsverfahren und Beobachtungsstrategien aus Richtung des Dokumentarfilms in der spezifischen Prägung der Rockumentary. In Bezug auf den Modus des expositorischen Mockumentary werden gesellschaftlich dabei weniger kulturelle und soziale Sinngebungsmuster, sondern vielmehr Beglaubigungsstrategien der exakten Wissenschaften aufgegriffen. So schreiben auch Roscoe und Hight, es gehe der Mockumentary im weiteren Sinne auch um »the beliefs in science [...] and in the essential integrity of the referential image.«¹³ Damit verweisen die gefilmten Experten in den Beispielen auf die Evidenz suggerierenden scheinbar prä-existenten Aufnahmen, wobei deren Herkunft und Genese für den Zuschauer nicht nachvollziehbar ist. Der Zuschauer muss dem Wissenschaftler seinen Status als Experte genauso glauben, wie er annehmen muss, dass gezeigtes dokumentarisches Material tatsächlich vor Ort aufgenommen und nicht nach-inszeniert wurde. Beides sind aber Annahmen, die einen Glauben („belief“) voraussetzen, den der Zuschauer insbesondere beim Lesen eines Dokumentarfilms zunächst ohne Rückversicherungsmöglichkeit aufbringen muss. In der Trias Zuschauer-Werk-Macher ist der Betracht-

ter derjenige, der durch einen Vertrauensvorschuss gegenüber dem Macher das Kommunikationsinstrument des Werks als tatsächlich evident annimmt. Dieser Vertrauensvorschuss wird neben der Ästhetik vor allem durch den Metatext (Ankündigungen, Einbindung ins Programm, Kritiken) hergestellt, da dieser über den Film und seine Beglaubigungsstrategien (Experten werden als solche eingeführt) hinausgeht. Am Ende der »Entweder-Oder«-Rezeption erfolgt bei der Form des Mockumentary allerdings eine Enttäuschung (was reflexiv auf die Herausgabe dieses Vertrauensvorschusses zurückwirkt), indem die Repräsentations- und Beglaubigungsstrategien des dokumentarischen Projekts als mitunter zweifelhaft oder uneindeutig erscheinen.

Das Fernsehen der 1970er Jahre und die Erscheinung der Mock-Format-Filme

Bisher wurden primär Gattungen und Genres sowie einzelne Beispiele des Kinofilms betrachtet. Der heutige Stand einer Hybridisierung von Fakt und Fiktion in Bezug auf audiovisuelle Darstellungen ist jedoch ohne den Einfluss des Fernsehens kaum vorstellbar. Die Rolle des Mediums muss vor allem vor dem Hintergrund seiner Etablierung als Leitmedium zur Informationsdistribution und demokratischen Konsensbildung gesehen werden. Daya Kishan Thussu weist in seiner Untersuchung der Formen von Infotainment darauf hin, dass mit einer gewinnorientierten Faktenberichterstattung, in dem die Öffentlichkeit primär als konsumorientiert wahrgenommen wird, immer schon medienübergreifend auf eine Vermischung faktischen Inhalts mit fiktionaler Gestaltung gesetzt wurde.¹⁴ Dies gilt sowohl für die großen US-amerikanischen Zeitungen zur Jahrhundertwende 1899/1900 mit der Entstehung journalistischer Mischformen wie der Reportage, wie auch für das Kino in Form der ‚Newsreels‘ vor dem Hauptfilm (so zum Beispiel durch Re-Enactments von nicht vorhandenen Frontberichten oder bei Ereignissen, die ohne Anwesenheit einer Kamera abgelaufen waren).¹⁵ Mit dem Aufstieg des Fernsehens zum informierenden Leitmedium ging diese Tendenz auf das neue Massenmedium über und zeitigte hier eigene Effekte.

Es lassen sich für das deutsche Fernsehen aus historischer Sicht vier große Phasen mit jeweils spezifischen technischen und inhaltlichen Bedingtheiten

.....

¹⁴ Daya Kishan Thussu: *News as Entertainment. The Rise of Global Infotainment*. Los Angeles 2007, S. 15–43.

¹⁵ Vgl. ebd., S. 20ff.

¹³ Roscoe, Hight, 2001 (Anm. 10), S. 8.

unterscheiden: Eine erste Phase der Institutionalisierung und des Experimentierens mit Formen und Programm-Konventionen seit den 1950er Jahren, eine zweite Phase der Etablierung des Fernsehens als Informationsinstanz unter Verdrängung des Mediums Radio als sozial integrative Instanz der ganzen Familie, die Erweiterung der Programme (ZDF, Dritte Programme) und die Entwicklung des Farbfernsehens (1970er Jahre). Danach folgten eine dritte Phase des Aufkommens der privatkommerziellen Sender, die Entstehung des Dualen Programmsystems, die Diversifizierung von Angebotsstrukturen und schließlich eine vierte Phase des Fernsehens im wiedervereinigten Deutschland seit 1990 mit technischen Umgestaltungen – der Etablierung und Durchsetzung der digitalen Verbreitungsangebote – und einer zunehmenden Individualisierung der Fernseherfahrung, beispielsweise durch Online-Angebote und andere Demand-Formen.

Der Zeitraum einer kritisch-reflexiven Hybridisierung unter Rückbezug auf die Kinoform des Mockumentary ist in der zweiten Phase anzusiedeln, den frühen 1970er Jahren. Während das Fernsehen, neben der Tageszeitung, die Grundversorgung der Familie mit Nachrichten und Informationen übernahm, entwickelten sich zeitgleich auch neue Formen der Unterhaltung (Talk-Sendungen, spektakuläre Quiz Shows), man kann von einer zuschauerorientierten Programmdiversifikation sprechen. Knut Hickethier geht daher in Bezug auf die Jahre 1973 bis 1983 auch von einer »stärkeren Unterhaltungsorientierung und Entpolitisierung« aus, »[d]eutlich war damit auch eine Abkehr von einer Verpflichtung auf Realismus und Realitätsorientierung in vielen Programmsparten«. ¹⁶ Das Fernsehspiel war dabei in vielerlei Hinsicht ein Rückzugsort für (durchaus unterhaltende) Experimente, das eben jene sich verändernde Rolle des Mediums Fernsehen in Spielform einzuholen versuchte. Man kann die Etablierung des Mockumentarys als Fernsehform der 1970er Jahre vielleicht als eine Weiterentwicklung des Dokumentarspiels der Dekade zuvor bezeichnen ¹⁷, wobei aber hier nicht immer eine Täuschungsabsicht unterstellt werden kann, während diese im Mockumentary zentral ist. Gundolf Freyermuth stellt diese Häufung von Hybridformen des Fernsehens in dieser Zeit (nicht nur in Deutschland ¹⁸) einer Reifung des Fernsehens als Ort eigener kultureller Bedeu-

tungsproduktion gegenüber. ¹⁹ Dieser Ort muss seit jeher in vielerlei Hinsicht als hybrid angesehen werden: Nicht nur wechseln sich klassisch geschlossene Formen mit offenen Live-Berichterstattungen im TV-Programm ab, sondern auch Faktisches und Fiktives existiert dort seit jeher im Wechsel oder in einer engen Verquickung. ²⁰ In den Fernsehspielen wurde die Latenz solcher Brücken zwischen Live-Show und Aufzeichnung bzw. Fakt und Fiktion offen zur Schau getragen und einer reflektorischen Aushandlung preisgegeben. Freyermuth führt aus: »Avancierte Fernsehexperimente der späten sechziger und frühen siebziger Jahre stellten sich erstmals der Wirkung des noch jungen Massenmediums selbst und erkannten sie in einer spezifischen Modulation soziokultureller Erfahrung – und in der Etablierung eines neuen Verhältnisses von Faktizität und Fiktionalität beziehungsweise von medialer Vermittlung faktischer Geschehnisse und medialer Inszenierung fiktiver Geschehnisse.« ²¹

Nach der Gründung und Etablierung des Fernsehens in den 1950er Jahren stellen die späten 1960er und frühen 70er Jahre insofern eine Reifephase und einen Moment der Selbstvergewisserung für das Medium dar, als es nun begann, sich eben auch formal und inhaltlich selbst zu reflektieren. Es liegt auf der Hand, dass dabei auch versucht wurde, die besondere Rolle des Zuschauers einzubinden und einen Lektüremodus zu schaffen, der über eine kurzfristige Täuschung und auch über die momentane Programmwahrnehmung hinausgeht. Es sollte der Zuschauer aufgerüttelt werden, die Mischformen kritisch zu durchschauen und den Wahrnehmungskonventionen nicht blind zu vertrauen. Er sollte das Chaos moderner Mischung aus Unterhaltung und Faktenwissen aus einer Distanz reflexiv von außen beobachten und so eine besondere Sensibilität für die Inhalte und Darstellungen gewinnen.

Bevor im Folgenden auf einige Beispiele eingegangen wird, soll noch auf die besonderen Eigenschaften der fernseheigenen Mockumentaries hingewiesen werden. Interessiert sich das Mockumentary für das Kurzschließen der Kinofilm-Gattungen Spielfilm und Dokumentarfilm, so sind in Bezug auf das Fernsehen auch andere Mischformen denkbar, die sich explizit auf Formate (oder Genres) des Mediums beziehen. Schon das bekannteste Beispiel die-

.....

¹⁶ Knut Hickethier: Die Geschichte des Fernsehens. Baden-Baden 1998, S. 382.

¹⁷ Vgl. Hißnauer, 2011 (Anm. 7), S. 247–305.

¹⁸ Die fiktive Reportage über einen Nuklearanschlag in England, »The War Game« von Peter Watkins, entstand zwar 1967 im Auftrag der BBC, wurde aber erst 1985 ausgestrahlt.

.....

¹⁹ Vgl. Gundolf S. Freyermuth: Faktion // Intermedialität um 1970. Wolfgang Menges TV-Experimente zwischen Adaption und Antizipation. In: Michael Grisko, Stefan Münker (Hrsg.): Fernsehexperimente. Stationen eines Mediums. Berlin 2009, S. 121–148; hier: S. 130.

²⁰ Vgl. ebd., S. 134.

²¹ Ebd., S. 122.

ser Zeit, »Das Millionenspiel« (WDR 1970, Tom Tolle), welches gerne als Mockumentary bezeichnet wird, überschreitet eine enge Definition der Kategorie. Es geht in dem Film um die Nachzeichnung einer fiktiven Gameshow, in der der Kandidat unter Einsatz seines Lebens um eine Millionen Mark kämpft. Es handelt sich also keinesfalls um eine (auch täuschende) Dokumentation; der Film stellt von seiner Aufmachung vielmehr eine fiktive (Live-) Spielshow nach. Auch andere, für das Fernsehen produzierte Beispiele von fiktiven Sendungen mit Täuschungszusammenhang in Richtung Echtzeit/Authentizität sind nicht immer Mockumentaries im eigentlichen Sinne. Die Beispiele können faktenbezogen sein, jedoch eher in Bezug auf dokumentarisch-journalistische Formate des Fernsehens, andere beziehen sich hingegen auf Spiel- oder andere Unterhaltungsformate des Mediums. Aus diesem Grund soll im Folgenden nicht mehr von Mockumentaries, sondern von Mock-Format-Filmen gesprochen werden: Diese zeichnen sich durch Einnehmen eines TV-Formats aus, durch dessen Vermittlungs- und Repräsentationsmodus hindurch eine fiktive Geschichte erzählt wird. Dabei gibt es eben grundlegend die zwei Richtungen des Dokumentarisch-Faktischen und des Spielerisch-Unterhaltenden, die in diesen Fällen – wie im Mockumentary der Dokumentarfilm – kritisch vorgeführt und gegebenenfalls destruiert werden. Dabei stellen Echtheit/Glaubwürdigkeit/Authentizität von sozialen Akteuren, Experten und realen Räumen nur eine Fluchtlinie dieser Entwicklung dar. Die andere beschäftigt sich eher mit den Erscheinungen der Liveness, also des Verfolgens von Ereignissen in Echtzeit, und der Unmittelbarkeit der Fernseherfahrung, die für die Aktualität des Mediums eine herausragende Rolle spielen. Es lässt sich sagen, dass die Trennlinie Fakt und Fiktion für das Fernsehen von eminenter Bedeutung ist, dass damit aber nicht distinkt aufgeteilte Produkte klassifiziert werden können. Vielmehr sind Mischformen von vornherein vorhanden (wie die Reportage oder das aus dem Hörfunk entlehnte Feature). Von daher setzen die Mock-Format-Filme eher bei den einzelnen Formaten, ihren Wirkungsweisen und Vermittlungsstrategien sowie ihren schon inhärenten Hybridisierungsmomenten an (Quizshow: Rolle der Kandidaten, Kritik an den gestellten Aufgaben; Talkshow: Beschaffenheit von Interviewformen, Rolle der Befragten). Mit Filmen wie »Das Millionenspiel« entwickelt sich also im Fernsehen das Mockumentary weiter und differenziert sich in die unterschiedlichen Fernsehformate aus, wie im Folgenden anhand einiger distinkter Beispiele gezeigt werden soll.

Beispiele der Ära 1969–1975

Es ist nicht überraschend zu sehen, dass sich gerade die Fernsehautoren und -regisseure der Form des Mock-Format-Films angenommen haben, deren Arbeiten sich auch ohnehin um avanciert-experimentelle und außergewöhnliche Gestaltungen bemüht haben. Rainer Erlen, dessen Filmarbeiten überwiegend in Zusammenarbeit mit den öffentlich-rechtlichen Sendern entstanden sind, hat sich vor allem als Autor und Regisseur von utopischen Stoffen hervorgetan. Herausragend ist beispielsweise seine 1974–76 entstandene und vom ZDF ausgestrahlte »Science-Fact-Serie«, »Das blaue Palais«, in der aktuelle Forschungsergebnisse der exakten Wissenschaften zu Themen wie Unsterblichkeit, Telekinese oder zum Welthungerproblem mit einer fiktiven Geschichte spannungsvoll ausgemalt wurden. Die Serie liefert am Anfang und Ende jeder Folge den Rückbezug auf den tatsächlichen Stand der Forschung und versteht sich mithin als konditional-spannungsreiches Weiterdenken einer möglichen Entwicklung. Damit nahm die Serie vergleichbare Arbeiten wie die heutigen TV-Spiele »2030 – Aufstand der Alten« (2007, Jörg Lühdorff) und »2057 – Unser Leben in der Zukunft« (2006, Lars Montag, beide: ZDF) vorweg.



Abb.1: Hans Häckermann als Moderator des »Aktuellen Forums« führt in »Die Delegation« als Experte das »aufgefundene« Material von Will Roczinski (Walter Kohut) vor.

Bereits 1970 näherte sich Erlin mit »Die Delegation« einer Verquickung von Fakt und Fiktion im Stile der Mock-Format-Films. Der Film ist in der Art einer Reportage gestaltet, dessen Macher der freiberufliche Journalist Will Roczinski (Walter Kohut) ist, der sich dem Phänomen der Sichtung von fliegenden Untertassen bzw. der Begegnung mit Außerirdischen angenommen hat. Der Reporter hat beobachtet, dass sich die Meldungen über diesbezügliche Ereignisse in den letzten Jahren gehäuft haben. Er versucht deshalb bei Wissenschaftlern, Augenzeugen

und an Orten, an denen Sichtungen gemacht wurden, Erkenntnisse über diese Erscheinung zu erlangen. Der Film selbst wird von einem im Film als Hans Häckermann bezeichneten Sprecher der TV-Sendung »Aktuelles Forum« eingeführt. Dieser hatte Roczinski mit der Recherche beauftragt, jedoch nach einem ersten kurzen Film über ein Treffen von UFO-Wissenschaftlern signalisiert, dass kein weiteres Interesse an Material besteht. Danach hat sich der Reporter jedoch auf eigene Faust mit einem Kameramann in Amerika weiter umgesehen, wobei er nach mehrmonatigem Aufenthalt schließlich in Peru unter ungeklärten Umständen ums Leben gekommen ist. Der Film gibt, so Häckermann, das ungeschnittene Originalmaterial wieder, das bei Roczinski im Wagen nach dessen Tod aufgefunden wurde. Diese Konstruktion, die ein bekanntes Mittel des Mockumentary ist (wie etwa in »The Blair Witch Project«, 1999, Eduardo Sanchez, Daniel Myrick, in welchem aufgefundenes Material vermeintlich ermordeter Studenten präsentiert wird), sichert dem Film Spannung, da nach der Ankündigung des Moderators die Frage im Raum steht, warum und auf welchem Wege der Reporter den Tod gefunden hat.²² Darüber hinaus ist das TV-Studio des »Aktuellen Forums« damaligen Magazinsendungen nachempfunden und konnte so eine Täuschung über die Echtheit der Aufnahmen zusätzlich nähren. Die Figur Roczinski übernimmt dabei eine Repräsentationsfunktion für den Zuschauer, denn der Reporter ist zunächst Zweifler und schenkt den euphorischen Behauptungen über Außerirdische keinen Glauben. Diese Strategie erweist sich als besonders nachhaltig, da nicht nur Menschen auf der Straße nach ihrer Meinung gefragt werden und Schauspieler auftreten, die von Begegnungen erzählen, sondern auch reale Forscher, die sich mit Astronautik und Raumfahrt beschäftigen, wie etwa der deutsche Raketenkonstrukteur Hermann Oberth. Bis zum Schluss gelingt es Rainer Eler auf diese Weise, das Geschehen in der Schwebe zu halten und nicht deutlich zu machen, welcher der (überwiegend zustimmenden) Behauptungen Glauben zu schenken ist; vielmehr scheint er tendenziell anzudeuten, dass es die Möglichkeit einer Begegnung durchaus gibt, diese jedoch aufgrund des großen technischen Fortschritts anderer Zivilisationen nur ernüchternd ausfallen kann. Der Film endet deshalb auch mit dem Besuch Roczinskis bei einem Professor, der in Nazca einen (vermeintlichen) Außerirdischen in seinen letzten Minuten begleitete. Die Schlussworte des

Reporters, »Es gibt kein Heil, keine Botschaft, keine Erlösung« deutet auf die Vielschichtigkeit und Interpretierbarkeit der Eindrücke hin und darauf, dass es (noch) keine befriedigenden Lösungen für die diskutierten Ereignisse gibt.

Es ist nicht überliefert, ob viele Zuschauer den Film für eine »richtige« Reportage hielten. In einer Einführung Elers zu einer Wiederholung des Films aus dem Jahre 1980²³ spricht er davon, dass es beim ZDF und bei ihm persönlich zahlreiche Nachfragen gegeben hat. Jedoch – das macht das Besondere dieses Films aus – geht es letztlich in »Die Delegation« gar nicht primär um eine Täuschung bzw. um die Entität der Außerirdischen an sich. Vielmehr erhöht die Beschaffenheit des Films als Reportage zweier Männer, Roczinski und der aus dem Off agierende Kameramann, die Authentizität des Erlebens im Sinne einer stillen Interessengemeinschaft mit dem Zuschauer. Die Frage nach Fiktion und Fakt ist eben eine latente, vom Betrachterstandpunkt abhängige, genauso wie die Deutung von Luftphänomenen, die immer vor einem bestimmten Horizont gemacht wird. Im Grunde genommen ist auch gleichgültig, ob Eler Schauspieler zeigt, die behaupten, UFOs gesichtet zu haben, oder ob er tatsächlich Menschen ausfindig macht, die er immer finden wird: Der Film dreht sich vielmehr um die Hybris des Menschen, solche Dinge überhaupt wünschen und durchschauen zu wollen, die er in zahlreichen Aussagen der Wissenschaftler, aber auch Passanten konterkariert. Ein junger Mann sagt auf die Frage, ob die Menschheit zivilisiert sei: »Ja, es hat große Fortschritte gegeben in technischer Hinsicht, aber die Moral hinkt doch noch sehr hinterher.« In diesem Sinne ist Elers Film auch als Gegenstück²⁴ zum verneinenden und fast manipulativen UFO-Film von Erich von Däniken, »Erinnerungen an die Zukunft« (1970, Harald Reinl), zu verstehen. Dieser jedoch zeigt nur eine Sichtweise, nämlich die von Däniken propagierte eines Besuchs Außerirdischer zur Inka-Zeit. Der Film ist als epischer Bilderbogen im James-Bond-Stil mit Musik des »Edgar-Wallace«-Komponisten Peter Thomas inszeniert und blendet dabei jeden Zweifel an den Ausführungen des Theoretikers aus (und war damit sehr erfolgreich, wie die Nominierung des Films für den Oscar für den besten Dokumentarfilm 1971 zeigt). Zwar setzt auch Eler auf Spannung und nutzt die Intensität der Handkamera-Aufnahmen, z.B. im Handgemenge mit einer Reihe von zwielichtigen Gestalten in Brooklyn oder

.....

²² Diese Herausgeberfiktion ist ein Beispiel für ein spannungssteigerndes Mittel aus dem Repertoire dokumentarischer Repräsentationstechniken. Spannung und emotionale Aktivierung sind also nicht unbedingt ein Effekt illusionistisch-fiktiver Inszenierungsstrategien.

.....

²³ Enthalten in Rainer Eler: »Die Delegation«. In: Rainer Eler – Kultfilme. Box mit 6 DVDs. Ismaning 2005.

²⁴ Da die Filme etwa zeitgleich entstanden sind, ist nicht davon auszugehen, dass Eler direkt auf von Däniken reagiert hat.

während einer Verfolgung in Nazca, aber seine Botschaft ist dabei keineswegs so leicht greifbar und eindeutig, wie die von Däniken. Vielmehr breitet er in Bezug auf das Thema, aber auch durch die reportagehafte, vieldeutige Form des Films, den gesamten Diskurs aus, ohne aber eine singulär gültige Deutung vornehmen zu wollen.

Die anderen drei Arbeiten dieser Zeit sind dem Fernseh-Autor Wolfgang Menge zuzuschreiben, der vor allem mit der Krimireihe »Stahlnetz« (NDR 1958–1968) und der TV-Serie »Ein Herz und eine Seele« (WDR 1973–76) Bekanntheit erlangte.²⁵ Gleich drei von ihm zwischen 1969 und 1973 geschriebene Fernsehspiele nehmen sich einer Reihe von Fernsehformaten an, um darauf aufbauend eine fiktive Geschichte zu inszenieren. Bereits 1969 entstand »Die Dubrow-Krise« (WDR 1969, Eberhard Itzenplitz) über ein Dorf, das durch einen Fehler der DDR-Behörden Westdeutschland ‚überschrieben‘ wird. Der Film ist als Polit-Talkshow inszeniert, in der ein Diskussionsleiter (Thomas Fabian) das mittlerweile in der Vergangenheit liegende Ereignis noch einmal in Erinnerung ruft. Szenen der Ereignisse werden als Einspieler während der Diskussion präsentiert, die eindeutig getrennt den fiktionalen Teil des Films ausmachen. In der Talkrunde kommen gleichermaßen Experten, Politiker wie Augenzeugen und Beteiligte zu Wort. In diesem Film ist es ein besonderer politischer Umstand (nämlich die Teilung Deutschlands), der humoristisch-satirisch behandelt wird, wobei die Ambivalenzen eines solchen ‚Irrtums‘ durchaus auch mit Blick auf die aktuelle Situation der Bundesrepublik kritisch aufbereitet werden. Dabei wird – wie bei dem Erler-Beispiel – wieder eine Vielschichtigkeit exemplifiziert, die zwar auch auf Täuschung fokussiert ist (so ist hier belegt, dass Zuschauer nach dem fiktiven Ort Dubrow und den Ereignissen gesucht haben, z.B. durch Anrufe bei Tageszeitungen), allerdings eher im Sinne der oben schon so bezeichneten konditionalen Dokumentation, bei der ein Ereignis nach Möglichkeit in die Zukunft projiziert wird. Hier handelt es sich allerdings nicht um ein wissenschaftliches, sondern ein politisches Geschehnis. Das TV-Format der Talkshow, oder Gesprächsrunde, dient dabei nicht primär einer Täuschung (dafür sorgen eher die Einspielungen), sondern liefert eine vielschichtige, differenzierte Annäherung an diesen Zeitausschnitt, der so von einigen Seiten (Beteiligte, Politiker) beleuchtet wird. Auf diese Weise wirkt der Film nicht nur auf das Verhältnis BRD-DDR hin, stellt also einen gesellschaft-

lichen Reflex dar, sondern hebt auch das Fernsehen als meinungsbildende Instanz hervor, indem diese Diskussion hier aktuell und zu allen Seiten offen hin stattfinden kann. Jenseits der Frage nach Fakt und Fiktion stellt Menge deshalb hier explizit auch die Frage nach der Repräsentation von Fakt oder Fiktion im Medium Fernsehen. Dadurch, dass das TV-Spiel reale Tendenzen ins Möglich-Wahrscheinliche hinein verlängert, werden verschüttete und unterschwellige Sichtweisen offenbar und es kommt zu einem Probehandeln für die Beteiligten (»Was würde passieren...«), die sich auf diese Weise erst einmal fiktional erweisen können.

Ein Jahr später entstand mit »Das Millionenspiel« (WDR 1970, Tom Toelle) das heute sicher bekannteste Beispiel dieser von Menge initiierten Reihe von Filmen. Dieser wie eine Gameshow gestaltete Film behauptet, die letzte Folge einer mehrteiligen Serie



Abb. 2: Ein nur leicht modernisiertes Studiodesign situiert »Das Millionenspiel« im Kontext der großen Unterhaltungsshow mit dem bekannten Gesicht von Dieter-Thomas Heck als Thilo Uhlenhorst.

zu sein, in deren Finale nun der Kandidat Bernhard Lotz (Jörg Pleva) um die titelgebende Million kämpfen muss, während eine Reihe bewaffneter Häscher, die Köhler-Bande, die Verfolgung aufnimmt. Moderiert ist die Sendung von Thilo Uhlenhorst (Dieter-Thomas Heck), der als Zentrum jovial-amüsiert durch Verfolgungs-(Spiel-)Szenen, Musikeinlagen und Werbespots führt. Der Erfolg des Films liegt nicht nur an einer ausgefeilten Dramaturgie (die freilich eher ludisch-spielerischen, wenn nicht sogar klassisch fiktionalen Charakter aufweist), sondern am konkreten Rückbezug auf die Modalitäten der großen Unterhaltungsshow im Fernsehen. Nicht nur war Heck damals schon als Moderator der »ZDF-Hitparade« ein bekanntes Gesicht (diese lief seit 1969), sondern auch das Setting der TV-Show mit Bühnenaufbau und Revue-Tänzern konnte als etabliert vorausgesetzt werden. Das Sponsoring der Sendung

.....
²⁵ Vgl. zu diesen Mock-Format-Filmen auch Freyermuth 2009 (Anm. 18). Zu »Stahlnetz« siehe auch den Beitrag von Hißnauer in diesem Heft.

durch den »Stabilelite-Trust« und die mit viel Raffinesse inszenierten Werbespots sowie die Hinweise auf das Spiel um Leben und Tod für den Kandidaten deuten hingegen schon auf Tendenzen des Fernsehens hin, die es in den USA bereits andeutungsweise gegeben hat, die in Deutschland aber noch mindestens fünfzehn Jahre auf sich warten lassen sollten. Erst als in den 1990er Jahren Show-Konzepte wie die von Ulla Kock am Brink moderierte »Die 100.000-Mark Show« (RTL 1993–2000) aufkamen, die zwar nicht das Leben der Kandidaten, aber doch ihren körperlichen Einsatz im Erspielen der titelgebenden Summe forderten (und den Gewinn ebenfalls durch Werbung und Sponsoring finanzierten), hatte sich das Fernsehen dahin entwickelt, wo es Menge schon Anfang der 1970er gesehen hatte.²⁶ Zwar ist »Das Millionenspiel« durch gezeigte Aufnahmen aus dem Regieraum und durch einige im Sinne der Show unmögliche Kameraeinstellungen als konstruiertes TV-Drama immer erkennbar, doch die Gesamtkonstruktion als Show ist überwiegend gelungen, nicht zuletzt aufgrund der auftretenden Figuren wie Heck, der eine Rückbindung an die umgebende und beim Zuschauer bekannte TV-Wirklichkeit leistet. Auch hier geht es weniger um ein Duplicieren des Zuschauers als Instrument zur Irreführung aus einer Machtposition, sondern vielmehr auf ein Hinweisen auf bereits angelegte Tendenzen, die eben in dieser im Film ausgebreiteten Entwicklung ein pervertiertes Unterhaltungsverständnis offenbaren. Das Übertreten der Schwelle von der Fiktion in Richtung realer Repräsentation ist damit nicht vollständig (selbst Heck tritt nicht unter seinem richtigen Namen auf), sondern es geht eher um Herstellung von Unterhaltungserleben mit Echtzeit-Charakter (die Jagd findet im Moment der Show statt, die Sendung ist die letzte Folge einer Reihe ähnlicher Sendungen). Die Frage ist eher die nach der Legitimität von Unterhaltung (und von kommerzieller Beeinflussung des Zuschauers in Form von Werbung) im Angesicht von deutlich erfahrbarem menschlichem Leid, psychisch wie körperlich. Auch in diesem Film gibt es, wie in »Die Delegation«, eine kurze Umfrage auf der Straße, die zu Anfang gezeigt wird, und in der die Passanten das Spektrum möglicher Reaktionen des Publikums auf den Film vorwegnimmt. Dieses reicht von Ablehnung (»Ich habe die letzten Folgen bewusst nicht mehr eingeschaltet«) bis hin zur offenen Zustimmung (»Is' doch mal was anderes«) und weisen darauf hin, dass eine sol-

.....

²⁶ Wollte man das polemisch ausreizen, könnte man die Unfälle um die Kandidaten Samuel Koch (»Wetten, dass...«, 4.10.2010) und den Kandidaten Winfried (»Schlag den Star«, 22.9.2011, er riss sich die Achillessehne an), als weitere Strategie eines Fernsehens ansehen, das bewusst auf solche Schockmomente setzt.

che Entwicklung nicht nur von der Intention der Programmierer denkbar erscheint, sondern durchaus mit Zustimmung der Zuschauer rechnen könnte.

Der letzte Film dieser Reihe ist der 1973 entstandene »Smog« (WDR, Wolfgang Petersen), der die Ereignisse vierer Tage in Duisburg erzählt, an denen die Stadt von einer Dunstwolke mit giftigen Gasen heimgesucht wird. Die Gestaltung scheint in den ersten Szenen des Films primär dramatisch-fiktional zu sein, in dem die Familie Rykalla mit Frau (Marie-Luise Marjan), Mann (Wolfgang Grönenbaum), Kleinkind und Großvater (Heinz Schacht) in ihrem Umgang mit den Nöten aufgrund der außergewöhnlichen Lage fokussiert wird. Erst nach etwa einer halben Stunde wird die Spielhandlung um die Rykallas und einige herausragende Figuren (ein Firmenchef, ein Klimaforscher sowie ein Ladenbesitzer) unterbrochen: Es folgt eine Sendung des Regional-



Abb. 3: Das »Sonderstudio Köln« berichtet live von den aktuellen Ereignissen im Sinne einer umfassenden Umschau in »Smog«.

programms aus dem »Sonderstudio Köln«, die von zwei Moderatoren geführt wird und an verschiedene Orte im Ruhrgebiet schaltet, um den weiteren Ereignisverlauf nachzuvollziehen. Was in »Die Dubrow-Krise« als Gesprächsrunde, in »Das Millionenspiel« als Gameshow gestaltet war, ist hier als aktuelle Magazinsendung mit offenem Verlauf wiedergegeben. Im Gegensatz zu den anderen Filmen gibt es damit keine Protagonisten (der Talk- bzw. Showmaster und die für verschiedene Positionen stehenden Gäste bzw. Kandidaten). Vielmehr steht das Ereignis selbst als strukturgebender Handlungsträger im Vordergrund, wobei der Fokus verstärkt auf die offiziellen Kräfte (Vertreter der Landesanstalt für Immissionsschutz und der Regierung, Polizisten) gerichtet ist, während die Familie mehr exemplarisch für die Reaktionsweisen der Bevölkerung auf das Ereignis steht. Der am Ende gezeigte Tod des Rykalla-Babys sorgt für eine emotionale Schlussnote, die

die Verluste dieses Ereignisses sinnbildlich verdeutlicht, ohne dass dieses Ereignis allerdings mit seinen Konsequenzen vertieft werden würde; die Familie bleibt letztlich eher Projektionsfläche.

Interessant ist auch der Regionalbezug des Sonderstudios als Teil des Dritten Programms. Zunächst muss für die Sendung ein Film über den »Krefelder Kinderchor« im Dritten Programm weichen (Moderator Uhlenhorst skandierte im »Millionenspiel« noch gegen die Dritten Programme, die »ohnehin niemand schauen« würde), als sich aber die Ereignisse überschlagen, wird das Sonderstudio auch auf der ARD-Schiene übertragen. Dabei wird die Bedeutung der schnellen Reaktionsmöglichkeit und des Reporternetzwerks im Dritten Programm innerhalb der Informationspflicht der ARD herausgestrichen, die eben aufgrund ihrer föderalen Syndikatsstruktur das Kleine auch im Großen aufbereiten kann und umgekehrt. In Bezug auf die gesellschaftliche Reflexivität ist es nach dem politischen Bezug des ersten Films und dem medial-kommerziellen im zweiten, hier primär ein Bezug auf ein Umweltproblem (und dem möglichen Umgang damit von offizieller Seite). Dabei wird hier durchaus mit Klischees gearbeitet (der Fabrikchef möchte unter keinen Umständen das Werk abschalten, die Regierung beschwichtigt die Fragen der Reporter über die möglichen Folgen). Die Bewertung und Beobachtung der Handlungen und möglichen Gefahren bezieht sich also auf die Umgangsweisen der offiziellen Stellen, während die Rolle der Medien – im Gegensatz zum vorherigen Film – hier eine herausragende und ordnend-strukturierende ist. Ohne die Berichterstattung des Verlaufs und die Information über Gefahren und Probleme, hätte das Ereignis, so suggeriert der Film, einen schlechteren Verlauf genommen. Ähnlich wie das Medium Radio zur Zeit von Orson Welles' ebenfalls trügerischem Hörstück »The War of the Worlds« (1938) lässt sich sagen, dass das Medium Fernsehen um 1970 als das auf Aktualität bedachte »Fenster zur Welt« wirkte, so dass solche Irritationen sich auf breiter Ebene auswirken konnten und tagesaktuell waren. Insofern ist es auch verständlich, warum beispielsweise Wolfgang Menge seine Idee verworfen hat, im Wetterteil der »Tageschau« vor der Erstausstrahlung von »Smog« schon auf die Umweltkatastrophe hinzuweisen.²⁷ Ohne einen geeigneten Referenzrahmen hätte der Zuschauer diese über den Film hinausreichende Täuschung kaum durchschauen können und hätte womöglich, wie bei der Panik zu Welles' Zeiten, über das Maß einer bloßen momentanen Irritation hinaus reagiert.

Oben wurde bereits angesprochen, dass sich die Reflexivität des Mockumentary sowohl auf das Medium (Kino, Fernsehen) wie auch auf den gesellschaftlichen Bedingungsrahmen bezieht. Bei einer Durchsicht der Zeitungskritiken zu »Das Millionenspiel« stellt Knut Hickethier fest, dass es einen Schnittpunkt dreier »konträrer Diskurslinien«²⁸ gibt, die durch dieses Fernsehspiel angesprochen werden: Es geht darin um eine Kritik am kommerziellen Fernsehen und seiner möglichen Entwicklung (Geldgier der Kandidaten, Spiel mit dem Leben), eine Kritik am Fernsehen, wie es im Moment der Entstehung des Films schon gewesen ist, indem viele der im Film verwendeten Elemente (Gewinnspiele, Werbung etc.) sich in der vorgestellten Form schon etabliert hatten, und zuletzt um eine »Verwischung von Fakt und Fiktion«²⁹ in der Darstellungsform eines Fernsehspiels als Show. Daran lässt sich sehen, dass die oben diskutierte Trennung der Reflexion gesellschaftlicher Gegebenheiten einerseits und der kritischen Durchdringung medialer Konventionen andererseits in Bezug auf die Mock-Format-Filme im Fernsehen nicht mehr so eindeutig zu ziehen ist. Dies gilt insofern, als dass nicht nur die Rolle des Fernsehens in der und für die Gesellschaft reflektiert wird, sondern das Fernsehen selbst als Gesellschaft und Öffentlichkeit generierender Faktor angesehen werden muss, diese Fernsehspiele insofern als Selbstbewusstwerdung der gesellschaftlichen Bedeutung des Fernsehens funktionieren. »Das Fernsehspiel thematisierte Fernsehen«, so Knut Hickethier, »weil dieses selbst Teil der Welt war, die darzustellen das Fernsehspiel sich zur Aufgabe gemacht hatte. Und indem es das Fernsehen beachtete, nahm es auch die – unbeobachtet gewachsene – Bedeutung des Fernsehens ernst.«³⁰ So ist mit Bezug auf »Das Millionenspiel« nicht nur die Rolle von voyeuristischer Beobachtung von einer Menschenhatz durch das Fernsehen angesprochen, sondern auch die Veränderung gesellschaftlicher Haltungen und moralischer Selbstverpflichtungen jenseits dieses spezifischen medialen Zusammenhangs. Was generell gesellschaftlich legitim ist und wie Medien diese Legitimität behaupten und immer wieder neu diskursgeleitet aushandeln, ist damit untrennbar miteinander verschmolzen. Eine Separierung der Pole von einerseits gesellschaftlichem Selbst-

.....

²⁸ Knut Hickethier: Das Millionenspiel. Die Wahrheit des Fernsehens liegt in seinen Fiktionen. In: Michael Grisko, Stefan Münker (Hrsg.): Fernsehexperimente. Stationen eines Mediums. Berlin 2009, S. 67–82; hier: S. 68.

²⁹ Ebd., S. 71.

³⁰ Ebd., S. 73.

²⁷ Vgl. Freyermuth, 2009 (Anm. 18), S. 140.

verständnis und andererseits deren medialer Weiterverwendung ist damit für den Zuschauer nicht mehr ohne Weiteres möglich.

Die mediale Seite der Gestaltung muss also auch immer als gesellschaftsreflektierende gedacht werden. Nun stellt sich die Frage, welche Repräsentationsformen von Gesellschaft in den Mock-Format-Filmen kritisch-reflexiv angegangen werden. Hierbei gibt es zwei Fluchtlinien, die den beiden Repräsentationsweisen von primär informationsorientierten (Reportage, Magazinsendung) oder primär unterhaltenden Formaten (Talk, Quizsendung) entsprechen. In der einen faktischen Richtung geht es – wie bei den Kino-Mockumentaries – um den Wirklichkeitsbezug qua filmischer Abbildung, in der anderen Richtung geht es mehr um die Rolle von Unterhaltung in der Gesellschaft und der Position des Zuschauers beim Vergnügen daran. Die faktisch orientierten Mock-Format-Filme beschäftigen sich mit dem Glauben an die Authentizität der dokumentarischen Bilder im Fernsehen, die durch die Einspannung in die experimentellen Fernsehformen in ihrer aus sich selbst sprechenden Evidenz mit einem Zweifel belegt werden. So meint auch Gundolf Freyermuth: »In den Beispielen wurde die Zukunft aller audiovisuellen Medien [antizipiert] – die sowohl medientechnische wie medienästhetische Überwindung der indexikalischen Referenz fotorealistischer Reproduktion und damit die Aufhebung des industriellen Abbildparadigmas.«³¹

Was sich in der Mockumentary noch an den medienexternen Zweifeln wissenschaftlicher oder popkultureller Überzeugungskraft festmacht, ist in den Mock-Format-Filmen primär einer antizipatorischen Strategie der weiteren Annäherung von Realitätsabbild und Illusion gewichen: Über Gesellschaft und Wirklichkeit sprechen, heißt nicht nur reale Aufnahmen und tatsächliche Bilder zu liefern, sondern auch weiterdenken, umschreiben und ausmalen. Das Projekt der TV-Dokumentation umfasst im Sinne der heutigen Theoriebildung dazu eben nicht nur die Vermittlung von Faktenwissen, sondern auch Unterhaltendes, Ambivalentes, Mögliches, eben im Sinne zweier Theoretiker entweder »diversion«³² (John Corner) oder »Erkundungen der in der Wirklichkeit eingelagerten und sie mit-

konstituierenden Vorstellungsbilder und -welten«³³ (Heinz-B. Heller).

Die andere Fluchtlinie beschäftigt sich mit der Frage nach dem Erleben von Vergnügen durch TV-eigene Unterhaltungsformen, gerade jene die in Echtzeit ausgestrahlt werden. Das Fernsehen ermöglicht ein Abbild vielschichtiger Meinungen und Gesellschaftsbilder (wie in »Die Delegation«), kann aber auch durch Einvernehmen kommerzieller Gesichtspunkte zur Ausreizung von moralisch fragwürdigem genutzt werden (wie in »Das Millionenspiel«). Eine legitime Frage ist also – wie der Interviewte in dem Erler-Film äußert –, ob die moralisch-gesellschaftliche Entwicklung des Menschen mit seiner medial-technischen gleichgezogen ist. Dazu fährt »Das Millionenspiel« einen durchaus realistischen Testballon aus (der mittlerweile von der Realität eingeholt erscheint) und überprüft auf diese Weise die möglichen Reaktionen von Seiten der Zuschauer, die sich irgendwie zu dem Angeboten verhalten müssen. Echtzeit und Live-Erleben spitzen dabei die Bedrohung des menschlichen Lebens (des Kandidaten) durch die alles konsumierende Maschine des Fernsehens zu und machen die nur angelegten, oft noch unsichtbaren Tendenzen einer medialen (Fehl-)Entwicklung deutlich, die auf diese Weise probeweise erfahren werden können. Die oben für die beiden Strategien erprobten Verfahren der wissenschaftlichen Exposition und der unterhaltenden Observation sind damit auch in den Mock-Format-Filmen des Fernsehens vorhanden, allerdings unter anderen Vorzeichen: Hier kommt es eher auf einen Rückbezug auf die momentane Disposition des Mediums an, auf seinen Programmkontext und – das ist herausragend – auf die Spielbereitschaft (also Nicht-Täuschungsbereitschaft) des Zuschauers, der auf diesen Versuch probenhalber eingehen muss.

Auf diese Weise dienen die Mock-Format-Filme als Instrumente gesellschaftlicher Selbstkalibrierung, die auf die damaligen pragmatischen Nutzungserfahrungen des einzelnen Fernsehzuschauers gemünzt sind, der dadurch seine etablierten Sehgewohnheiten und Fernseherfahrungen auf experimentelle Weise reizen und neu adaptieren konnte. Gundolf Freyermuth führt über »Das Millionenspiel« aus: »Seine Fiktion trieb vielmehr Tatsächliches, die strukturelle Gewalt, die aller Fern-

.....

31 Freyermuth, 2009 (Anm. 18), S. 145.

32 John Corner: Performing the Real: Documentary Diversions. In: Television and New Media 3(2002), No. 3, S. 255–269.

33 Heinz-B. Heller: Der Dokumentarfilm als transitorisches Genre. In: Ursula von Keitz, Kay Hoffmann (Hrsg.): Die Einübung des dokumentarischen Blicks. Fiction Film und Non Fiction Film zwischen Wahrheitsanspruch und expressiver Sachlichkeit 1895–1945. Marburg 2001, S. 15–25, hier: S. 24.

sehunterhaltung einbeschrieben ist: das Vor- und Verführen des Publikums [...] zynisch auf die höchstmögliche Spitze.«³⁴ Der Fluchtpunkt dieser Anordnung ist es, das auf die Gesellschaft gerichtete, wirklichkeitsvermittelnde Element des Fernsehens kritisch zu hinterfragen, da es als Leitmedium wesentlich an Rückbindung des Einzelnen an der gesellschaftlichen Sphäre beteiligt ist. Diese Konstruktion ist allerdings mit der Hybridisierung von einer fiktiven Geschichte mit einem spezifischen Fernsehformat (Reportage, Talkshow, Gameshow, Magazinsendung) auf ein besonderes Erkenntnisinteresse gerichtet. Schon mit Blick auf »The War Game«, welcher eine nukleare Katastrophe in London in Form einer Reportage inszeniert, wird deutlich, dass momentane gesellschaftliche Kontroversen (die drohende nukleare Gefahr) in diesen Filmen als tatsächliches Szenario weitergedacht und hypostasiert werden. »Das Millionenspiel« versucht sich an einer Darstellung einer möglichst sensationellen Gameshow, die sogar das Leben ihrer Kandidaten riskiert. Verbunden ist damit immer eine »Was wäre, wenn ...?«-Frage, die Latentes/Angelegtes und Tatsächliches für die Dauer des Films kurzschließt. Damit einhergehend meint Knut Hickethier über die Verwendung faktischer und unterhaltender Formate im Fernsehspiel: »Wenn jetzt die Fiktion, die von möglichen Welten erzählt, sich dieser Form, die nicht zum Repertoire der Darstellung von möglichen Welten gehörte, bediente, dann ergab sich daraus eine ästhetische Irritation.«³⁵ Insofern scheint die Möglichkeit als Weiterdenken angelegter Tendenzen genau zwischen dem Tatsächlichem/Faktischen und dem Fiktiven/bloß Imaginärem zu liegen. Diese Fernsehspiele sind weder völlig utopisch und von der Lebenswelt entfernt, noch beziehen sie sich allein auf bereits Geschehenes oder Bekanntes. Sie verlängern die Realität minimal, um das Angelegte und Mögliche auf diese Weise sichtbar werden zu lassen. Es ist deshalb auch nicht verwunderlich, dass gerade die von Menge gewählten Szenarien dieser Filme in vielen Fällen Realität geworden sind, wie die von der »Dubrow-Krise« antizipierte Wiedervereinigung der beiden deutschen Staaten oder die Luftverschmutzung in großen Städten in »Smog«, die in Deutschland erst in den 1980er Jahren ihren Höhepunkt erreichte. Das macht die Filme auch für eine Täuschung so geeignet, indem der Zuschauer immer fragen muss, ob es die gezeigten Kurzschlüsse nicht tatsächlich (bereits oder in absehbarer Zeit) geben könnte. Die Fiktionalität ist deshalb hier weniger rein imaginär, als vielmehr im Möglichkeits-

sinne stark auf die Realität bezogen, stärker, als dies beispielsweise in den oben genannten, eher mit fantastischen Elementen ausgestatteten Genre-Filmen wie »The Blair Witch Project« der Fall ist.

Entwicklungen seit den 1970er Jahren

Mit der Entwicklung des Fernsehens von der zweiten Phase der Konsolidierung und der Experimente in den 1970er Jahren in die Zeit privatkommerzieller Konkurrenz der 1980er Jahre haben sich die Wahrnehmungskonventionen und der Erfahrungshorizont des Zuschauers noch einmal modifiziert und weiterentwickelt. Deshalb ist es auch nachvollziehbar, dass die fernsehspezifischen Mock-Format-Filme nur eine vorübergehende Erscheinung gewesen sind. Als Martin Buchhorn 1995 »Private Life Show« (SR) schrieb und inszenierte – in dem Film geht es um eine Talksendung, moderiert von dem unter richtigem Namen auftretenden Burkhard Driest, die seine Kandidaten einem Seelenstrip-tease unterzieht, was am Ende durch einen Racheakt zum Tod des Moderators führt –, hatte sich das Fernsehen schon zu sehr verändert, als dass diese Variante einer Mock-Talkshow noch funktionieren konnte. Zwar greift der Film die Tendenzen des privaten Fernsehens auf, die Kandidaten zur Selbstentblößung ihrer intimen Lebensgeheimnisse zu nötigen, allerdings ist die Täuschung, vor allem durch Blicke auf einen Regisseur, der die Kameras im Hintergrund immer auf das Leid richten lässt, damit die Einschaltquoten nicht sinken, kaum mehr überzeugend. Vielmehr wirken hier das Studiodekor altbacken und die Posen und Floskeln des Moderators schon durch vergleichbare reale Figuren ausgereizt: Es ist damit kaum mehr auf zukünftige Entwicklungen gerichtet.

Diese Probleme mit dem (medialen) Wirklichkeitsbezug gelten auch für zwei andere, aktuellere Beispiele: »Der Kandidat« von Claus Räfle (2001) inszeniert eine Reportage darüber, wie der ehemalige »Glücksrad«-Moderator Peter Bond in der ostdeutschen Provinz für eine Kandidatur als Bundeskanzler auf Stimmenfang geht. Der Film, der neben Bond auch Maren Gilzer und Jürgen Drews als Unterstützende aufbringt, versucht allerdings nicht nur den Zuschauer zu täuschen, sondern auch die Menschen vor Ort, die überwiegend ahnungslos über den Fake gewesen sind. Während Räfle den unterhaltend-sperrigen, manchmal etwas laienhaft gemachten Film nie an das Fernsehen verkaufen konnte, trat Bond nur wenig später, nämlich 2004, als FDP-Bundestagskandidat im Wahlkampf in Mecklenburg-Vorpommern auf, was eindrücklich be-

³⁴ Freyermuth, 2009 (Anm. 18), S. 139.

³⁵ Hickethier, 2009 (Anm. 27), S. 73.

weist, dass die Spanne zwischen Antizipation und realem Eintreffen (im Gegensatz zu den Menge-Filmen) mittlerweile deutlich kürzer geworden ist. In- des scheint das Interesse der öffentlich-rechtlichen Sender an einer solchen medial-politischen Selbst-reflexion in Form einer mittellangen Reportage nicht mehr sehr groß zu sein. Besser erging es dem für den Kulturkanal arte inszenierten Mock-Format-Film »Kubrick, Nixon und der Mann im Mond« (auch bekannt als »Operation Lune«, 2003, William Karel), der als History-Doku gestaltet ist und mithilfe von archivalischem Fotomaterial, nachgedrehten Szenen und Experten-Interviews die These aufstellt, Stanley Kubrick habe im Auftrag der US-Regierung aus Angst vor einem Scheitern in den Kulissen seines Films »2001 – A Space Odyssey« (1968) die Mond- landung filmisch inszeniert. Einerseits ist der Film durch die Aufbringung offizieller (Henry Kissinger, Colin Powell) und privater Zeugen (Christiane Kubrick) als Täuschung überaus erfolgreich, wobei andererseits aber die Kritik an medialen Repräsentati- onsweisen und gesellschaftlichen Problemen recht milde erscheint, da die Ereignisse nicht in der Zu- kunft, sondern eher (weit) in der Vergangenheit lie- gen (Kubrick war bereits einige Jahre verstorben, als der Film entstand). Darüber hinaus ist, auf das Medi- um Fernsehen gemünzt, die Kritik an der Selbstevi- denz schaffenden Deutungsmacht der History-Do- kus im Stile Guido Knopps kaum stark und vor allem deutlich genug, um tatsächlich auf die Problematik vereinheitlichender Geschichtsbilder zu verweisen, die diesen Sendungen oft vorgeworfen wird.³⁶ Viel- mehr erscheint der Film eher wie ein letzter Versuch einer einst experimentellen Form auf dem (noch für solche Spiele offenen) Terrain des Kultursparten- kanals.

Mittlerweile, so kann man sicher sagen, ist das Fern- sehen mit Etablierung des Dualen Systems in den einhergehenden Verästelungen von Formaten wie Doku-Soap, Reality-Soap bis hin zu »Scripted Re- ality« selbst in seiner Tendenz der Annäherung von Fiktion/Möglichkeit und Fakt viel weiter vorange- schritten, als es in den 1970er Jahren in den Mock- Format-Filmen hypostasiert wurde; die Form des heutigen, kommerziell erfolgreichen Doku-Dramas erscheint dabei als Zwischenschritt dieser Entwick- lung unter anderen Rezeptionsvoraussetzungen. Knut Hickethier meint über die seit den 1990er Jah- ren entstandenen »TV-Movies« der privaten Sender und ihrer Tendenz, das Fernsehen selbst in den Mit-

telpunkt zu stellen: »Das Fernsehen ist hier – weil es einen wesentlichen Teil der Gesellschaft ausmacht – selbstverständlicher Gegenstand einer die Gesell- schaft insgesamt sich zum Objekt seiner Betrach- tung machenden Fernsehfiktion.«³⁷ Mit der media- len Selbstdarstellung in den familienfokussierenden Doku-Soap-Formaten (»Mitten im Leben«, RTL, seit 2007) und mit dem Laienspiel der Gerichts-Shows (»Richterin Barbara Salesch«, RTL, 1999–2011) ist damit die Unterscheidung zwischen Spiel/Realität oder zwischen Möglichkeit/Wirklichkeit so nahtlos gelungen, dass eine bewusste Konservierung und vor allem Friktion der Ebenen (reale Show/Reporta- ge und fiktive Geschichte) kaum noch mit kritischem Potenzial versehen werden kann. Das heißt nicht, dass es mittlerweile keine experimentellen und anti- zipatorischen Formen von Selbstreflexion des Fern- sehens mehr geben kann, aber diese haben sich auf andere Schauplätze verlagert – z.B. durch die Herstellung interaktiver Dokumentationen, die der Sender arte nicht mehr nur im Fernsehen zur Aus- strahlung bringt, sondern für die Zuschauer auch zur eigenen Handhabung im Internet zur Verfügung stellt. Dabei hat sich aber die Hybridisierung von ei- ner medieninternen, gattungsbezogenen zu einer in- termedialen, externen verlagert.

FLORIAN MUNDHENKE, DR. PHIL., Juniorprofessor für Medi- ale Hybride an der Universität Leipzig. 2004 bis 2007 als Wiss. Mit- arbeiter Redakteur der Zeitschrift MEDIENwissenschaft an der Philipps-Universität Marburg. Promotion über das Zufällige im Spiel- film (Marburg 2008). Sprecher des DFG-Netzwerks »Erfahrungs- raum Kino«. Forschungsschwerpunkte: Medialer Wandel, Gattungs- und Genretheorie, Ästhetik und Pragmatik von Film und Fernsehen. **E-Mail: mundhenke@uni-leipzig.de.**

.....

³⁶ Vgl. dazu etwa Tobias Ebbrecht, Matthias Steinle: Dokudrama in Deutschland als historisches Ereignisfernsehen – eine Annäherung aus pragmatischer Perspektive. In: MEDIENwissenschaft, Nr. 3, 2008, S. 250–255.

.....

³⁷ Hickethier, 2009 (Anm. 27), S. 80.

Horst Königstein: Wagemutiges Fernseh-Spiel

Eine Betrachtung im Spektrum überkommener und aktueller Formen

»Horst Königstein weiß, dass in seiner rasanten, das Ungewöhnliche suchenden Produktionsform stets das Risiko des Scheiterns eingeschlossen ist.« So heißt es in einer Würdigung des Adolf-Grimme-Instituts aus dem Jahr 1993. Königstein erhält die *Besondere Ehrung für Verdienste um die Entwicklung des Fernsehens*.

1993 ist Horst Königstein gerade einmal 48 Jahre »alt«. Eine ungewöhnlich frühe Ehrung – für eine außerordentlich vielfältige Fernseharbeit. Sie gilt dem Autor, Redakteur, Regisseur, Produzent – und auch dem Ausbilder von Journalisten/Dokumentaristen.

1993–2010: Der Geehrte zeigt nachdrücklich, dass er ‚nur‘ für eine Zwischenbilanz ausgezeichnet wurde. Es folgen u. a. – in unterschiedlichen Funktionen – die erfolgreichen Produktionen »Todesspiel« (1997), »Die Manns – Ein Jahrhundertroman« (2001) und »Speer und Er« (2005; jeweils mit Heinrich Breloer). Und es folgen weitere Auszeichnungen – darunter für »Die Manns« auch wieder ein Grimme-Preis; zudem der Deutsche Fernsehpreis und ein Emmy-Award.

2010 scheidet Horst Königstein als Leiter der NRD-Redaktion Sonderprojekte aus. In so gut wie allen Zeitungsartikeln wird er als »Erfinder des DokuDramas« etikettiert.¹ Das ist einerseits zu hoch gegriffen, da es Vorläufer und Vorbilder gibt. Andererseits ist es zu kurz gegriffen, da Königsteins Œuvre weit mehr umfasst als DokuDramen.

Horst Königstein kennzeichnet eine ungewöhnliche Experimentierfreude. In allen Berufsrollen hat er neue Fernsehformen gesucht – in einem hingebungsvollen Spiel mit ästhetischen und dramaturgischen Mitteln.

Königstein zählt zu den kreativsten Köpfen in der Geschichte des bundesdeutschen Fernsehens: Ein erfindungsreicher Grenzgänger zwischen Dokumentation und Fiktion, der nie auf einen methodischen, formalen und/oder inhaltlichen Zugang zu reduzieren war. In der Gesamtschau lässt er sich am

ehesten als Chronist des politischen und kulturellen Zeitgeistes der Bundesrepublik beschreiben. Vor allem Populär- und Trivialkultur zeigt er immer wieder als Zeitspiegel – mit sichtbar großer Lust an Sujets: »Ringo und die Stadt am Ende des Regenbogens« (1977), »Der Tag, an dem Elvis nach Bremerhaven kam« (1979), »Hard Days, Hard Nights« (1989), »Liane« (1996), »Unser Reigen« (2006).

Ein zweiter Schwerpunkt gilt der Dokumentation und Spiegelung aktueller oder zeitnaher politischer Themen. Dafür stehen u.a. »Jenninger. Was eine Rede an den Tag brachte« (1989), »Die Staatskanzlei« (1989), »Wehner. Die unerzählte Geschichte« (1993), »Der Mann im schwarzen Mantel« (1994), »Todesspiel« (1997), »Verkauft Land« (2003), »Die Treuhänderin« (2009).

Diese Nah-Betrachtungen verbinden sich oft (wie z.B. bei »Jenninger«) mit Königsteins drittem zeitkritischen Fokus – mit der Frage, wie es zu den nationalsozialistischen Verbrechen kommen konnte und wie die Bundesrepublik damit umgeht. Besonders stark sind auf diese Thematik ausgerichtet: »Reichshauptstadt privat« (1987), »Jud Süß – Ein Film als Verbrechen« (2001) und der Dreiteiler »Speer und Er« (2005; mit den Folgen »Germania – Der Wahn«, »Nürnberg – Der Prozess«, »Spandau – Die Strafe«).

Königstein hat fortwährend die Ausdrucksmöglichkeiten des Fernsehens ausgelotet. Er hat dabei nach neuen Verbindungen gesucht – zwischen Fakten und Fiktion, Aufklärung und Unterhaltung, (Pop-)Kultur und Politik.

Horst Königstein: Ein stets wagemutiger, manchmal auch kühner Fernseh-Macher.

.....
¹ So z.B. in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung vom 31. Juli 2010.

Dokumentarspiel – DokuDrama

Der Begriff DokuDrama setzt sich im deutschsprachigen Raum erst in den 1990er Jahren durch – mit dem Erfolg der Arbeiten Heinrich Breloers und Horst Königsteins. Sie etablieren das DokuDrama als eigenständige Darstellungsform.²

Die anglo-amerikanischen Ausdrücke »dramadoc, docudrama, drama-documentary« etc. stehen für ein weitergefasstes, teils diffuses Begriffsverständnis. Sie gelten den unterschiedlichsten Mischformen, bis hin zu sog. Fake-Dokus und fiktiven Dokumentationen.³ In den vergangenen Jahren ist in der deutschen Terminologie eine Annäherung an das sehr weite anglo-amerikanische Begriffsverständnis zu beobachten.⁴

Horst Königstein hat sich jeglicher Definition/Festlegung entzogen: »Da wir, Breloer und ich, nie ein Credo formuliert haben, das sozusagen bündig vom Produkt unterstützt wird – außer von uns selbst in feuilletonistischen Allgemeinplätzen wie *gesellschaftliches Gespräch, öffentliches Erinnern, Besetzen der Themen von morgen*, fällt die Antwort auf die Frage ‚Was ist ein Doku-Drama?‘ umso schwerer und ist entsprechend unverhofft: wir wissen es selbst nicht genau.«⁵ An anderer Stelle hat Königstein ein Verständnis der Form formuliert, das so umfassend wie unspezifisch ist: »Das Doku-Drama darf alles, weil das Doku-Drama für mich auch immer wieder nur so gut sein kann, wie sein Autor, seine Autorin und sein Gegenstand selbst. Da gibt es also auch überhaupt keine Rezeptur.«⁶

Im Folgenden ist der Begriff enger umrissen und

.....

² Vgl. Margreth Lünenborg: Journalismus als kultureller Prozess. Wiesbaden 2005, S. 192.

³ Vgl. dazu Christian Hißnauer: Fernsehdokumentarismus. Theoretische Näherungen, pragmatische Abgrenzungen, begriffliche Klärungen. Konstanz 2011, S. 281–287.

⁴ Siehe dazu die Debatte von Ebbrecht und Steinle sowie von Hißnauer: Tobias Ebbrecht und Matthias Steinle: Dokudrama in Deutschland als historisches Ereignisfernsehen – eine Annäherung aus pragmatischer Perspektive. In: MEDIENwissenschaft, 3, 2008, S. 250–256; Christian Hißnauer: Das Doku-Drama in Deutschland als journalistisches Politikfernsehen – eine Annäherung und Entgegnung aus fernsehgesehichtlicher Perspektive. In: Ebd., S. 256–265; Hißnauer, 2011 (Anm. 3), S. 270–306; Joanna Jambor: Horst Königsteins Bedeutung für die Entwicklung des Doku-Dramas in der Bundesrepublik. Werkgeschichte und Analyse ausgewählter Beispiele. Fachhochschule Hannover (Unveröffentlichte Master-Arbeit), S. 6–21; Stefan Brauburger: Doku-Drama. In: Martin Ordolff: Fernsehjournalismus. Konstanz 2005, S. 311–324.

⁵ Horst Königstein: Doku-Drama, Spiel mit Wirklichkeiten. In: Ruth Blaes und Gregor A. Heussen (Hrsg.): ABC des Fernsehens. Konstanz 1997, S. 246–255; hier: S. 252.

⁶ Aus einem Gespräch mit den Verfassern über die Definition des DokuDramas.

spezifischer gefasst. Dies führt zu Ein- und Ausgrenzungen bei Königsteins Werk – zur Differenzierung zwischen DokuDramen und anderen Formen/Spielarten des Fernsehens. Wir verstehen das DokuDrama als Mischform aus Interviews, Kompilationsfilm und Fernsehspiel. Sie geht auf wahre Begebenheiten zurück. In den Produktionen ist Dokumentarisches (z.B. Aussagen von Zeitzeugen, filmisches und fotografisches Archivmaterial) mit Inszeniertem (sogenannten Re-enactments) verbunden. In der Reinkultur der Form basieren die inszenierten Teile auf solider journalistischer Recherche.⁷ Sie zeigen, was nicht als Ton- und Bildmaterial vorliegt.⁸

Dokumentation und Fiktion gehen eine Verbindung ein, bei der die Bestandteile inhaltlich gleichberechtigt legiert sind. Das quantitative Verhältnis zueinander kann sich dabei durchaus unterscheiden. Dokumentation und Fiktion gehen fließend ineinander über und erzählen dabei die Geschichte jeweils eigenständig weiter. So ergänzen sie sich wechselseitig – oft auch im Sinne eines Kommen-

.....

⁷ So auch Stefan Brauburger: »Die authentische, akribisch recherchierte Geschichte als Grundlage, die an die Wirklichkeit möglichst nahe heranreichende Rekonstruktion zeitgeschichtlicher Vorgänge – das ist der Anspruch.« Brauburger, 2005 (Anm. 4), S. 316.

⁸ Auf der Basis der Recherche werden nicht nur die Lücken der bildlichen Überlieferung von Ereignissen geschlossen. Im DokuDrama geschieht oft auch eine fiktionale Verlängerung und/oder Verdichtung des Geschehens. Solche Verlängerungen und Verdichtungen sind jedoch nicht fiktiv. Sie knüpfen an reale Anhaltspunkte an und kommen als eine freiere Inszenierung authentischer Figuren und Ereignisse daher. Diese Arbeitsweise ist manchmal unumgänglich (z.B. wenn ein Geschehen rekonstruiert werden muss, das hinter verschlossenen Türen geschah). Horst Königstein neigt dieser Arbeitsweise zu. Er geht soweit, sie ein Fabulieren zu nennen: »Mein Vorgang der Nachstellung, des Re-enactments, den ich wähle, um Protagonisten zu zeichnen, zu konturieren, ihnen Tiefe zu geben, geht immer über ein gehöriges Maß an Freiheit und Fantasie. Man kann am Beispiel der Treuhänderin sehen, wie weit das geht. Dass eine junge Frau eine ganz junge Frau und eine alte Frau spielt, wo das Fundament der Arbeit das Fabulieren über die Figuren ist. (...) Und Heinrich [Breloer] zum Beispiel arbeitet da viel, viel obsessiver. Erst wenn er alles über die Leute weiß und auch von den Gewerken, den Kameraleuten bis hin zur Maske, sicher sein kann, dass auch sie alles kennen, was er vermitteln will, dann findet so etwas wie eine Vergegenwärtigung statt. Wie gesagt: Ich strebe das auch an, finde das interessant, aber ich gehe immer großzügigere oder engere Wege. Und Wege, die auf jeden Fall sehr schwierig sein können – vor allen Dingen für den Zuschauer.« (Königstein in einem Interview mit den Verfassern).

tierens oder Widersprechens.⁹ Im DokuDrama dienen also Archivaufnahmen und Interviews nicht als bloßer Beleg dessen, was spielerisch dargestellt wird; die Spielszenen illustrieren nicht lediglich das, was im Kommentar, in Interviews oder via Archivmaterial vermittelt wird (wie z.B. in gängigen Geschichtsdokumentationen).¹⁰

Das DokuDrama unterscheidet sich deutlich vom Dokumentarspiel,¹¹ das in den 1960er und 1970er Jahren die bestimmende Form des *historical drama* war.¹² Auch hier stehen wahre Begebenheiten im Hintergrund; aber immer dominieren die inszenierten Anteile – inhaltlich wie formal. Dies geht hin bis zur ausschließlichen Inszenierung des (zeit)geschichtlichen Geschehens (siehe z.B. »Das Wunder von Lengede« [ZDF 1969; Rudolf Jugert]). Ziel war – insbesondere bei den formprägenden Produktionen des ZDF – eine Vereinheitlichung in zweifacher Hinsicht: zum einen durch den weitgehenden oder völligen Verzicht auf Archivmaterial (z.B. Nachrichtenbilder); zum anderen durch die möglichst widerspruchsfreie Darstellung von Ereignissen – im Sinne eines »So war es wirklich«.

.....

9 Heinrich Breloer lässt in »Eine Geschlossene Gesellschaft« (WDR 1987), einem DokuDrama über die eigenen Erfahrungen in einem katholischen Internat Ende der 1950er Jahre, eine Schallplatte mit mahnenden Äußerungen eines Jesuiten-Paters zur »Selbstbefleckung« – also Onanie – laufen. Als der Pater davon erzählt, dass Masturbation den Körper schwäche, unterlegt Breloer dies mit Fotos der Jungen aus dem Internat. Ein Foto zeigt drei Jungen auf den Schultern dreier anderer stehen; auf einem anderen Foto trägt ein Schüler einen anderen auf den Schultern – von Schwäche keine Spur. Die Bilder körperlicher Stärke widersprechen den Äußerungen des Paters, ohne dass dies durch Interviewaussagen oder einen Kommentar geschieht. Dieses Beispiel zeigt die Möglichkeiten des Autors/Regisseurs auf, durch die bloße Montage neue (kommentierende) Aussagen zu erzeugen – auch wenn in diesem Fall nicht dokumentarische und fiktionale Szenen kommentierend gegeneinander geschnitten werden.

10 So auch Fritz Wolf: Alles Doku – oder was? Über die Ausdifferenzierung des Dokumentarischen im Fernsehen. Expertise des Adolf Grimme Instituts im Auftrag der Landesanstalt für Medien NRW, der Dokumentarfilminitiative im Filmbüro NW, des Südwestrundfunks und des ZDF. Düsseldorf 2003, S. 98.

11 Gebräuchlich war auch die Bezeichnung Szenischer Bericht.

12 Vgl. Christian Hißnauer: *Geschichtsspiele im Fernsehen: Das Dokumentarspiel als Form des hybriden Historical Drama der 1960er und 1970er Jahre*. In: Klaus Arnold et al. (Hrsg.): *Geschichtsjournalismus. Zwischen Information und Inszenierung*. Münster 2010, S. 293–316. Zum Dokumentarspiel siehe auch Knut Hickethier: *Fiktion und Fakt. Das Dokumentarspiel und seine Entwicklung bei ZDF und ARD*. In: Helmut Kreuzer und Karl Prümm (Hrsg.): *Fernsehsendungen und ihre Formen: Typologie, Geschichte und Kritik des Programms in der Bundesrepublik Deutschland*. Stuttgart 1979, S. 53–70; Axel Bernhart: »Erinnerung an einen Sommer in Berlin« als Beispiel für die Problematik des Begriffs ‚Dokumentarspiel‘. Unveröffentlichte Magisterarbeit. Hamburg 1986; Wolfgang Bruhn: *Die Illusion des Authentischen. Definition und Dramaturgie des Dokumentarspiels*. In: Christian Longolius (Red.): *Fernsehen in Deutschland. Gesellschaftspolitische Aufgaben und Wirkungen eines Mediums*. Mainz 1967, S. 157–163; Manfred Delling: *Das Dokument als Illusion. Zur Verwendung von Fakten und Fiktionen im Dokumentarspiel des Fernsehen*. In: Peter von Rüdén (Hrsg.): *Das Fernsehspiel. Möglichkeiten und Grenzen*. München 1975, S. 115–135.

Idealtypisch lassen sich zwei grundlegende Formen des Dokumentarspiels unterscheiden:

- a) die *Szenische Reproduktion*. Sie orientiert sich an dem illusionistischen Dramaturgiekonzept Wolfgang Bruhns¹³ (1965–1969 Leiter der ZDF-Hauptabteilung Dokumentarspiel). Dieses Konzept setzt auf
- Spannungsdramaturgie,
 - deutliche Zusammenhänge von Ursache und Wirkung,
 - eindimensionale Rollen-Stereotype,
 - die Verteilung von Sympathie und Antipathie,
 - übersichtliche Problemlagen und
 - übersichtliche Mechanismen zu Problemlösung.¹⁴

Angestrebt ist die Ausgrenzung aller nicht-szenischen Elemente.

- b) die *Szenische Rekonstruktion/Rekapitulation*. Sie setzt stärker auf eine Strategie des Illusionsbruchs. Sie verzichtet eher auf eine realistische/naturalistische Ausstattung. Das Spiel ist mehr von dokumentarischen Einschüben unterbrochen. Und es ist durch Inszenierung wie Schauspielerführung als Präsentation deutlich gemacht.¹⁵ Diese Produktionen sind »puristischer, nüchterner, reflexionsreicher konzipiert«.¹⁶

Analog zu dieser Differenzierung lassen sich auch beim DokuDrama zwei grundlegende Konzepte unterscheiden:¹⁷

- a) *Fiktionalisierende DokuDramen*. Sie greifen auf eine realistische Inszenierungsweise zurück. Dekors, Kulissen, Kostüme etc. werden möglichst historisch korrekt rekonstruiert. Die Spielszenen erzählen recht losgelöst von den Interviews, d.h. vergleichsweise autonom. Sie kommen wie eine ‚objektive‘ Darstellung des tatsächlichen Geschehens daher. Diese DokuDramen sind stark handlungsgeprägt.

- b) *Visualisierende DokuDramen*. Sie orientieren sich eher an anti-realistischen Inszenierungsweisen. Die Re-enactments lassen die Kulisse der Inszenierung transparent werden. Fernseharbeit erscheint wie Bühnenarbeit. Die visualisierenden DokuDramen erklären bzw. reflektieren Zusammenhänge und Entwicklungen. Sie sind weniger handlungsorientiert.

.....

13 Siehe Bruhn, 1967 (Anm. 12).

14 Vgl. Knut Hickethier: *Das Fernsehspiel der Bundesrepublik. Themen, Form, Struktur, Theorie und Geschichte 1951–1977*. Stuttgart 1980, S. 284; Bernhart, 1986 (Anm. 12), S. 28.

15 Vgl. Hickethier, 1979 (Anm. 12), S. 61.

16 Werner Waldmann: *Das deutsche Fernsehspiel. Ein systematischer Überblick*. Wiesbaden 1977, S. 70.

17 Wir lehnen uns hier an Hißnauer, 2011 (Anm. 3), S. 277 an.

Im Vergleich zu den fiktionalisierenden DokuDramen haben die Re-enactments hier eine vergleichsweise geringe Autonomie. Das Interview oder andere dokumentarische Teile fungieren als Quelle für die inszenierten Passagen. Die Re-enactments haben einen eher demonstrierenden Charakter. In ihrem direkten Zusammenhang mit einzelnen Interviews/dokumentierenden Teilen spiegeln sie eher die subjektive Erlebens- bzw. Erinnerungsperspektive einzelner Protagonisten.

Die Grenze zwischen Dokumentar- und Fernsehspiel ist nicht immer klar zu ziehen, da auch Fernsehspiele oft auf historische Stoffe bzw. zeitnahe Ereignisse zurückgreifen. Für Franz Neubauer erzählen daher »realistische Spiele glaubhaft, historische Spiele zum Teil belegbar, dokumentarische Spiele¹⁸ belegte Geschichte.«¹⁹ Er unterscheidet »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«, das sich »im Rahmen des Gewußten, Belegten und Überprüfbareren bewegt.«²⁰

Freilich sind die Grenzen bei allen vorgetragenen Unterscheidungen als fließend zu sehen. In der aktuellen Debatte um docufiction wird kaum noch zwischen verschiedenen hybriden Ansätzen und/oder Formen differenziert.

Vorläufer des DokuDramas im Dokumentar- und Fernsehspiel der 1970er Jahre

Das DokuDrama entwickelte sich aus den innovativen Ansätzen des Dokumentar- und Fernsehspiels der 1970er Jahre.²¹ Wegweisend waren hier zwei Produktionsrichtungen: a) Arbeiten, die mit dem fiktionalen Illusionismus früherer Dokumentarspiele brachen, und b) Arbeiten, die im Fernsehspiel ein

.....

18 Neubauer meint mit den dokumentarischen Spielen das Dokumentarspiel.

19 Franz Neubauer: Geschichte im Dokumentarspiel. Paderborn u.a. 1984, S. 75f.; eig. Herv.

20 Neubauer, 1984 (Anm. 19), S. 77; eig. Herv.

21 Siehe dazu Christian Hißnauer: Hybride Formen des Erinnerns: Vorläufer des Doku-Dramas in Dokumentar- und Fernsehspielen zum Nationalsozialismus in den siebziger Jahren. Monika Heinemann et al. (Hrsg.): Medien zwischen Fiction-Making und Realitätsanspruch – Konstruktionen historischer Erinnerung. München 2011, S. 183–209; Hißnauer, 2010 (Anm. 11).

Höchstmaß an Alltagsnähe anstreben – mit dokumentarästhetischen und/oder hybriden Mitteln.²²

Sogar in Unterhaltungsserien wurde mit hybriden Formen experimentiert – vor allem, um der Forderung nach mehr sozialkritischen Produktionen und neuen erzählerischen Formen gerecht zu werden. Laut Georg Feil waren diese Serien vor allem durch einen starken aufklärerischen Impetus geprägt. Als Beispiel nennt er: »Alles Gute Köhler‘ (1973), die Geschichte eines nach sechs Jahren aus der Haft Entlassenen, der nicht nur in seiner Familie wieder Fuß fassen, sondern sich auch in die Gesellschaft integrieren wollte. Wie das geht – und wie es scheitert – erläutert eine (echte) Sozialpsychologin. Das gleiche Verfahren verwendete die ARD, als sie die Serie über die Not der Landwirtschaft ‚Um Haus und Hof‘ (1974) einsetzte (im Vorabendprogramm, also zwischen den Werbeblöcken!²³): Original-Bauern erklärten in Statements, die sie direkt in die Kamera sprachen, ihre reale Situation. Dann traten die Schauspieler auf, wandten sich ebenfalls in die Kamera und redeten Klartext.«²⁴ »Um Haus und Hof« war dabei so erfolgreich, dass drei weitere Staffeln in Auftrag gegeben wurden.

Als Fernsehproduktionen, die die Entwicklung des DokuDramas formal richtungsweisend prägten sind zu nennen: das zweiteilige Dokumentarspiel »Operation Walküre« (WDR 1971; Franz-Peter Wirth) und der Fernsehfilm »Erinnerung an einen Sommer in Berlin« (NDR 1972; Rolf Hädrich).²⁵ Diese Arbeiten gehören zweifelsohne zu den innovativsten Produk-

.....

22 Die Entwicklung setzt inhaltlich wie formal bei den frühen Fernsehspielen Egon Monks ein (vgl. dazu den Beitrag von Julia Schumacher in diesem Heft).

23 Das vorabendliche Werberahmenprogramm war seinerzeit stärker auf Unterhaltung ausgerichtet als das Abendprogramm (nach 20 Uhr). Zu Vorabendserien im öffentlich-rechtlichen Fernsehen der 1970er Jahre siehe Knut Hickethier: Unterhaltung in Fortsetzungen. Fernsehspielserien im Vorabendprogramm. In: Peter von Rügen (Hrsg.): Das Fernsehspiel. Möglichkeiten und Grenzen. München 1975, S. 136–168; Günter Giesenfeld und Prisca Prugger: Serien im Vorabend- und im Hauptprogramm. In: Helmut Schanze und Bernhard Zimmermann (Hrsg.): Das Fernsehen und die Künste. Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik Deutschland. Bd. 2. München 1994, S. 349–388; hier: S. 359f.; Joan Bleicher: Vorabendserien. Gegessen wird später. Ein Rückblick in deutsche Seriengeschichte. In: Nina Schindler (Hrsg.): Flimmerkiste. Alles über die Fernsehjahre 1953–1983. Hildesheim 1999, S. 73–90.

24 Georg Feil: Fortsetzung folgt. Schreiben für die Serie. Konstanz 2006, S. 52f.

25 Vgl. auch Christian Hißnauer: Zwischen ‚Doku‘ und ‚Fiktion‘? Die hybride Vielfalt der docufiction: Dokumentarspiele, Doku-Dramen, Fake-Dokus und Fiktive Dokumentationen im Fernsehen (seit den 1960er Jahren). In: Harro Segeberg (Hrsg.): Film im Zeitalter ‚Neuer Medien‘ I: Fernsehen und Video. (= Mediengeschichte des Films; 7). München 2011, S. 199–224; hier: S. 211; zu »Erinnerung an einen Sommer in Berlin« siehe auch den Beitrag »Ein ganz gewöhnlicher Mord?« in diesem Heft.

tionen der frühen 1970er Jahre. Sie setzen bereits sehr stark auf eine Legierung von Dokumentation und Fiktion.²⁶ Horst Königstein und Heinrich Breloer sind von »Operation Walküre« und »Erinnerung an einen Sommer in Berlin« entscheidend inspiriert worden (s.u.). Diese Arbeiten stellen die Ausgangsbasis für die formalen Weiterentwicklungen dar, die zur Kultivierung des DokuDramas als eigenständiger Form führten.

»Operation Walküre« rekonstruiert die Ereignisse rund um das Hitler-Attentat am 20. Juli 1944. Der erste Teil beginnt mit einer ca. fünfminütigen mockumentary-Sequenz: In einem fiktiven »Wochenschau«-Beitrag wird über das erfolgreiche Attentat und den anschließenden Staatsstreich berichtet. Joachim Fest (der wie ein Erzähler durch den Film führt) macht klar, dass es sich um eine reine Fiktion handelt. Er sitzt in einem Schneiderraum und spricht die Zuschauer direkt an. Es folgt u.a. eine Passantenbefragung. Sie zeigt, wie wenig die bundesdeutsche Bevölkerung Anfang der 1970er Jahre über das Attentat Graf von Stauffenbergs und dessen Begleitumstände wissen. Als zusätzlicher Beleg werden in Schaubildern die Ergebnisse einer Meinungsumfrage präsentiert. Nach dieser Einführung erläutert Fest die Entstehungsweise des Films.²⁷ Dabei sieht man Darsteller in der Maske – ein selbstreflexives Element des Illusionsbruchs, bevor das Spiel überhaupt beginnt. Es folgt noch ein Zeitzeugenbericht/-interview. Erst dann kommt eine – kurze – inszenierte Szene. Im Weiteren wechseln sich fiktional-narrative und erklärend-dokumentarische Sequenzen en bloc ab.

Die fiktional-narrativen Blöcke sind recht handlungs- und ereignisorientiert. Die dokumentarischen Sequenzen bestehen hauptsächlich aus Zeitzeugenberichten und -interviews. Sie dienen vor allem dazu, die Hintergründe des Attentats zu thematisieren und einzelne Details zu (er)klären – so die Funktionsweise der Zünder, so den konkreten Ablauf der Ereignisse. Die Zeitzeugenberichte werden hier – entgegen früheren Produktionen – gezielt und ausführlich

.....

26 Andere Autoren integrieren die unterschiedlichen Elemente wesentlich vorsichtiger oder sparsamer. So verwendet Rainer Eler in »Der Attentäter« (SDR 1969) nur sehr wenige, kaum aussagekräftige Interviews/Statements und »Wochenschau«-Aufnahmen.

27 Mit der extrem langen Exposition – mit den Mitteln der Dokumentation und Transparenz – reagiert Wirth auf die zeitgenössische Kritik am Dokumentarspiel als einer beliebten Form der Geschichtsvermittlung der 1960er Jahre. Bemängelt wurden vor allem das Fehlen nachvollziehbarer Belege und der historische Absolutheitsanspruch, mit dem die inszenierte Darstellung daher kam. Wirth konterkariert diese Kritik mit einer Kombination diverser Authentizitätssignale (zur Kritik am Dokumentarspiel siehe Hißnauer, 2011 (Anm. 25)).

als eigenständige zeithistorische Quelle genutzt.²⁸ Die Interviews erscheinen in doppelter Funktion: methodisch (als Rechercheinstrument) und ästhetisch/dramaturgisch. Zuvor dienten sie in der Regel – wenn sie überhaupt eingesetzt wurden – lediglich als Authentizitätssignal.²⁹ Die Arbeit mit Zeitzeugeninterviews wirkt sich in »Operation Walküre« auch unmittelbar auf die narrative Gestaltung aus: Franz-Peter Wirth zeigt eine Szene in drei Versionen, da sich die Aussagen der Zeitzeugen in einigen Details widersprechen.

Auch Rolf Hädrichs Fernsehspiel »Erinnerung an einen Sommer in Berlin« nutzt Zeitzeugeninterviews in einer Weise, die für die frühen 1970er Jahre als ungewöhnlich weitgehend gelten muss. Sie sind zudem innovativ ins Bild gesetzt. So wird ein Teil der Interviews bspw. in den Kulissen geführt und geht nahtlos in Spielszenen über. – Der extensive Einsatz von Zeitzeugeninterviews ist im Übrigen ganz und gar nicht selbstverständlich, weil es sich streng genommen um eine Literaturverfilmung handelt. Hädrich verfilmt ein Kapitel aus Thomas Wolfes autobiographischem Roman »You can't go home again«/»Es führt kein Weg zurück« (New York 1940). Es ist zur Zeit der Olympischen Spiele von Berlin angesiedelt (1936). – Hädrich verknüpft Spielszenen mit Interviews und Archivbildern, um den fiktional verfremdeten Stoff wieder zum realen Geschehen zurückzuführen.³⁰ Im Unterschied zu Wirth verwebt Hädrich die unterschiedlichen Elemente zu einer zuweilen recht feinteiligen Montage.

Die beiden Produktionen sind für die formale Entwicklung des DokuDramas ungemein wichtig. Zunächst wurden die neuen Ansätze aber nicht weiter verfolgt – geschweige denn systematisch weiterentwickelt.

Es gab in Abständen eine gewisse Konjunktur neuer Formen. Die innovativen Fernsehversuche waren als fester Programmbestandteil schwer durchsetz-

.....

28 In »Der Attentäter« wird die Möglichkeit dazu am Ende kurz angedeutet, wenn ein ehemaliger KZ-Wärter von Georg Elzers letzten Stunden im KZ Dachau berichtet.

29 Viele Autoren von Dokumentarspielen ließen es bei einer bloßen Aktenrecherche bewenden oder richteten sich nach dem – nicht immer aktuellen – Stand der Sekundärliteratur (vgl. Hißnauer, 2011 (Anm. 25), S. 207).

30 Dies geschieht bei Hädrich in zweierlei Weise: Zum einen kommen Personen zu Wort, die Thomas Wolfe in Berlin begegnet waren und von dessen Aufenthalt berichten. Zum anderen setzt er Albert Speer und Leni Riefenstahl als Zeitzeugen der Olympischen Spiele und der nationalsozialistischen Herrschaft ein. Die Aussagen dieser Zeugen, die – gelinde gesagt – zur entlastenden Legendenbildung neigten, werden in keiner Weise hinterfragt. Dies ist gewiss zum Teil der Produktionszeit geschuldet.

bar. Dies unterstreicht Horst Königsteins Rückblick: »Doku-Drama unserer Vorstellung war und ist ein Zwischenprodukt und Bastard, der nicht aus lauter Gutheit ins Programm rückte, sondern mühevoll gegen eine etablierte Vätergeneration des Fernsehzählens durchgesetzt werden mußte.«³¹

Die Geschichte der hybriden Fernseh- und Dokumentarspiele ist bislang nur in Ansätzen aufgearbeitet worden. Es fehlt an einer systematischen Betrachtung einzelner Produktionsphasen und ihrer impulsgebenden Zusammenhänge.

Die Entwicklung des DokuDramas im bundesdeutschen Fernsehen

Das DokuDrama hat sich erst in den 1990er Jahren als eigenständige semi-dokumentarische Form etabliert. Horst Königstein hat dazu – in seinen verschiedenen Berufsrollen! – maßgeblich beigetragen (als Autor, Regisseur, Redakteur und Produzent). Seiner Erfahrung nach kam das »Doku-Dramatische (...) selbstverständlich, aus dem Low-budget-Bereich: dokumentarische Beobachtung plus schnelle, kleine Inszenierung mit preiswerten Darstellern. So habe ich meine ersten Filme bei Radio Bremen und im Bildungsprogramm des NDR gemacht; so kam auch mein Freund und Kollege Heinrich Breloer, ausgebildeter Literaturwissenschaftler, zu mir in die NDR-Redaktion und wurde – aus Sparerwägungen – zum Darsteller seiner selbst; 1973 machten wir einen Film über die Tagesschau, in dem er die Figur des einführenden und eher unwissenden Eindringlings und Ausforschenden spielt – eine Art Detektivrolle, die er in seinen späteren Recherche-Filmen perfektioniert hat.«³²

Nur mit Blick auf die frühen Arbeiten Königsteins und Breloers lässt sich der Ursprung des Re-enactment im low-budget-Bereich ansiedeln. In »Operation Walküre« z.B. sind die Szenen sehr aufwendig inszeniert. Der Verweis auf Breloers Rolle in einem »Tagesschau«-Film³³ ist im Übrigen kein tragfähiges Beispiel. Breloer spielt eine funktionale Rolle, die rein dramaturgisch begründet ist (er spielt den Unwissenden, als Stellvertreter des Publikums). Hier wird kein reales Geschehen nach-gestellt. Insofern kann man diesen Auftritt Breloers und ähnliche Ein-

sätze (z.B. in »Treffpunkt im Unendlichen«³⁴) nicht als Re-enactment bezeichnen.³⁵

Als Schlüsselproduktion in der Entwicklung des DokuDramas gilt »Das Beil von Wandsbek« (NDR/WDR 1982), die filmische Umsetzung von Arnold Zweigs gleichnamigem Roman. Sie entstand »[a]ngeregt von Rolf Hädrichs Literaturverfilmung mit Zeitzeugen ‚Erinnerung an einen Sommer in Berlin‘«:³⁶ »Besonders gelungen fand ich den Trick, Ledig-Rowohlts als Erzähler in einem Cafe [sic!] auftreten zu lassen, das sich dann überraschend als ein Studio entwickelte, in dem die Geschichte von Thomas Wolfe weiterlief.«³⁷ Ebenso nennt Breloer »Operation Walküre« als inspirierende Arbeit, besonders den Einsatz von Joachim Fest »als Erzähler und Interviewer für die Zeitzeugen«.³⁸

In »Das Beil von Wandsbek« verbinden die beiden Autoren/Regisseure Königstein und Breloer zum ersten Mal Dokumentarisches und Inszeniertes. Dies galt seinerzeit als kühnes wenn nicht gar tollkühnes Unterfangen. Dazu Königstein: »Knapper Kommentar einiger Fernsehchefs: ‚So etwas geht nicht‘. Es ging. Damals, 1981, war unser erklärtes Ziel, zwei Fernsehgenres, den Dokumentarfilm und das Drama, derart miteinander zu verschränken, daß, gleichgültig wie der Zuschauer zappte, er immer wieder im gleichen Film landete.«³⁹

Die Kombination von (fiktionaler) Literaturverfilmung und (dokumentarischer) Recherche der historischen Hintergründe von Zweigs Roman geschah wohl überlegt: »Wir hatten uns damals für die Dramaturgie vorgenommen, wir synthetisieren die Geschichte des Täters in Spielszenen und wir analysieren im

.....

³⁴ Ein weiteres Beispiel: In »Eine Geschlossene Gesellschaft« (WDR 1987) stellt sich Breloer als Interviewer teilweise unwissend und fragt seine ehemaligen Mitschüler »Wie war das damals?« – obwohl er selbst es natürlich weiß. Hier wird die rein dramaturgische Funktion des naiven Fragens in besonderer Weise deutlich.

³⁵ Auch in Spielfilmen oder Serien ist es durchaus üblich, die Figur des unbedarften Neulings zu verwenden, um das Publikum in ein Milieu einzuführen. Die Zuschauer sollen sich mit der Figur identifizieren und mit ihr eine neue Welt ergründen.

³⁶ Heinrich Breloer: »Spiel mit Fernsehen«. Eine kurzgefaßte Arbeitsgeschichte. In: Peter Zimmermann (Hrsg.): Fernseh-Dokumentarismus. Bilanz und Perspektiven. München 1992, S. 271–290; hier: S. 272. Dieser »Arbeitsbericht« erschien zwar unter dem Namen Breloers, das Rohmanuskript stammt aber von Horst Königstein (siehe Jambor, 2010 (Anm. 4), S. 9).

³⁷ Heinrich Breloer und Georg Feil: Wir wollten es einfach wissen. Heinrich Breloer im Gespräch mit Georg Feil. In: Georg Feil (Hrsg.): Dokumentarisches Fernsehen. Eine aktuelle Bestandsaufnahme. Konstanz 2003, S. 109–137; hier: S. 130.

³⁸ Ebd.

³⁹ Königstein, 1997 (Anm. 5), S. 247.

.....

³¹ Königstein, 1997 (Anm. 5); hier: S. 246.

³² Ebd.; eig. Herv.

³³ Gemeint ist wahrscheinlich »Fernsehen über Fernsehen. Weitere Nachrichten« (NDR 1973; Buch: Heinrich Breloer/Regie: Horst Königstein); denn »Fernsehauge. Tagesschau – Eine Woche wie jede andere auch« (Heinrich Breloer/Horst Königstein) lief erst 1976.

Dokumentarfilm die Geschichte des Opfers.«⁴⁰ Wie Hädrich führen Königstein und Breloer den Romanstoff wieder an das ursprüngliche Geschehen heran. Wieder einmal kommt Breloers »detektivischer Recherche-Gestus« zum Tragen »(Wir gehen mit einem Roman durch die Stadt und entziffern Orte und Personen ...)'«.⁴¹

Genau genommen ist die Adaption und Umsetzung des Romans kein DokuDrama. Die stilprägende Arbeitsweise hat jedoch dazu geführt, dass »Das Beil von Wandsbek« als eine Art ‚Prototyp‘ des DokuDramas aufgefasst wird. Dazu hat entscheidend die nationale und internationale Anerkennung beigetragen, die diese Produktion erfuhr. Königstein und Breloer erhielten vom nordrhein-westfälischen Kultusminister den Preis für die beste Literaturverfilmung. Auf dem renommierten italienischen Festival *teleincontro* wurden sie mit dem Preis für »beste Idee, bestes Buch, beste Regie« einer europäischen Fernsehproduktion ausgezeichnet.

In »Das Beil von Wandsbek« sind schon viele Stilmittel auszumachen, die spätere Arbeiten kennzeichnen. Dies gilt für Produktionen des Teams Königstein/Breloer. Dies gilt auch für Produktionen, die Königstein allein oder mit anderen Partnern in Angriff nahm. Ein Beispiel dafür ist das Spiel auf mehreren Ebenen. Auf einer ersten Ebene wird die Entstehungsgeschichte des Romans erzählt (vor dem Hintergrund der Lebensgeschichte Arnold Zweigs zwischen 1933 und 1968). Kronzeuge dieses Erzählstrangs ist Zweigs Sohn Adam. Diese Ebene fungiert auch als Exposition des Films. Als zweite Ebene ist die investigativ-dokumentarische Recherche Breloers zu sehen. Er lässt sich Mordwerkzeuge, Stadtpläne, Reedereiregister etc. zeigen; führt aber auch feinfühlig, eindringliche Interviews mit Zeitzeugen. Sie werden – wie später z.B. bei »Die Manns – Ein Jahrhundertroman« (2001) – zum Teil an Originalschauplätzen befragt. Zudem lässt Breloer die Zeitzeugen Romanpassagen vorlesen, die sie, ihre Familien oder ihr Umfeld betreffen – oder er konfrontiert sie mit belastenden Dokumenten. In einer dritten Ebene – einer reinen Inszenierung – wird die Geschichte des Schlachters Teetjen und seine Beziehung zum NS-Parteigänger Footh erzählt (einem Reeder, der an der »Arisierung« jüdischer Reedereien verdient). Während die dokumentarische Ebene der Recherche blass-farbig auf 16-mm-Umkehrfilm

gedreht ist, wird die Inszenierung mit s/w-16mm-Negativfilm umgesetzt. Sie verschmilzt so mit einer vierten Ebene, die mit Hilfe von »Wochenschau«-Material die drastisch schnelle Verbreitung des Nationalsozialismus schildert.

1987 realisiert Heinrich Breloer für den WDR den bereits erwähnten, sehr persönlichen Zweiteiler »Eine Geschlossene Gesellschaft«. Er kultiviert dabei die für ihn typische Vorgehensweise: »Am Anfang steht die dokumentarische Recherche, die mit einem kleinen Team mitgedreht wird. (...) Aus der Recherche



Abb. 1: Die Entfernung vom Illusionismus früherer Tage: Das Spiel gibt sich als solches zu erkennen

entsteht ein Drehbuch für den Spielteil. Im Schneiderraum erst füge ich die Teile so zusammen, wie sie es verlangen.«⁴² In der Frühzeit des DokuDramas sind dokumentarische und fiktionale Sequenzen deutlich voneinander abgesetzt – und in einem bedächtigen Wechsel geschnitten. In »Die Staatskanzlei« (1989) gehen Dokumentation und Fiktion schon stärker ineinander über. Die Übergänge geschehen rascher und fließender.⁴³

»Staatskanzlei« geht zurück auf eine szenische Lesung der Protokolle des Barschel-Untersuchungsausschusses. Königstein und Breloer inszenierten sie im März 1988 in der Hamburger Kampnagel-fabrik. Die Fernsehbearbeitung übernimmt Breloer – betreut von den Redakteuren Horst Königstein und Gebhard Henke. Breloer baut die szenische Lesung zum Spiel aus und ergänzt sie mit Archivaufnahmen und Interviews. Die ästhetische Gestaltung der Re-enactments ist betont theaterhaft – und dem

⁴⁰ Breloer und Feil, 2006 (Anm. 37), S. 125.

⁴¹ Horst Königstein: Das Medium. In: Alber Drews (Hrsg.): Zeitgeschichte als TV-Event. Erinnerungsarbeit und Geschichtsvermittlung im deutschen Fernsehfilm. Loccumer Protokolle, Nr. 31, 2007, S. 201–231; hier S. 215.

⁴² Breloer, 1992 (Anm. 36), S. 277.

⁴³ »Staatskanzlei« läuft im Ersten Fernsehprogramm der ARD. Die vorausgegangenen Produktionen liefen in den Dritten Programmen.

Brechtschen Gestus des Zeigens verwandt: In vielen Szenen sieht man im Hintergrund die Kulissen anderer Handlungsorte. Die Protagonisten werden stilisiert. In Parteitagsszenen steht Barschel in einer leeren Halle. Die Anwesenheit der Parteimitglieder wird durch eingespielten Applaus und einmontierte Archivaufnahmen nur angedeutet. Diese Darstellungsweise bricht bewusst mit der illusionistischen, wirklichkeitsnahen Inszenierung der Dokumentarspiele.

Breloer macht durch einen klug gesetzten Schnitt zwischen dokumentarischem und fiktionalem Material deutlich, dass er im Spiel die Bilder ergänzt, die es nicht als Nachrichtenbilder gibt. Ein Beispiel: Er zeigt Originalaufnahmen aus dem Kieler Untersuchungsausschuss. Die Aussage von Jutta Schröder steht an, der Sekretärin in der Staatskanzlei. Der Vorsitzende erklärt ihr, dass sie berichten soll, was sie von den Vorgängen weiß. Nach einem erkennbaren Schnitt folgt Nachrichtenmaterial, das nur den Untersuchungsausschuss, nicht aber die Zeugin zeigt. So kann Breloer geschickt die Aufforderung des Vorsitzenden montieren: »So meine Damen und Herren, dann bitte ich, von Bild- und Ton-Aufnahmen abzusehen.« Ein anschließender Fotoblinker wirkt fast wie eine Weißblende; dann schneidet Breloer in das Re-enactment der Aussage Jutta Schröders. Dazu Breloer: »da wo die NDR-Kamera abbrechen musste, beginnt unser Spiel. Da wo notgedrungen der zusammenfassende Bericht der *Tagesschau* auf dem Bildteppich der Figuren beginnt und die Menschen und ihre Aussagen zu Abstraktionen verkürzt, können wir die Sinnlichkeit der konkreten Details spielend vorführen.«⁴⁴ Breloer begründet die Notwendigkeit des Nachspiels allein über die Montage – ohne jeden voice over-Kommentar, den er an anderen Stellen durchaus erklärend verwendet. Gleichzeitig dient die kurze Sequenz auch der Exposition der Zeugin und der Rezeptionsleitung der Zuschauer; denn sie schafft eine visuelle Verknüpfung der realen Person mit der Darstellerin.⁴⁵

Bei »Staatskanzlei« und der Fortsetzung »Einmal Macht und zurück« (1995) lässt sich deutlich erkennen, wie sich das DokuDrama von der visualisierenden zur fiktionalisierenden Form entwickelt. Dies geschieht vor allem auch im Anspruch auf Sendeplätze in der sogenannten Prime Time: »Wir ahnten sehr früh, dass wir mit unserem [sic!] Dokumentar-

filmen nicht überleben würden. Und dass wir auch im Dritten Programm die Primetime-Plätze nicht halten konnten, die wir noch hatten, dass wir viel attraktiver werden mussten in der Erzählung unserer Geschichten. Wir haben uns mit dem Spiel in andere Bereiche vorgearbeitet. Dann konnten wir das Dokumentarische sogar ins Erste Programm auf den Primetime-Platz hinziehen. Anders hätten wir das da nicht hingekriegt.«⁴⁶

»Einmal Macht und zurück« beginnt mit einer kurzen Spielszene, in der Engholm (Burghart Klaußner) betont, er wolle nicht wieder den »gleichen Scheiß« wie 1987 erleben. Es folgt Archivmaterial der Pressekonzferenz, in der er seinen Rücktritt erklärt. Breloer nimmt hier – in der Dramaturgie umgekehrter Chronologie – das Ende vorweg, um Spannung zu erzeugen. Zwei Fragen stehen im Raum: a) Was ist der »gleiche Scheiß«? b) Warum tritt Engholm zurück? Dann folgt eine Spielsequenz, die sehr deutlich belegt, wie stark auch Breloer sich durch die Dramaturgien der TV-Movies beeinflussen lässt: Er inszeniert den Flugzeugabsturz, den Uwe Barschel überlebte, als kurze Action-Sequenz.⁴⁷ Dies alles geschieht in den ersten drei Minuten. Es geht hier nicht darum, erst einmal in die Geschichte einzuführen und die Figurenkonstellation zu vermitteln. Das Ziel ist, Spannung zu generieren und spektakulär zu animieren. – Die Spielszenen sind nicht mehr in einer theaterhaften Anmutung inszeniert, sondern bewusst realitätsnah. Zu den entsprechenden filmischen Mitteln zählen: Außenaufnahmen, Dreh an Originalschauplätzen, realistisches statt kulissenhaftes Set-Design.

Die immer stärker werdende Konkurrenz privatwirtschaftlich organisierter Programmanbieter befördert den Trend zur Fiktionalisierung. Die inszenierten Teile nehmen gewaltig zu. Der Schnitt-Rhythmus wird rasanter (siehe Grafik 1). Dies ist gleichbedeutend mit einer Steigerung des Unterhaltungscharakters – bis hin zum DokuDrama als einer Spielart des Infotainments (Histotainments).

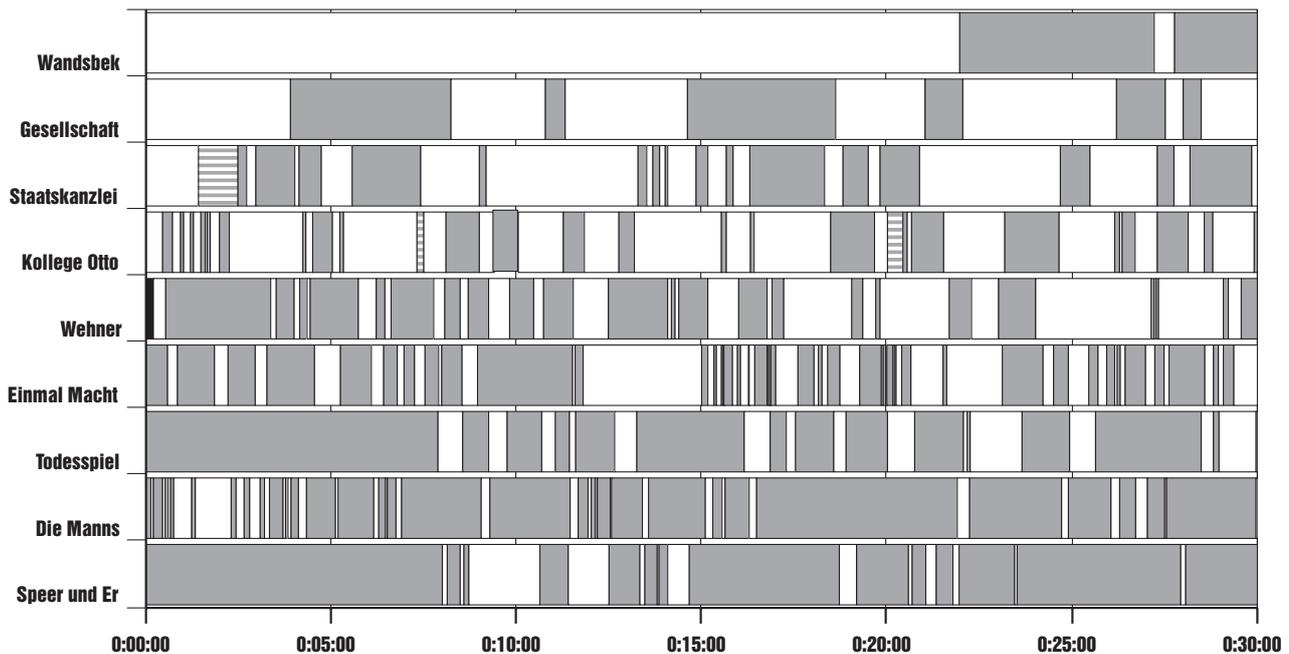
Königstein und Breloer haben – mit Blick auf den Sendeplatz 20.15 Uhr – keine Berührungängste unterhaltsamen Elementen gegenüber: »(...) Horst und ich wir haben immer gesagt: Alle Mittel sind uns Recht zu [sic!] Unterhaltung, wenn wir sie in einem gediegenen ästhetischen Konzept verdichten können. Wir wollten die Zuschauer auch immer

44 Breloer, 1992 (Anm. 36), S. 280.

45 Für die Figuren Uwe Barschel (Roland Schäfer) und Reiner Pfeiffer (Hermann Lause) schafft Breloer diese Verknüpfung dadurch, dass er die Schauspieler in der Maske zeigt. Sie sind jeweils in einem Spiegel zu sehen, auf den ein Foto der realen Person geheftet ist.

46 Breloer und Feil, 2006 (Anm. 37), S. 134.

47 Ein deutliches Indiz für die gezielte Platzierung von Action-Sequenzen: In »Staatskanzlei« inszeniert Breloer den Absturz noch nicht, obwohl der Fokus auf Barschel liegt.



Verwendung dokumentarischer und fiktionaler Bildmaterialien in den DokuDramen Heinrich Breloers (jeweils in den ersten 30 Minuten, vereinfachte Darstellung): **Weiße:** Spielszenen **Grau:** Dokumentarisches Bildmaterial (Archivfotos/-filme; Interviews, aktuelle dok. Aufnahmen) **Gestrichelt:** Selbstreflexive Szenen (Bühnenaufbau, Schauspieler in der Maske)

unterhalten.«⁴⁸ Im Hintergrund steht freilich die harte Programmkonkurrenz: »Ich weiß ja, wenn ich um Viertel nach acht laufe, muss ich mich mit allem möglichen auseinandersetzen. Die Manns sind gegen Jauch und Gottschalk gelaufen.«⁴⁹

Bei »Todesspiel« geht die Adaption unterhaltsamer Elemente bis hin zur Anlehnung an amerikanisch geprägte Krimiformate. Der Quotenerfolg wirkte laut Breloer massiv in die Sendeanstalten hinein: »Es ist interessant, das jetzt zu beobachten, wie der Markt sagt: macht was auf dem Gebiet der Doku-Dramen. Die gehen doch, man kriegt doch Quote, 'Todesspiel' hatte wohl sechs Millionen Zuschauer. Dazu noch die jungen Leute, hinter denen die Sender besonders her sind.«⁵⁰

Die Grafik zeigt die Entwicklung der Produktionen vom DOKUdrama zum dokuDRAMA. Die Zunahme fiktionaler Szenen und die Veränderung der Expositionen gehen einher mit der Los- bzw. Ablösung der szenischen Darstellung von Dokumenten und von Interviews. Die Interviews verlieren damit ihre narrative Funktion als Quelle des Spiels. – Der Anteil fiktionaler Szenen nimmt bei den DokuDramen unter der Regie Breloers nahezu kontinuierlich zu: von ca. 25% bei »Das Beil von Wandsbek« auf über 80% bei

DokuDrama	Fiktionales Bildmaterial (in den ersten 30 Minuten)
»Das Beil von Wandsbek«	24,9%
»Eine Geschlossene Gesellschaft«	38,9%
»Staatskanzlei«	40,0% ⁵¹
»Kollege Otto«	32,8% ⁵²
»Wehner«	50,1%
»Einmal Macht und zurück«	56,1%
»Todesspiel«	73,8%
»Die Manns«	81,8%
»Speer und Er«	82,6%

Tabelle 1: Anteil des fiktionalen Bildmaterials in den DokuDramen Heinrich Breloers

»Die Manns« und »Speer und Er« (ausgewertet wurden jeweils die ersten 30 Minuten; siehe Tabelle 1).

Die früheren Filme setzen zu Beginn vor allem Authentizitätssignale – durch Fotos und Filmaufnahmen der realen Personen (»Das Beil von Wandsbek« oder »Kollege Otto«) oder durch Aufnahmen der Interviewpartner, die im voice over-Kommentar vorgestellt werden (»Eine Geschlossene Gesell-

⁵¹ Prozentuierung ohne selbstreflexive Momente. Anteil mit selbstreflexiven Momente: 38,6%. Die selbstreflexiven Szenen machen hier 3,6% der ersten 30 Minuten aus.

⁵² Prozentuierung ohne selbstreflexive Momente. Anteil mit selbstreflexiven Momente: 32,2%. Die selbstreflexiven Szenen machen hier 2,0% der ersten 30 Minuten aus.

⁴⁸ Ebd., S. 120.

⁴⁹ Ebd., S. 122.

⁵⁰ Ebd., S. 132.

schaft«). Breloer wechselt erst auf narrative, fiktionale Szenen, wenn über »rezeptionsleitende Signale« (Helmut Korte) bzw. »Lektüeranweisungen« (Roger Odin) formal die Rezeption als (szenisch)dokumentarische Produktion wahrscheinlich gemacht wird.⁵³ Dies heißt nicht, dass eingangs keinerlei fiktionale Elemente verwendet werden. So vorhanden sind sie jedoch den dokumentarisierenden Anteilen und damit den Authentizitätssignalen deutlich untergeordnet. Sie sind narrativ nicht eigenständig, sondern haben einen eher illustrierenden Charakter. In einigen Produktionen sind sie zudem selbstreflexiv.⁵⁴ – Andere DokuDramen jener Jahre arbeiten ähnlich (z.B. »Wer zu spät kommt – Das Politbüro erlebt die deutsche Revolution« [WDR 1990; Jürgen Flimm]).

Die späteren Filme steigen ausschließlich fiktional ein. Sie muten wie originäre Fernsehfilme an. Diese Entwicklung beginnt mit »Einmal Macht und zurück«. Sie ist dann besonders deutlich bei den Produktionen ab »Todesspiel« zu sehen. Die »Verweise« auf den realen Hintergrund werden nachgereicht – durch Kommentar, Archivmaterial und/oder Interviews. Die Authentisierung ist also zunächst einmal nachrangig.⁵⁵ Die erzählte Geschichte steht gegenüber einer dokumentierenden, analysierenden und/oder erklärenden Aufarbeitung der zugrunde liegenden Ereignisse im Vordergrund. Die Spielszenen besitzen ein hohes Maß an narrativer Eigenständigkeit. Dieser unterhaltungsorientierte Ansatz zeigt sich auch bei den DokuDramen, die Hans-Christoph Blumenberg für das ZDF realisierte (»Deutschlandspiel«, 2000; »Der Aufstand«, 2003; »Die letzte Schlacht«, 2005 oder »Die Kinder der Flucht«, 2006).⁵⁶

.....

⁵³ Diese *rezeptionsleitenden Signale* lassen Rückschlüsse auf die *intendierte*, nicht jedoch zwingend auf die *tatsächliche* Rezeption zu.

⁵⁴ In »Kollege Otto« sieht man zuvor schon kurze – nicht narrative – Aufnahmen Rainer Hunolds. Sie dienen dazu, ihn als Bernd Otto zu sehen, erzählen aber noch nicht über den Protagonisten und den *Fall Coop*.

⁵⁵ »Todesspiel« setzt auch dadurch Fiktionalitätssignale, dass – wie in einem Spielfilm – im Vorspann die Schauspieler erwähnt werden. In den eher dokumentarästhetischen DokuDramen stellt Breloer zunächst die realen Interviewpartner oder aber die relevanten Figuren vor (in ihrer Verkörperung durch Schauspieler). Rollenfigur und Name des Schauspielers werden ggf. eingeblendet. In »Todesspiel« gibt es diese Form der Exposition nicht.

⁵⁶ Die Produktion »Die Stunde der Offiziere« (ZDF 2004; Hans-Erich Viet), für die Blumenberg das Buch schrieb, zeigt zudem sehr deutlich die Grenzen von Zeitzeugeninterviews: Je weiter die geschilderten Ereignisse zurückliegen, desto schwieriger ist es, Personen zu finden, die einen direkten und maßgeblichen Einfluss besaßen. So rücken Randfiguren in den Mittelpunkt, die oft nur bedingt relevante Aussagen machen können. Sie werden nicht mehr als Quelle des Dargestellten inszeniert, sondern dienen nur noch der (indirekten) Beglaubigung. Vor diesem Hintergrund ist es nur logisch, dass Blumenberg in »Die letzte Schlacht« nicht mehr die historischen Ereignisse der letzten Kriegstage 1945 rekonstruiert. Er konzentriert sich auf den Lebensalltag ‚ganz normaler Menschen‘, von denen ihm die noch lebenden Kinder erzählen können.

Die DokuDramen unter der Regie Breloers sind nicht nur ein gutes Beispiel für die Entwicklung dieser spezifischen dokumentarischen Erzählform, sondern auch dafür, wie ein Wandel im organisatorischen und wirtschaftlichen Rahmen ästhetische Veränderungen bedingt (wenn auch nicht determiniert).

Horst Königstein hat die Entwicklung des DokuDramas als Pionier stilprägend beeinflusst – in den unterschiedlichen Funktionen:

- Regisseur
 - »Das Beil von Wandsbek« (1982),
 - »Jud Süß – Ein Film als Verbrechen?« (2001),
 - »Verkauft Land« (2003),
 - »Die Treuhänderin« (2009).
- Redakteur/Produzent
 - »Staatskanzlei« (1989),
 - »Kollege Otto« (1991),
 - »Wehner. Die unerzählte Geschichte« (1993),
 - »Einmal Macht und zurück« (1995),
 - »Todesspiel« (1997).
- Drehbuchautor
 - »Das Beil von Wandsbek« (1982),
 - »Jud Süß – Ein Film als Verbrechen?« (2001),
 - »Die Manns – Ein Jahrhundertroman« (2001),
 - »Speer und Er« (2005),
 - »Die Treuhänderin« (2009).

Horst Königstein wird zudem allenthalben als ungewöhnlich kreativer und produktiver Wegbegleiter hervorgehoben.

In »Jud Süß« arbeitet Horst Königstein mit verschiedenen Gestaltungselementen und mit einem – vergleichsweise – mittleren Grad an Verzahnung. Er verknüpft miteinander:

- Ausschnitte aus dem Film »Jud Süß« (D 1940; Veit Harlan),
- Spielszenen, die auf den Gerichtsprotokollen basieren – und Auszüge aus den Tagebüchern von Joseph Goebbels integrieren,
- aktuelle Interviews mit Zeitzeugen.

Königstein installiert als narrative Gegenwartsebene die Zeit des Prozesses gegen Veit Harlan (1949).

Der Film ist feinteiliger gewirkt als andere DokuDramen Königsteins. Daher seien die einzelnen Gestaltungsebenen genauer betrachtet. In den Gerichtsszenen folgt die Montage in der Regel dem klassischen Schuß-Gegenschuß-Prinzip. Beim dramaturgisch bedingten Wechsel einzelner Ebenen sind drei Konstellationen zu unterscheiden:

1. Montage von Filmausschnitten aus »Jud Süß« und Argumentation der Erzählung
2. Montage von Zeitzeugenaussagen und inszenierten Passagen
3. Montage von Aussagen der Prozessteilnehmer und Goebbels-Zitaten – jeweils inszeniert

Zu 1: In dem DokuDrama wird Harlans Film »Jud Süß« insgesamt 14-mal zitiert. Die Ausschnitte, die in die Prozess-Szenen geschnitten sind, dienen in erster Linie als Beleg. Sie unterstützen die Argumentation des Staatsanwalts und der Zeugen. In einer zweiten Funktion dienen die Ausschnitte zur Identifizierung der Schauspieler und zur Charakterisierung ihrer Rolle. Eine Insertierung der Namen sichert die Identifizierung zusätzlich ab. Auch hier geschieht die Montage in unmittelbarem Sinnzusammenhang der Prozess-Aussagen.

Zu 2: Ralph Giordano ist Betroffener wie Prozessbeobachter. Er nimmt sozusagen die Rolle des ‚Kronzeugen‘ ein. Damit ist er – im Rahmen der filmischen Rhetorik – legitimiert, die Prozess-Vorgänge aus der Opfer-/Klägersicht zu kommentieren. Königstein nutzt Giordanos Aussagen daher bewusst zur Spiegelung (gerade auch der Spielszenen) – einschätzend, bewertend, bestätigend oder gar widersprechend.

Zu 3: Die Figur Goebbels erscheint zum ersten Mal in einer 4-Sekunden-Einstellung in Minute 39 – in der Visualisierung einer Äußerung Goebbels‘, die ein Zeuge zitiert. Die Montagetechnik, die wörtliche Rede Goebbels‘ in die rekapitulierende Inszenierung zu integrieren, wendet Königstein wiederholt an. Diese kurzen Szenen haben durchaus den Charakter einer Farce, da Goebbels in der Art eines Mephisto inszeniert wird. In einigen Fällen wird die szenische Umsetzung durch gekennzeichnete Zitate aus den Tagebüchern Goebbels‘ authentifiziert. Königstein verknüpft Aussagen der Prozessbeteiligten mit szenischen Sequenzen aus Goebbels‘ Büro. Sie erscheinen als fiktionale ‚Belege‘ für deren Zeugenaussagen.

Der Kommentar spielt bei »Jud Süß – Ein Film als Verbrechen?« eine wichtige Rolle – wie auch in anderen Arbeiten Königsteins. Er überbrückt Zeit- und Handlungssprünge, liefert Sach- und Hintergrundinformationen.

Eine Besonderheit im Rahmen des Königsteinschen Œuvre ist die ausgeprägte kurzgeschnittene Verkettungs-Montage nach Stichwort- oder Szenen-Logik, die vor allem im Kontext der Goebbels-Figur eingesetzt wird: »Während Breloer eine Form

anstrebt, in der Fiktives und Dokumentarisches in einem einzigen fließenden Gestus verschmelzen, denkt Königstein eher brechtisch und betont den Unterschied oder sogar den Gegensatz zwischen beiden Darstellungsformen.«⁵⁷

»Die Treuhänderin« beginnt mit einer ausführlichen, charakterisierenden Exposition. Danach erzählt Königstein das Leben Birgit Breuels chronologisch. Basis des porträtierenden DokuDramas ist ein Interview, das Königstein im Jahr 2008 führte. In einer zweiten Ebene inszeniert Königstein eine Art *Making Of* des Interviews. Zudem erweitert er das authentische Interview mit einem inszenierten Interview (gespielt von der deutlich jüngeren Anne Christin Gehlen). Hier bedient sich der Regisseur Königstein eines Kunstgriffs: Er zeigt in der Inszenierung Atmosphärisches, auch Verweigerungen Breuels, ohne die Protagonistin bloß zustellen. Interviews mit Ehemann Ernst Breuel, dem Sohn Nikolaus Breuel sowie mit Wegbegleitern aus Politik und Wirtschaft ergänzen die Aussagen des Basisinterviews. Kurze inszenierte Passagen illustrieren die Interview-Aussagen. Sie fungieren als Scharniere zwischen dem Original-Interview und anderen dokumentarischen Elementen.

Assoziative Bilder in Sepia erzählen Szenen von Birgit Breuels Jugend, unterstützt durch Fotos und Familienalben. Inszenierungen, die dem familiären Umfeld gelten, finden am Originalschauplatz statt, dem Breuelschen Anwesen. Ein nachgestelltes Abendessen bei Bundespräsident Horst Köhler liefert jenseits der Impulse, die sich aus der Chronologie ergeben, Stichworte zum Fortgang der Erzählung. Die Spielszenen sind vielfältig verzahnt – so auch mit authentischen TV-Nachrichten.

Königstein arbeitet Pop-Musik ein, u.a. Songs von den Beatles. Die Süddeutsche Zeitung formulierte den Vorwurf: »Die Milliarden-Mutti durch die rosarote Brille gesehen und mit Weichspüler-Musik untersetzt.«⁵⁸ Eine Abwertung, der Ko-Autor Jan Bonny mit dem Hinweis auf Königsteins persönlichen Zugang zu Birgit Breuel begegnet: »Dieser Film ist sehr privat und das ist eine bewusste Haltung. Horst Königstein reißt sich nicht so sehr um vermeintliche Objektivität – was auch immer das noch genau ist – sondern lässt uns teilhaben an einer höchst subjektiven Auseinandersetzung mit Birgit Breuel.«⁵⁹

.....

⁵⁷ Wolf, 2003 (Anm. 10), S. 98.

⁵⁸ Süddeutsche Zeitung, 20.11.2009.

⁵⁹ Zitat aus dem Presseheft zur Erstaussstrahlung.

Dieser *Mut zum Subjektiven* ist kennzeichnend für das Werk Königsteins. Breloer strebt dagegen eine möglichst ‚objektive‘ Form der Geschichtsvermittlung an. Erst mit »Die Manns« und »Speer und Er« wendet er sich stärker von der Geschichtsvermittlung ab und widmet sich mehr dem persönlichen Erleben seiner Protagonisten. In beiden Fällen ist Horst Königstein Ko-Autor.

Die Spiel-Räume im Blick: Königsteins stete Suche nach neuen Fernsehformen

Im Unterschied zu Breloer hat Königstein immer wieder aufs Neue andere Formen und Zugänge zu seinen Themen gesucht – bis hin zu seinem Musicalfilm »Liane« (1996). Er hat wesentlich experimentierfreudiger mit den Grenzen zwischen wahren Ereignissen/Hintergründen und fiktiver Zuspitzung gespielt. So ist z.B. die Collage »Unser Reigen« (2006) entstanden, bei der Fiktion und Wirklichkeit zunehmend verschwimmen oder gar miteinander verschmelzen. Ansätze solcher Verbindungen finden sich bereits in »Gütt – Ein Journalist« (1991). Diese Arbeit ist in der ersten Hälfte eine klassische Dokumentation über das Leben des Journalisten Dieter Gütt; in der zweiten Hälfte dann eine fiktive Phantasia über seine letzten Lebensstunden.

»Reichshauptstadt privat« (1987) dagegen ist eine völlig fiktive Geschichte. Sie basiert aber auf einer akribischen Recherche des alltäglichen Lebens im sogenannten »Dritten Reich«. Auf den ersten Blick mag dieser Film unkritisch wirken. Aber Königstein entwickelt Szenen, die die Unmenschlichkeit der nationalsozialistischen Zeit – und die Verdrängung – drastisch vor Augen führen. Da bringt ein jüdischer Junge einen deutschen Schäferhund (!) in den Luftschutzbunker, weil der völlig verängstigt jaulte. Der Hund darf bleiben...

Königstein vermeidet hier eine Dämonisierung finsterner Nazi-Bonzen, die letztendlich zu einer Entschuldigung der Mitläufer führt. Er zeigt stattdessen das, was Hannah Arendt die »Banalität des Bösen« nannte – und macht damit bewusst, dass die Grenzen zwischen Mitläufern und Mittätern fließend sind. – Auf einer zweiten Zeitebene, angesiedelt in der Gegenwart der Produktionszeit, tauchen dieselben Darsteller auf. Ein aktualisierender Kunstgriff. Er verweist auf die *fortwährende* Gefahr, dass Menschen zu Mitläufern und Mittätern werden können. Solche bewussten, subtilen Aussagen entgingen den meisten Beobachtern der zeitgenössischen Kritik. Königstein wurde immer wieder zu wenig begriffen oder falsch verstanden.

Breloer hat die einmal gefundene Methode bzw. Form seit den späten 1980er Jahren immer wieder an anderen Themen/Figuren durchexerziert und verfeinert. Er hat perfektioniert während Königstein stets neue Wege beschritt.⁶⁰

In den 1980er Jahren realisiert Königstein neben dem – im Sinne Neubauers realistischen – Fernsehspiel »Reichshauptstadt privat« (1987) sehr unterschiedliche Produktionen. Drei Beispiele:

- »Haus Vaterland. Eine sehr deutsche Revue« (1983/84), »in der zeitgemäße Sänger und Musiker, wie etwa Annette Humpe, Palais Schaumburg und Joachim Witt, unzeitgemäße Songs und Stücke präsentieren«,⁶¹
- das theaterhafte Dokumentarspiel »Jenninger . Was eine Rede an den Tag brachte« (1989),
- das essayistisch anmutende Biographie-Experiment »Kohl. Ein deutscher Politiker« (1990).

»Jenninger« (Buch: Werner Hill) lief im November 1989 im Dritten Programm (kurz bevor die ARD »Staatskanzlei« im Ersten Programm ausstrahlte). Im Hintergrund steht der Konflikt um die Rede des Bundestagspräsidenten Philipp Jenninger zum 50. Jahrestag der Reichspogromnacht (die sogenannte »Reichskristallnacht«). Die Produktion ist nicht szenisch dramatisiert: »Ich machte im Grunde genommen eine journalistische Arbeit, in der ich all die Geschichten umsetzte, aber nicht szenisch, sondern eben als eine Form von Radio, bei dem man auch etwas sehen kann.«⁶² Schauspieler sitzen auf einer kargen Bühne. Sie lesen Briefe vor, die Jenninger nach seiner Rede erhalten hat. Diese Zitate ergänzen Interviews mit Politikern und Journalisten. Werner Hill fungiert dabei als Moderator und dirigiert die Einsätze der Schauspieler. Außerdem verwendet Königstein Aufnahmen der Rede und Archivmaterial zu den Reaktionen. Über die Montage entstehen Kommentierungen und Bewertungen.

»Kohl. Ein deutscher Politiker« (Buch: wiederum Werner Hill) ist ein typisches Beispiel dafür, wie Königstein zuweilen Dokumente dramatisiert. Die Produktion erzählt anhand veröffentlichter Dokumente die politische Karriere des Bundeskanzlers Helmut Kohl. Sie reflektiert seine politischen und morali-

.....
60 Erschwert wird die Auseinandersetzung mit Königsteins Werk durch die Tatsache, dass er nicht nur als Autor und Regisseur viele Filme verantwortete – sondern auch als Produzent und Redakteur, zu dem war er häufig Ideen- und Impulsgeber. Sein Einfluss kann nicht hoch genug geschätzt werden – ist aber schwer zu bestimmen.

61 So die Programmankündigung im Spiegel, Nr. 50, 1983.

62 Königstein in einem Interview mit den Verfassern.

schen Positionen; sie rekapituliert Ereignisse und Entscheidungen in einer Art Text-Collage. Der Film gehört neben »Jenninger« und »Saddam. Einübung in ein Tribunal« (1991) zu den Arbeiten Königsteins, die er dem Radio verwandt sieht (s.o.).

»Kohl« ist ein Grenzfall des DokuDramas. Die Arbeit ist methodisch noch am ehesten dem visualisierenden DokuDrama zuzuordnen. Aber Königstein und Hill verwenden hier nur ein Minimum der Komponenten, die für diese Form üblich sind. Die Autoren schneiden nur in *einer* kurzen Schwarz-Weiß-Sequenz Archivmaterial in den Film. Sie zeigt im Vorspann Helmut Kohl in privater Umgebung – mit einem seiner Söhne und seinem Schäferhund. Die Autoren zeigen auch keine Zeitzeugen im Bild. Sie betonen lediglich im Abspann, dass sich alle gesprochenen Texte auf Originaldokumente beziehen (wie Protokolle, Regierungsdokumente, Zeitungsartikel und andere Veröffentlichungen). Königstein und Hill zitieren nicht nur die erwähnten Manuskripte, sondern auch Texte von Rainer Maria Rilke, Max Weber, Ernst Troeltsch und Friedrich Hölderlin (einer von Kohls Lieblingsdichtern). Die Zitate aus Staatstheorie, Philosophie und Lyrik sind kommentierend/kontrastierend in den Film geschnitten. Sie lassen neue Bedeutungsebenen entstehen.

Der Film arbeitet mit Requisiten und Dekorationen, die zu naheliegenden Assoziationen führen: mit Ostprodukten, Westprodukten, einer Modelleisenbahn-Anlage, CDU-Plakaten, Honecker-Bildern, einem Adenauer-Kopf und einer Bismarck-Büste. – Die Inszenierung geschieht mit Mitteln des Theaters: manchmal nur in Form einer Lesung; dann nahezu choreographisch mit Sprechchören; mit einer Filmmusik, die an Kurt Weill und Hanns Eisler erinnert. Die Anleihen bei Brechts Epischem Theater und seiner Verfremdungstheorie sind offensichtlich.

»Kohl. Ein deutscher Politiker« ist keine szenische Rekonstruktion, sondern das Tableau einer Gruppe von Prototypen, die um den alten und den jungen Kohl versammelt werden. – Die Produktion macht einen gravierenden Unterschied zwischen den Arbeitsweisen Königsteins und Breloers deutlich. Breloer setzt auf eine authentisierende Ähnlichkeitsstrategie. Er besetzt in den Re-enactments nach Möglichkeit mit Schauspielern, die eine gewisse Ähnlichkeit zu den realen Personen aufweisen (wie z.B. in »Todesspiel« Hans Brenner mit Hanns-Martin Schleyer). Königstein verfährt grundlegend anders – und macht darüber die fiktionale Darstellung umso transparenter: Er lässt den alten Helmut Kohl von dem vollbärtigen Rolf Hoppe darstellen. Schauspieler schlüpfen in mehrere Rollen.

Der Film schließt mit einer selbstreflexiven Sequenz. Autor Hill und Kohl-Darsteller Hoppe sitzen in einer Dekoration, in der auch Kameraschienen und Beleuchtung erkennbar sind. Sie lesen im Wechsel aus Texten Kohls. Werner Hill stellt dem Kanzler Fragen. Hoppe antwortet mit Zitaten. Im Abspann folgen Danksagungen, die die Ironie des Unternehmens betonen:

»Dank den vielen Kolleginnen und Kollegen der Presse, die den Weg des Politikers H.K. über Jahrzehnte beschrieben und sein Verhalten analysiert haben. Dank dem Presse- und Informationsamt der Bundesregierung, das mit gnadenlosem Eifer alles über H.K. veröffentlicht hat, nun wurde es wenigstens einmal gelesen. Dank meinen Kolleginnen und Kollegen vom Zeitungsarchiv des NDR, die das alles jahrzehntelang gesammelt haben. Werner Hill.«

Der essayistische Zugang, den Königstein z.B. in der Collage »Unser Reigen« (2006) noch stärker forciert, lässt zwischen den einzelnen Elementen Brechungen, Reibungen und/oder Kollisionen entstehen. Die Übergänge zwischen visualisierend, imaginierend und fabulierend werden dabei zum Teil fließend.

Königsteins narrativ-dramaturgische Mittel

Insgesamt lassen sich im Werk Königsteins – im DokuDrama wie jenseits des DokuDramas – verschiedene narrativ-dramaturgische Zugänge und Mittel erkennen. Er setzt sie in der Regel kombiniert miteinander ein:

Faktengestützte Inszenierung: Im Idealfall dienen Protokolle (oder andere Dokumente) und Aussagen von Zeitzeugen als Vorlage für die Inszenierung. Ein Verfahren, das sich als faktengestützte *Rekonstruktion* bezeichnen lässt. Beispiele für diese Arbeitsweise sind »Jud Süß – Ein Film als Verbrechen?« – und »Der Mann im schwarzen Mantel« (1994), dem Königstein eine Texttafel voranstellt: »Dieser Film beruht auf dem Tatsachenbericht ‚Genosse Judas – die zwei Leben des Manfred Ibrahim Böhme‘. Der Film verdichtet Ereignisse aus 25 Jahren DDR-Geschichte. Was gesagt wird, stützt sich auf Dokumente. Wie es gesagt wird ist gelegentlich frei erfunden.« Einen solchen Text verwendet Königstein häufiger.

Faktengestützte fiktive Interviews: Hier handelt es sich um eine Sonderform der faktengestützten Rekonstruktion. Königstein ergänzt Original-Interviews mit inszenierten Interviews – oder ersetzt sie gar durch die Inszenierungen. Die Basis sind streng recherchierte Fakten. Die Gründe für diese Arbeitsweise sind unterschiedlich: Personen stehen nicht oder nicht mehr für Interviews zur Verfügung. Perso-

nen lassen aller Wahrscheinlichkeit nach bestimmte Fragen nicht zu oder würden sie nicht wahrheitsgemäß beantworten. Es liegen schriftlich fixierte Interviews oder entsprechende Radiomitschnitte vor. – Die Interviewform steht für Unmittelbarkeit und Glaubwürdigkeit. Sie erlaubt eine *andere* Art der Reflexion als Spielszenen – vor allem auch die nachträgliche Betrachtung. Die fiktiven Interviews führen die Autoren oder ihre ‚Kunstfiguren‘. Beispiele finden sich in »Hamburger Gift« (1992) und »Die Treuhänderin«. Es gibt auch den Fall des nachgestellten journalistischen Interviews. Ein Beispiel dafür ist Wiebke Bruhns Interview mit Herbert Wehner in »Wehner – Die unerzählte Geschichte« (1993).

Inszenierung auf der Basis des Faktischen: Diese Form unterscheidet sich von der faktengestützte Rekonstruktion dadurch, dass Faktenmaterial als Ausgangspunkt für die Entwicklung einer Story benutzt wird. Königstein erzählt eine ‚authentische‘ Geschichte nach, ohne sich im Einzelnen der Rekonstruktion verpflichtet zu fühlen.⁶³ Ein Beispiel für diese Arbeitsweise ist »Dicke Freunde« (1995).

Rekonstruktion auf der Basis von Indizien: Sie dient dazu, Lücken in der (bildlichen) Überlieferung bzw. in der Narration zu schließen. Königstein ergänzt – auf der Basis akribischer Recherche – Szenen, Dialoge etc., die nicht durch Aussagen oder Dokumente belegt sind. Die Rekonstruktion ist im besten Fall gestützt durch Fakten des Vorlaufs oder der Folgen – in einer logischen Interpretation. Dies gilt bspw. für Vorgänge, die sich hinter verschlossenen Türen abspielten und nicht protokolliert wurden.

Faktisches als Inspiration für das Fiktionale: Königstein baut um konkrete Personen und Ereignisse herum eine fiktive Story, die z.T. durch tatsächliche Vorgänge und deren dokumentarische Belege legitimiert ist. Ein Beispiel: »Unser Reigen«. Die Protagonisten lehnen sich an reale Vorbilder an wie bspw. Ex-Porno-Darstellerin Michaela Schaffrath („Gina Wild“). Die Dialoge basieren z.T. auf Original-Interviews. In die fiktive Handlung schneidet Königstein immer wieder dokumentarisches Material (wie Interviews, Auftritte realer Stars).

Fiktives als Reflexion der Realität: Diese Arbeitsweise ist am ehesten der des klassischen Fernsehspiels zuzuordnen. Inspiriert durch eine Sammlung thematisch gebündelter Fakten entwickelt Königstein eine fiktive Handlung mit fiktiven Personen – um komplexe Strukturen exemplarisch abzubilden.

Die Vorgänge sind nicht, nur schwer oder weniger bündig mit authentischen Personen erzählbar. Je nach dem Grad der Individualisierung oder aber auch der Stereotypisierung bewegt sich diese Form zwischen didaktisch gefärbtem Dokumentarspiel und originärem Fernsehfilm. Der Entwicklungsprozess vom Faktischen zum Fiktionalen ist vielstufig. Königstein vermittelt letztlich die Essenz, die er aus einem Milieu oder einem zeitgeschichtlichen Kontext destilliert hat. Beispiele hierfür sind »Reichshauptstadt privat« oder »Saddam. Einübung in ein Tribunal« (1991).

Dokumentarisches als Beiwerk im Fiktiven: Hier handelt es sich um eine Arbeitsweise, die oft mit dem letztgenannten Zugang verbunden ist. Königstein legitimiert eine Geschichte, die nicht auf konkreten Personen und Tatsachen beruht, durch Einschübe von authentischen Bild- und Tondokumenten. Gern integriert er in die Spielhandlung auch Zeugnisse, die den Zeitbezug dokumentieren: Seine Protagonisten lesen z.B. in authentischen Zeitungen oder sehen im Rahmen der Handlung eine »Wochenschau«. Diese Referenzen sind quantitativ gesehen Beiwerk von geringem Umfang. Ein Beispiel dafür sind die (wenigen) dokumentarischen Anteile in »Reichshauptstadt privat«.

Fiktives als Vehikel des Faktischen: Königstein siedelt in einer fiktiven Ebene einen Erzähler- oder Moderator an. Die zu dokumentierende Geschichte spielt auf einer zweiten Ebene, die faktisch und/oder fiktional gestaltet sein kann. Die Erzähler bzw. Moderatoren liefern Hintergrundinformationen oder Deutungen, die sich an recherchierten Fakten orientieren. Für entsprechende dramaturgische Mittel stehen z. B. der Kommentator und Moderator in »Jenninger«, die »englische Freundin« in »Gütt – Ein Journalist«, die Reporterin in »Hamburger Gift« (1992) und die fiktive Nachrichten-Sprecherin in »Verkauft Land« (2003).

.....

⁶³ Im Sinne Neubauers ließe sich von einer *szenischen Geschichte historischer Gestalt* sprechen (s.o.).

Horst Königstein: Richtungsweisender Autor einer Neuen Hamburger Schule⁶⁴

»Der Zuschauer kennt ihn nicht, aber er hat über Jahrzehnte den Produzenten, Regisseur, Autor, Ideengeber und guten Geist Königstein gesehen, gehört, gefühlt, erlebt.« So beschreibt die *Süddeutsche Zeitung* Königsteins Stellenwert in der bundesdeutschen Fernsehgeschichte.⁶⁵

Horst Königstein ist mehr als der Pionier des Doku-Dramas. Und seine Bedeutung geht weit über sein Werk hinaus. So betont einer seiner Studenten, der Autor und Regisseur Jan Bonny: »Ich glaube, dass er als Person mindestens so viel Einfluss gehabt hat auf indirekte und direkte Art und Weise wie mit seinen Arbeiten. Er war einfach nah dran an vielen anderen Leuten, die geschaffen und gearbeitet haben. Sei es als jemand, der Texte für Udo Lindenberg geschrieben hat und für Peter Gabriel; sei es als Redakteur; sei es als jemand, der Schauspieler entdeckt hat; jemand, der Themen entdeckt hat (...) Horst hat nicht diese fünf Filme gemacht, die jeder kennt. Sondern er war vielmehr eine Figur, die so viel rumgezündelt hat an vielen Stellen.«⁶⁶

Horst Königstein ist – wie Heinrich Breloer – geprägt von der sogenannten *Hamburger Schule*.⁶⁷ »Wenn man im Fernsehen der 60er und 70er Jahre große erzählerische Formen suchte, die gleichzeitig einen manifest aufklärerischen Anspruch aufwiesen, stieß man auf die sogenannte *Hamburger Schule*: Egon Monk, Christian Geissler, Eberhard Fechner, Rolf Hädrich, Dieter Meichsner. Neben dem unbedingten Realismus dieser Fernsehspiele gab es die Dokumentarfilme von Klaus Wildenhahn und Eberhard Fechner, die mit Langzeitbeobachtungen und der literarisierenden Montage von Alltagsfundstücken und Interviews stilprägend wurden. (...) Natürlich haben diese Erfahrungen mit der *Hamburger Schu-*

.....
 64 In der einschlägigen Literatur ist bislang undifferenziert von der *Hamburger Schule* die Rede. Geplant und bereits weitgehend fortgeschritten ist ein Manuskript, das dieser Pauschalisierung wehrt: *Wegmarken des Fernsehdokumentarismus I: Die Hamburger Schulen* (Christian Hißnauer/Bernd Schmidt). Ein Folgeband wird auch ausführlich auf das Werk Horst Königsteins eingehen: *Wegmarken des Fernsehdokumentarismus II: Der Semi-Dokumentarismus der 1980er und 1990er Jahre* (Christian Hißnauer/Joanna Jambor/Bernd Schmidt).

65 *Süddeutsche Zeitung*, 31.7.2010. Der Artikel erschien anlässlich Königsteins Abschied vom NDR.

66 Bonny in einem Interview mit den Verfassern.

67 Er bezieht sich hier auf die Zweite *Hamburger Schule*. In den 1950er Jahren gab es bereits eine *Hamburger Schule* des Fernsehdokumentarismus; siehe Christian Hißnauer: *Hamburger Schule* – Klaus Wildenhahn – Eberhard Fechner. *Fernsehdokumentarismus der zweiten Generation*. In: Andreas R. Becker et al. (Hrsg.): *Medien – Diskurse – Deutungen. Dokumentation des 20. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums*. Marburg 2007, S. 118–126.

le uns beide geprägt.«⁶⁸ Sie inspirierten insbesondere Königstein, »das aufklärerische Potenzial des Mediums auszuschöpfen.«⁶⁹

Einen besonders starken Einfluss übte dabei Fechner aus: mit seinen interviewbasierten Erzählfilmern wie mit seinen Kempowski-Adaptionen – mit der Art der Dokumentation und dem Stil der Inszenierung – vor allem auch bei der Themenwahl. Königstein bezeichnete Fechner in einem Nachruf als »stets präsenten Übervater«: »Wir brauchten seine Arbeiten – zum Anregen und Abgrenzen. (...) Er hat uns gelehrt, dem Schlager und dem Talisman zu trauen; er hat vorurteilsfrei die kitschige Zellendekoration des Henkers vorgestellt – wie ebenso auch das Andenken an Menschen, die ermordet wurden.«⁷⁰

Horst Königstein hat die stilbildenden und schulprägenden Ausdrucksmittel seiner Vorläufer zusammgeführt. Seine Vorstöße zu neuen Kombinationen der darstellerischen und dramaturgischen Mittel – letztendlich zu Variationen diverser Fernsehformen – markieren einen neuen Abschnitt.

Königstein integriert in seinen Arbeiten nicht nur die unterschiedlichen film- und fernsehspezifischen Näherungen der genannten Autoren. Er kombiniert auch medien- und gattungsspezifische Ausdrucksmittel – z.B. von Radio und Fernsehen, von Film und Bühnenmusical.

Stets hat Horst Königstein inhaltliche und formale Schnittstellen besonders im Blick. Dies gilt für den Autor wie für den Wegbegleiter. Kaum jemand dürfte in so vielen und so unterschiedlichen Konstellationen in den Grenzbereichen des Fernsehens gearbeitet haben.

Königstein wagte sich immer wieder in neue Bereiche vor – mit spielerischer Lust. Fernsehspiel als eine Basis. Fernseh-Spiel als Mission.

Der Name Königstein steht für überraschende Konturen – und bleibende Linien. Er ist der richtungsweisende Autor einer *Neuen Hamburger Schule*.

.....
 68 Königstein, 1997 (Anm. 5), S. 246.

69 Horst Königstein: *Spiel mit Fernsehen* – eine kurzgefasste Arbeitsgeschichte. Manuskript aus dem Privatarchiv von Horst Königstein, S. 1.

70 Horst Königstein: *Für Eberhard Fechner. Ein unordentlicher Dank*. In: *Funk-Korrespondenz*, Nr. 33, 1992, S. 1ff.

JOANNA JAMBOR, M.A., Absolventin des Master-Studiengangs Fernsehjournalismus der Hochschule Hannover/University of Applied Sciences and Arts. Thema der Master-Arbeit: »Horst Königsteins Bedeutung für die Entwicklung des Doku-Dramas in der Bundesrepublik – Werkgeschichte und Analyse ausgewählter Beispiele« (angeregt und betreut von Bernd Schmidt). Seit 2010 tätig für eine Berliner TV-Produktionsfirma mit Schwerpunkt Magazin-Journalismus. Zuvor Praktika/freie Mitarbeit u.a. beim rbb, NDR und ZDF. **E-Mail: Joanna.Jambor@web.de**

CHRISTIAN HISSNAUER, DR. PHIL. Seit 2010 Wissenschaftlicher Mitarbeiter der DFG-Forscherguppe »Ästhetik und Praxis populärer Serialität« an der Georg-August-Universität Göttingen. Studium der Soziologie, Theater- und Filmwissenschaft in Mainz. 4 ½ Jahre Projektleiter in der angewandten Medien- und Kommunikationsforschung. 2004 bis 2009 Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Zentrum für interdisziplinäre Medienwissenschaft der Georg-August-Universität Göttingen. Schwerpunkte: Fernsehgeschichte, Theorie, Geschichte und Ästhetik des Fernsehdokumentarismus, Popularisierung von Zeitgeschichte, Serialitätsforschung. **E-Mail: christian.hissnauer@zentr.uni-goettingen.de**

BERND SCHMIDT, DR. PHIL., UNIV.-PROFESSOR FÜR JOURNALISTIK; seit 2006 an der Hochschule Hannover/University of Applied Sciences and Arts. Schwerpunkte: Stil, Sprache, Formen, Arbeitstechniken des Journalismus; Geschichte des Fernsehdokumentarismus. – Seit 1979: Redakteur und Moderator in Hörfunk und Fernsehen – politischer wie unterhaltsamer Sendungen. ARD-weite Einsätze als Reporter. Tätigkeit in sendedverantwortlichen und planerischen Positionen. Seit 1988: Aufbau und stete Neuorientierung diverser medien- und kommunikationsbezogener Studiengänge an 4 Hochschulstationen. Parallel zur Tätigkeit als Hochschullehrer: ca. 300 journalistische Publikationen – u.a. als Filmkritiker und Rezensent zeitgenössischer Literatur. **E-Mail: bernd.schmidt@fh-hannover.de**

Forum

Dissertationsvorhaben/Ph.D. projects

Medienhistorische Forschungen kritisch und fördernd zu begleiten, steht im Zentrum der Aufgaben des »Studienkreises Rundfunk und Geschichte«. Die Unterstützung des wissenschaftlichen Nachwuchses spielt dabei eine ganz besondere Rolle. So veranstaltete der »Studienkreis« seit Mitte der 1970er Jahre Examenskolloquien und führt seit 2007 in der Lutherstadt Wittenberg – basierend auf einer Call-for-Proposals-Ausschreibung – das »Medienhistorische Forum« für Absolventen und Forschungsnachwuchs durch. Vor diesem Hintergrund startete die Zeitschrift »Rundfunk und Geschichte« in der Ausgabe 1–2/2009 eine neue Rubrik innerhalb ihres »Forums«. Promovierende erhalten die Möglichkeit, ihre Dissertationsprojekte zu medienhistorischen Themen vorzustellen, über Quellenrecherchen zu berichten und ihren wissenschaftlichen Ansatz zur Diskussion zu stellen.

Die Redaktion freut sich, dass die Rubrik auf große Zustimmung gestoßen ist und mit den nachfolgenden Beiträgen ihre Fortsetzung findet. Zum ersten Mal sind auch Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler aus nicht deutschsprachigen Ländern vertreten, die ihre Projekte in Englisch vorstellen. Die Redaktion wünscht den Promovierenden ein gutes Gelingen ihrer Forschungsarbeiten und lädt alle Leserinnen und Leser von »Rundfunk und Geschichte« zur engagierten Diskussion der vorgestellten Projekte ein. Promovierende, die ihre Dissertationsvorhaben in einer der nächsten Ausgaben von »Rundfunk und Geschichte« in Deutsch oder in Englisch vorstellen möchten, wenden sich bitte an die Redaktion: hans-ulrich.wagner@uni-hamburg.de.

One of the central goals of the “Studienkreises Rundfunk und Geschichte” (Association for Broadcasting and History) has been to stimulate research on topics in media history and offer critical advice to running projects. Supporting up-and-coming young scholars and Ph.D. students has played a focal role in this effort. One particular and long-standing form of assistance is the annual workshop that brings together young researchers for in-depth-discussion of their work. The workshop started in the mid-1970s and has since drawn attention from up-and-coming media historians dealing with related issues in their MA or Ph.D.-theses. Since 2007 this “Medienhistorische Forum” (Media History Forum), which results from an annual call for proposals, has been held in Lutherstadt Wittenberg. Building on this tradition, the journal “Rundfunk und Geschichte” (Media and History) has launched a new column in which Ph.D.-students in media history can present their various projects and approaches.

The editors were delighted that this column has met with great approval, and are pleased to continue it with the contributions that follow. From this issue onward we also invite researchers from non-German countries to put forward their projects for discussion. The editorial staff wishes success to all the projects presented here and invites the readership of “Rundfunk und Geschichte” to offer engaged discussion on the projects presented. Ph.D. students or young researchers who are interested in submitting a description of their projects either in German or in English are requested to address themselves to the editorial staff: hans-ulrich.wagner@uni-hamburg.de.

Redaktion/editorial staff, huw

Heidi Frank Svømmekjær
Radio and “The Hansen Family”.
National Identity in an Everyday Perspective

When Danish actor Aage Schmidt died on September 11, 1949, he left both radio drama author Jens Locher and the Danish Broadcasting Company (DBC) in quite a fix. For the previous 20 years, Schmidt had played one of the leading roles in Denmark’s favourite radio drama serial “The Hansen Family” (THF), where Schmidt’s voice had become synonymous with the average Dane, Mr. Hansen. Internal discussions about whether to end the serial eventually resulted in the decision to let it go. On October 1, 1949, the DBC broadcast the final episode recorded on the day of Schmidt’s death with a short introduction by the author. This marked the end of a cultural institution that, in spite of its immense success, remains largely forgotten in the scarce literature that exists on Danish radio history. The mere discrepancy between the scale of the serial (more than 900 episodes were broadcast during its 20-year run) and its marginal status in history makes this serial well worthy of research, but it is not the most noteworthy of its contradictions.

From 1936–38 left wing cultural critic Poul Henningsen wrote a series of articles on the state of radio broadcasting in Denmark for the national newspaper *Politiken*. He heavily criticised both THF and the institution behind it, claiming that the serial was below its dignity and, implicitly that it was failing to live up to its responsibility as a public (service) institution: “Success and popularity should not be the main end for the radio, but rather a means of addressing people, to educate them and give them art.”¹ It is this questioning of the serial and its role in the institutional calculations that are at the core of the Ph.D. project. What was the purpose of the serial in the grander scheme of things?

A few months after THF was introduced in 1929, the press, the radio industry and the public all urged the DBC to perform a survey among their listeners.² According to the results, the programming at the DBC did not match the demands of the listeners, who wanted more light entertainment and less classical music. Because of that, it was later dubbed “the *balalaika*-survey” and it became even more infamous when the radio board chose to ignore the results altogether, insisting that they knew what was best

.....

¹ Poul Henningsen in: *Politiken*, 30.11.1936, 4.

² Per Jauert: *Hjemmets vægge udvides*. In: *Dansk Mediehistorie II*. Forlaget Samfundslitteratur. Frederiksberg 2001, 211.

for their audience. This is probably the most striking piece of evidence of the somewhat bourgeois educational ideals that ruled in the early years of the DBC, and it underlines how curious it is that the DBC should have chosen to introduce such an apparently light programme as THF even before they conducted the survey. What does this choice reveal about their interpretation of the public service requirements?

The main thesis in this project is that THF not only served as light entertainment but also provided the Danish people with a sense of continuity in a bleak period of the country’s history. By drawing humorous sketches of everyday life in an average family it took its listeners through the Depression, the German occupation and World War II as well as the immediate post-war years. It offered a universe in which the societal, marital, economic and other challenges could be at least discussed, if not always solved. The claim is then, that the primary public-service purpose of the serial was to provide national unity by suggesting a collective national identity. Here the concept of “national unity” is to be understood as a circular movement: A gathering of the nation at an event (the weekly transmission of the serial), that conveys a set of values (“national identity”), the relevance of which is confirmed by the audience’s continued partaking of the event.

Besides its specific investigations of the THF, this project is also an investigation of the DBC and its role in the production of shared national values at a time when radio was still the dominant technical medium. Furthermore, it is the first thorough research into an early mass phenomenon that set the standard for serials to come, thus potentially serving as a basis for future research on the serial format.

To develop an understanding of the concept of national identity and ultimately, its relation to public service, the research will go into the field of nationalism studies. One of the concepts that will hopefully prove useful in this connection is Michael Billig’s idea of “banal nationalism” in the eponymous book from 1995.³ Banal nationalism refers to the ways in which nationalism is still very present in everyday language, symbolism, customs etc. Most importantly, Billig points out the strength of this particular kind of nationalism, because it is continuously reproduced “unconsciously” and therefore remains uncontested. Another concept this project may gain from including is Benedict Anderson’s “imagined

.....

³ Michael Billig: *Banal Nationalism*. London 1995.

communities” (1983).⁴ The concept is one possible way of addressing the elusive nature of the feeling of national coherence, or national identity within the minds of citizens in a country, which cannot be explained by exterior evidence alone. Why do people tend to feel a common bond even with the citizens they do not know in their own country? This could shed light on the mechanisms at work between THF and the imagined community of Danish national identity, which helped turn the serial into such a success. Furthermore, the research will include theories on seriality in order to address the power of repetition in connection with banal nationalism, i.e. the way in which nationalist content can be communicated in an uncontroversial manner in an everyday serial. Finally, as all of the above is deeply entrenched in a general discussion of public service, this concept will become central throughout and therefore needs to be studied further. So far the research has not covered these theories in depth, and for the same reason they will be the main focus of this semester.

The research has already covered about 40 episodes from the 1930s, which mostly revolved around the challenges of married life and the modern world. Many of the episodes consist of a dialogue between husband and wife and their often quite harsh exchange of opinions on a specific topic. Once in a while a third party enters the drama, shifting the focus to more general issues. The formulaic character of the episodes is very evident in that it is built on the use of opposites. Mr. and Mrs. Hansen each represent very clear stereotypes though still managing to maintain a bit of personality. While the wife represents the modern worldview, where jazz, new impulses and flexible relationships are a positive thing, the husband is much more conservative, always preferring to stay in his armchair. With this rather schematic setup, every topic is highlighted from every point of view, leaving the listeners plenty of room for identification.

Of the more than 900 THF episodes broadcast during its run, only two have survived as poor quality sound recordings (about 15 min. each). On the other hand, all of the written manuscripts have been kept in the archives of the DBC as well as at the Royal Library in Copenhagen. Naturally the absence of the original media material has some implications for the methodology used in the project. First of all, it will be necessary to perform a detailed parallel analysis of the existing recordings and their re-

spective manuscripts in an attempt to identify however vaguely, what the medium added to the text. Secondly, a content analysis will be performed on 10 consecutive episodes from every second year, focusing on pre-selected topics, including implicit as well as obvious references to “Danishness” and the changing references to current events. Thirdly, several secondary sources will be included in order to determine the status of the serial in its time: “Merchandise” produced in connection to the serial, printed radio programmes, press clippings from the period, and the few existing internal documents from the DBC related to the serial.

At the time of print, one of the three project years have passed, so there is still plenty of room for change. If you have any comments or suggestions, I would very much appreciate your feedback.

HEIDI FRANK SVØMMEKJÆR is a Ph.D. Fellow at the University of Roskilde in Denmark, where she also supervises students at the Department of Culture and Identity. Her Ph.D. work is part of the LARM project, which is a research infrastructure involving several cultural and educational institutions making the Danish auditory cultural heritage available to scholars both digitally and research-wise. Heidi Frank Svømmekjær has worked with radio material earlier on in her studies, writing her Master's thesis on radio crime fiction and doing voluntary work for different radio-related projects. E-Mail: heidisv@ruc.dk

Kristoffer Jul-Larsen Closing in – Literary criticism in Norwegian radio (NRK), 1925–2010

Literature has played an important role in Norwegian radio since its inception. My thesis explores the literary criticism broadcast by Norsk Rikskringkasting (The Norwegian Broadcasting Company, NRK), with emphasis on the influence of radio's technological and rhetorical foundations on literary criticism as a practice and as an institution. The thesis will be structured chronologically, with the aim of establishing an overview of 1) the literature referred to and reviewed, 2) which programs covered literary topics, and 3) the contributors who played important roles in literary programming.

This overview will be combined with a media historical account of radio's development from collective technological experiment to the dominant national mass medium, then to a medium amongst many, up to today, where the national broadcaster simultaneously publishes its content on several media platforms. There are currently no such historical overviews of Norwegian broadcasting and its literary content, which calls for a quite traditional presentation of the topic within the thesis. At the same time, besides this narrative of the literary content

.....
4 Benedict Anderson: *Imagined Communities*. London 1983.

of the institution NRK, I will attempt to describe the media-specific rhetorical evolution of literary criticism on the radio. This development is tentatively expressed in the concept “the sound of literary authority”, which will be described in a series of closer examinations of practices of literary criticism in the NRK.

Radio held a unique position as the first medium that could reach anything approaching a complete national community, and in a far more accessible way – at least for those with receiving equipment – than written media. This calls for a broad selection of research materials in order to depict literary culture’s encounter with broadcasting. That is to say that the position of the entire literary institution in radio will be considered in the thesis. Accordingly, I operate with a wide concept of literary criticism that will include, in some historical periods, programmes for entertainment, pedagogical, or informative purposes in addition to those primarily concerned with the aesthetic evaluation of literary works.

The conceptual grounding for this approach is an understanding of the NRK as a critical institution, i.e., an institution that through its entire literary practice contributes to the visibility of certain forms of literature and the formation of a canon. This relates to an understanding of the history of literary criticism as a part of the history of literature itself. This wide-ranging approach will, however, be narrowed down slightly as we close in on our present time, as it is primarily during the 1980s that the practice we today recognise as literary criticism became a regular feature in the NRK: an overtly argumentative and evaluating practice.

Throughout the thesis I describe the development of literary criticism in radio since the establishment of the organisation of the medium in Norway in 1925. How has our way of talking about literature changed? At the basis of the question lies a material understanding of the media, inspired by studies such as “No Sense of Place” by Joshua Meyrowitz¹ and in a Norwegian context “Talerens troverdighet” [The credibility of the speaker] by Anders Johansen.² Both emphasise how technological developments have led to a more intimate experience of public appearances. This diverts slightly from other, more ideologically and politically inspired, theories of the development of public space. Compared to

.....

¹ Joshua Meyrowitz: *No sense of place: the impact of electronic media on social behavior*. Oxford 1985.

² Anders Johansen: *Talerens troverdighet – Tekniske og kulturelle betingelser for politisk retorikk*. Oslo 2002.

political journalism, relatively few studies have been conducted on the sections of our public sphere dedicated to culture, especially from a perspective that emphasises the technologies of media. It is important to consider how such a cultural public sphere differs from that of politics. In what way have the forms of cultural life changed, and how have these forms been influenced by the ideologies of cultural life? Considered alongside familiar descriptions of political public life, this may reveal important information about the internal rules and structures of the cultural public sphere and how this common practice has influenced our relationship with literature throughout the period.

My hypothesis is that literary criticism and the literary conversation has changed less, and at any rate at a different pace, than the political public sphere during the period described. This development is due to a number of factors, but I will contend that a major reason for this is an institutional conservatism in the literary field that distinguishes literary practice from its surroundings. Literary talks and conversations remained more “literal” than other forms of radio content. However, at the same time one will find that a number of the progressive movements had their own specific styles within radio broadcast literary criticism. This leads me to describe forms of literary criticism as taking place in a situation defined by conflicting tensions, with influences from technological, social, political, and aesthetic tendencies playing an important role. The analysis of broadcast criticism will in turn shed light back on these tendencies. A recent literary trend makes for an interesting situation; the popularity of the autobiographical novel in Scandinavian literature has been linked to the increasing intimacy of the public sphere generated by technological developments.³ Spoken literary criticism presents the critic in quite a different way than written criticism, presenting the critic with a specific rhetorical situation: addressing listeners, not readers, using the human voice instead of the written word. What happens to literary criticism that is part of this phenomenon when it must address a literature that more or less overtly comments on it?

As a participant in the larger research project “The History of Norwegian Literary Criticism 1870–2000”, my thesis is positioned within a clearly defined national framework. Available research on similar subjects in other countries, such as Todd Avery’s account of the activities of the Bloomsbury group in

.....

³ See for instance Jon Helt Haarder: *Det særlige forhold til vi havde til forfatteren – Mod et begrep om performativ biografisme*. In: *Norsk litteraturvitenskapelig tidsskrift* 8 (2005), 1–14.

the BBC,⁴ will of course be important grounds for comparison to better describe the particularities of Norwegian practice. But not many similar studies exist; transmedial studies of literary culture and radio tend to focus mainly on literature as radio content, not the tradition of commentaries on literature.

KRISTOFFER JUL-LARSEN is a Ph.D. student at the Norwegian University of Science and Technology, Department of Scandinavian studies and comparative literature, under the supervision of Professor Sissel Furusest. The dissertation is due the summer of 2013. Jul-Larsen completed his MA in comparative literature at the University of Bergen, on the Norwegian author Dag Solstad's autobiographical novel 16.07.41. His latest publication is an article on the state of literary criticism in *Norsk litterær årbok 2011* [Annual Norwegian literary review].
E-mail: kristoffer.jul-larsen@ntnu.no

Axel Volmar

**Sound Arguments – Klang als Medium wissenschaftlicher Erkenntnis.
Eine Geschichte der auditiven Kultur der Naturwissenschaften seit 1800**

In den vergangenen zwei Jahrzehnten sind die Repräsentationsstrategien der Naturwissenschaften intensiv erforscht worden. Obwohl Wissenschaftler ihren Forschungsgegenständen und -problemen schon immer mit allen Sinnen begegnet sind, haben sich die meisten Studien dabei jedoch überwiegend auf den Sehsinn und auf visuelle Darstellungstechniken konzentriert. Nicht zuletzt auf der Grundlage der Forschungsprogramme des »Pictorial« bzw. »Iconic Turn« und den daraus erwachsenen Bildwissenschaften wurde dabei insbesondere die Relevanz des wissenschaftlichen Bildes für die Produktion wissenschaftlicher Erkenntnis herausgestellt. Seit dem Anfang der 1990er Jahre widmet sich jedoch eine wachsende Gruppe von Wissenschaftlern gezielt der Entwicklung akustischer Repräsentationsverfahren. Institutionell vornehmlich unter dem Dach der 1992 gegründeten International Community for Auditory Display (ICAD) zusammengefasst, strebt dieses noch relativ junge Forschungsfeld danach, so genannte Sonifikations-Verfahren zur Darstellung und Auswertung wissenschaftlicher Daten zu entwerfen und entsprechende Anwendungsszenarien in unterschiedlichen Gebieten der Wissenschaften zu erforschen.

Diese Entwicklung und ihre epistemologischen Implikationen sind bis jetzt noch kaum reflektiert worden. Die Sonifikations-Forschung trägt jedoch nicht zuletzt die implizite Aufforderung in sich, unsere Auf-

.....

⁴ Todd Avery: *Radio Modernism: literature, ethics, and the BBC, 1922–1938*. Aldershot and Burlington 2006.

merksamkeit auch auf die auditive Kultur der Wissenschaften zu richten. Diese bildet buchstäblich einen »blinden Fleck« innerhalb der Wissenschaftsforschung und ihren angrenzenden Fächern. Formen auditiver Erkenntnisproduktion scheinen buchstäblich nicht in das »Bild« zu passen, das wir uns gemeinhin von wissenschaftlichen Forschungsprozessen machen.

Dass akustische Repräsentationen und der geschulte Hörsinn¹ nicht unmittelbar mit der Produktion von Wissen assoziiert werden, vermag zunächst kaum zu überraschen, deckt sich dieser Befund doch mit der weit verbreiteten Annahme, dass die moderne westliche Kultur von einer Hegemonie des Visuellen bestimmt sei.² Diese Auffassung hat dem Medium »Klang« und den mit diesem verbundenen auditiven Kulturen traditionellerweise die tendenziell negativ bzw. als defizient ausgelegte Rolle des Anderen, Intuitiven, Emotionalen und Irrationalen zugewiesen, während Attribute wie Objektivität und Rationalität vorwiegend mit dem Sehen und visuellen Repräsentationen – insbesondere den Medien »Bild« und »Schrift« – assoziiert wurden. Um die Existenz und Wirkmächtigkeit einer solchen Hierarchie der Sinne zu unterstreichen, ist oft behauptet worden, dass der Hörsinn eine unmittelbare und subjektive Verbindung zur Welt darstelle, der sich das wahrnehmende Subjekt nur schwer entziehen könne, während der Sehsinn dem Betrachter die Herstellung von Distanz und die Einnahme einer Perspektive ermögliche, die erst einen objektiven Zugriff auf die Welt erlauben. Prominent wurden solche Positionen etwa durch die Debatte um Oralität und Schriftlichkeit. Die Vorstellung von einer Hierarchie der Sinne sowie mitunter äußerst fragwürdige Gegenüberstellungen des Visuellen und des Auditiven sind bis heute weit verbreitet, daher eignet dem Auditiven noch immer ein prekärer epistemologischer Status.³

Ohne Zweifel nehmen der Sehsinn und die Technologien der visuellen Repräsentation eine zentrale Stellung in der Geschichte der wissenschaftlichen Erkenntnisproduktion ein. Dennoch gibt es viele historische Beispiele für die Verwendung alternativer Repräsentationsweisen in den Wissenschaften

.....

¹ Andi Schoon, Axel Volmar (Hrsg.): *Das geschulte Ohr. Eine Kulturgeschichte der Sonifikation*. Bielefeld 2012 (= Sound Studies; 4).

² Verschiedene Ausprägungen dieser Hegemonie in der Philosophie und den Künsten beschreibt Martin Jay: *Scopic Regimes of Modernity*. In: Scott Lash, Jonathan Friedman (Ed.): *Modernity and Identity*. Oxford, Cambridge 1992, 178–195.

³ Vgl. dazu Jonathan Sterne: *The Audible Past. Cultural Origins of Sound Reproduction*. Durham 2003.

ten. So ist etwa die Herausbildung des modernen medizinischen Wissens ohne das wissenschaftlich geschulte Ohr – gestützt auf die um 1816 in Paris entwickelte Praxis der Auskultation mit Hilfe eines Stethoskops – gar nicht denkbar. Das Ziel des Promotionsvorhabens besteht daher darin, die Geschichte der bisher kaum erforschten auditiven Kultur der (Natur-)Wissenschaften anhand exemplarischer Fallstudien darzustellen und insbesondere den Status von Klang als Medium wissenschaftlicher Erkenntnis zu untersuchen.

Das Dissertationsprojekt möchte den allgemeinen Zuschreibungen gegenüber Sehen und Hören bzw. Bildern und Klängen durch die Analyse konkreter Fallbeispiele entgegentreten und angesichts der rezenten Debatte um die Existenz eines »Acoustic« bzw. »Sonic Turn« in den Kulturwissenschaften einen fundierten Beitrag zu einer Epistemologie des Auditiven leisten. Gerade die Geschichte naturwissenschaftlicher Hörweisen bildet hierfür ein geeignetes Gegenstandsfeld, weil dort die Fabrikation »objektiver« Erkenntnisse von besonderem Interesse ist.

Die Existenz auditiver Erkenntniszugänge wirft einige interessante Fragen auf: Unter welchen Umständen waren etwa Klänge im Labor für die Erzeugung neuen Wissens hilfreich? Wie wurde mithilfe von Klängen wissenschaftlich argumentiert? Inwiefern waren akustische Ereignisse überhaupt dazu geeignet, Evidenzen und Fakten zu produzieren, mit denen wissenschaftliche Fragen beantwortet werden konnten? Warum hat sich die Nutzung akustischer Darstellungen oder spezifischer Hörtechniken in einigen Fällen (wie etwa in der Medizin) durchgesetzt, in anderen dagegen nicht? Und schließlich, wie verhalten sich akustische und visuelle Repräsentationsstrategien zueinander? Fordern die epistemischen Praktiken der auditiven Kultur der Wissenschaften unter Umständen das Selbstverständnis unserer westlichen Kultur als einer visuellen Kultur heraus?

Um diese Fragen zu beantworten, werden neben der Entstehungsgeschichte diagnostischer Hörpraktiken in der Medizin unter anderem die Verwendung des Telefons in der Physiologie des ausgehenden 19. Jahrhunderts als Instrument zur Anzeige von Muskel- und Nervenströmen, das Aufkommen des Schallmesswesens und der Radiokommunikation im Ersten Weltkrieg sowie die Karriere des Geigerzählers im 20. Jahrhundert rekonstruiert. Damit soll nicht zuletzt die Vorgeschichte der oben angeführten Sonifikationsverfahren, dem akustischen Pendant zur wissenschaftlichen Datenvisualisierung, erhellt werden.

Die Arbeit ist im Feld einer kulturwissenschaftlich orientierten Medienwissenschaft bzw. Mediengeschichte angesiedelt. Daher bezieht sie ihre Gegenstände nicht aus den Medien, das heißt aus dem Bereich der so genannten Einzel- oder Massenmedien, sondern befragt die Geschichte der Wissenschaften daraufhin, inwiefern kultur- und medientechnische Übertragungen, Verarbeitungen und Übersetzungsprozesse akustischer Ereignisse die Fabrikation wissenschaftlicher Erkenntnisse und Fakten beeinflusst haben. Letztlich geht es auch um den Versuch, wissenschafts- und medienhistorische Methoden und Fragestellungen mit dem wachsenden Feld der Sound Studies zu verbinden.⁴

Methodisch bedient sich die Arbeit medienarchäologischer Ansätze sowie der historischen Epistemologie, wie sie etwa von Georges Canguilhem formuliert und später etwa von Hans-Jörg Rheinberger und anderen weiterentwickelt worden ist.⁵ Die Arbeit geht davon aus, dass sich wissenschaftliche Klänge prinzipiell auf eine ähnliche Weise untersuchen lassen wie wissenschaftliche Bilder. Ein solcher Zugriff konzentriert sich dabei einerseits auf die materielle Kultur und die medialen Bedingungen der wissenschaftlichen Praxis sowie andererseits auf die sozialen Kontexte und kulturellen Praktiken, die den Forschungsprozess rahmen bzw. strukturieren. Aus diesem Grund greift die Arbeit teilweise auch auf Konzepte der Akteur-Netzwerk-Theorie (ANT) und der Science and Technology Studies (STS) zurück.⁶

Ziel der angestrebten Analysen des medientechnischen Ensembles, der lokalen Situiertheit, der epistemischen Praktiken und der Disziplinierung von Sinnen und Technologien zur Stabilisierung akustischer »epistemischer Objekte« in den jeweiligen Fallstudien ist die Darstellung einer Entwicklung, die mittels der Umwandlung beliebiger Signale und Daten in Klänge zu immer neuen medientechnischen Anschlüssen zwischen den Sinnen unzugänglichen Wirklichkeitsbereichen und dem auditiven Sinnesbereich geführt hat.

.....

⁴ Die Arbeit orientiert sich dabei insbesondere an Trevor Pinch, Karin Bijsterveld (Eds.): Special Issue on Sound Studies: New Technologies and Music, *Social Studies of Science* 34, 2004; dies. (Eds.): *The Oxford Handbook of Sound Studies*. Oxford 2011.

⁵ Vgl. Hans-Jörg Rheinberger: *Historische Epistemologie*. Hamburg 2008.

⁶ Das als reflexiv betrachtete Verhältnis zwischen technischem Ensemble und sozialem Handeln, welches von der ANT produktiv etwa im Begriff der »sozio-technischen Ko-Evolution« gefasst wird, erlaubt die symmetrische Untersuchung von menschlichen und nicht-menschlichen Akteuren, also in diesem Fall etwa das Zusammenspiel zwischen forschenden Wissenschaftlern, akustischen Medien und informationstragenden Klängen.

AXEL VOLMAR (M.A.) ist Medien- und Kulturwissenschaftler. Von 2006 bis 2008 war er Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Seminar für Medienwissenschaft der Humboldt Universität zu Berlin. Seit 2008 lehrt er Medienwissenschaft an der Universität Siegen, wo auch sein Promotionsvorhaben angesiedelt ist. Die Betreuer der Arbeit sind Prof. Dr. Jens Schröter und Prof. Dr. Erhard Schüttpelz. Volmars gegenwärtige Forschungsschwerpunkte umfassen auditive Medienkulturen, die Zeitlichkeit der Medien und digitale Medien. Zuletzt erschien: *Andi Schoon und Axel Volmar (Hrsg.): Das geschulte Ohr. Eine Kulturgeschichte der Sonifikation. Bielefeld 2012 (= Reihe Sound Studies; 4). Weitere Informationen unter http://www.multimediale-systeme.de/mitarbeiter_axel_volmar_ma_team10.html.*
E-Mail: volmar@medienwissenschaft.uni-siegen.de

Thomas Schopp
**Klangverhältnisse.
 Eine Geschichte der DJ-Show
 im US-amerikanischen Radio
 von 1930 bis 1970**

Seit einigen Jahren lässt sich ein wachsendes Interesse an einer Klangforschung (im angloamerikanischen Sprachraum: Sound Studies) beobachten. Ein interdisziplinäres Forschungsfeld hat sich formiert, das sozial- und kulturwissenschaftliche Theorien und Methoden, systematische und historische Perspektiven bündelt. Das Radio ist aus einer klanggeschichtlichen Perspektive jedoch noch nicht systematisch erschlossen.¹ Denn die Forschung hat bislang Radiomacher und -hörer sowie Organisationsstrukturen in den Mittelpunkt gestellt. Nur vereinzelte Publikationen haben den Klang des Audio-Mediums und die Mechanismen der Radioproduktion zu erhellen versucht.² Durch die Heterogenität der Sachverhalte ergab sich indes kein geschlossenes Bild.

Vor diesem Hintergrund positioniert sich mein Promotionsvorhaben zur Geschichte der Disc-Jockey-Show im US-amerikanischen Radio. Ich betrachte diesen Programmtyp als ein Untersuchungsfeld, das einen relevanten Ausschnitt des Themenkomplexes »historischer Radioklang« markiert. Die Disc-Jockey- oder DJ-Show (deutsch: Schallplattensendung) bietet, wie mir scheint, gute Ansatzpunkte für eine klanggeschichtliche Forschung, die sich für das komplexe Zusammenspiel von Musik und Medien interessiert, das die Audio-Kultur des 20. Jahrhunderts maßgeblich geprägt hat.

.....
 1 Vgl. Michele Hilmes: Is There a Field Called Sound Studies? And Does It Matter? In: *American Quarterly* 57(2005), Nr. 1, S. 249–259.

2 Daniel Gethmann: Die Übertragung der Stimme. Vor- und Frühgeschichte des Sprechens im Radio. Zürich u.a. 2006; Wolfgang Hagen: Das Radio. Zur Geschichte und Theorie des Hörfunks – Deutschland/USA. München 2005.

Die Durchsetzung des Radios als US-amerikanisches Massenmedium verdankte sich zu einem großen Teil der Sendung von Musik. Zu Beginn der Radioära (ab 1925) wurden vor allem Konzerte übertragen. In weniger als drei Jahrzehnten stieg die Schallplatte zum führenden Musik-Medium auf. Die institutionelle Basis dafür lieferte eine Allianz zwischen Tonträger- und Radioindustrie. Der Rundfunk fungierte »als Werbemedium für den Tonträger und die Tonträgerindustrie als Materiallieferant für den wichtigsten Programminhalt des Rundfunks«³

Die Disc-Jockey-Show lässt sich als ein Programm mit hohem Innovationspotential beschreiben. Innerhalb von vier Jahrzehnten wandelten sich die Klangbilder US-amerikanischer Schallplattensendungen fundamental. Dies betraf die Selektion und Dramaturgie der gesendeten Schallplatten, die Art der Moderation durch den Disc Jockey und weitere radiotypische Elemente (Effekte, Jingles, Werbespots), die in den Gesamtklang der Sendungen integriert wurden. Darüber hinaus ist der Klang der DJ-Shows als ein Indikator zu nehmen, der Einsichten in die Funktionen des Radios für die Audio-Kultur liefern kann. Schallplattensendungen organisierten spezifische Hörerfahrungen für unterschiedliche Zielgruppen des Massenmediums. Durch direkte, informelle Ansprache erzeugten Disc Jockeys treue Hörergemeinden.

Meine Forschung beschränkt sich auf die DJ-Show im US-amerikanischen Radio, das diesen Programmtyp erfunden und entwickelt hat. Das privatwirtschaftlich organisierte Massenmedium erzeugte einen Konkurrenzdruck, den das deutsche Radio mit seiner stärker ausgeprägten staatlichen Regulierung nicht kannte. In einem umkämpften Markt, bestimmt durch einen harten Wettbewerb um Werbekunden und Hörer, entdeckten die lokal agierenden Radiostationen in den USA schon früh das Potential der Schallplatte. Tonträger waren sehr viel günstiger als die Star-Interpreten der Klassik, des Jazz und des populären Songs, die über die Senderketten (networks) live zu hören waren; darüber hinaus waren Schallplatten flexibel einsetzbar. Mit Aufnahmen – zunächst Schellack-, später Vinyl-Schallplatten – waren lokale Sender konkurrenzfähig.

Das Wissen über die auditive Dimension amerikanischer DJ-Shows des 20. Jahrhunderts ist noch sehr beschränkt. Monographien zur Geschichte der Mu-

.....
 3 Peter Wicke: Der Tonträger als Medium der Musik. In: Holger Schramm (Hrsg.): *Handbuch Musik und Medien*. Konstanz 2009, S. 49–87; hier S. 59.

sik im Radio liegen für die USA vor.⁴ Die Arbeiten trennen jedoch nicht zwischen aufgeführter Musik (Konzerte) und aufgenommener Musik (Tonträger). Eine verdienstvolle deutschsprachige Publikation hat die wechselvolle Geschichte der gesendeten Schallplatte vor einem breiten kulturgeschichtlichen Horizont beschrieben. Sie enthält erste, ausbaufähige Beobachtungen zu den Klangbildern meiner Fallbeispiele. Wegen der bruchstückhaften Faktenlage ist jedoch auch diese Studie in Teilen ungenau.⁵ Die Sichtung der Literatur zum Thema DJ-Show macht überdies deutlich, dass viele Publikationen einen eher journalistischen Ansatz verfolgten. Sie verzichteten häufig auf die Angabe schriftlicher Quellen.

Meine Geschichte amerikanischer DJ-Shows steht vor der Aufgabe, die konkreten Klangbilder des Programms zu beschreiben. Sie hat zudem die Veränderungen der Klangkonzepte und Klangtechnologien zu analysieren, die als das Bedingungsgefüge der Klangbilder anzusehen sind. Eine meiner grundlegenden Annahmen ist, dass die Geschichte der DJ-Show im US-Hörfunk durch eine produktive Spannung zwischen dem Speichermedium Tonträger und dem Übertragungsmedium Radio gekennzeichnet war: Die Radiopraktiker verstanden, dass die stetig wachsende Produktion an Schallplatten einerseits und die Entwicklung zunehmend technischer Klangbilder andererseits neue Formen der Programmgestaltung möglich machten. Dieses Wissen wurde im Laufe der Zeit in neue Klangbilder übersetzt.

Den Untersuchungszeitraum bilden die Jahre 1930 bis 1970. Diese Auswahl rechtfertigt sich durch den signifikanten Statuswandel, den der Tonträger in diesen vier Jahrzehnten im Medium Radio durchlief. Drei DJ-Shows stehen im Zentrum meiner Forschung. Mein erstes Fallbeispiel sind die Sendungen von Martin Block für den New Yorker Sender WNEW. Sie wurden im Februar 1935 ins Programm aufgenommen und waren bald sehr erfolgreich. Ihr Name »Make-Believe Ballroom« veranschaulicht plastisch das Sendekonzept: Es ging darum, mit Schellack-Schallplatten die Imagination eines Ballsaals zu erzeugen. DJ Block legte populäre Balladen oder Swing-Jazz auf. Er spielte mehrere Aufnahmen eines Künstlers nacheinander und imitierte damit die Regeln des Konzertbetriebs.⁶ Zwischen

den Musiktiteln sprach Block selbst mit sanfter Stimme Werbebotschaften ins Mikrofon. Hausfrauen waren die bevorzugte Zielgruppe des »Make-Believe Ballroom«.

Mein zweites Fallbeispiel sind Sendungen von Alan Freed für die Sender WJW (Cleveland) und WINS (New York). Freed ließ sich vom Besitzer eines Schallplattenladens zu einer DJ-Show mit afroamerikanischer Musik überreden. Im Juli 1951 startete seine abendliche Sendung. DJ Freed trommelte den Rhythmus der gespielten Vinyl-Singles mit und läutete gelegentlich eine Kuhglocke. Bisweilen stimmte er in den Gesang ein. Schnell erreichte der energetisch agierende Disc Jockey sehr gute Quoten bei Teenagern. Als Freed 1954 zum Sender WINS wechselte, nannte er seine Sendung »Rock'n'Roll-Party«. Unter dem Etikett Rock'n'Roll fasste er populäre Stile aus der weißen Tradition des Country&Western und der afroamerikanischen Tradition des Rhythm'n'Blues zusammen.

Tom Donahue gilt in der Radiogeschichte als einer der Pioniere des so genannten Underground-Radios. Er entwickelte Programmkonzepte für die Sender KMPX und KSAN in San Francisco. Anders als die vorher genannten Stationen, die auf Mittelwelle (englisch: AM) sendeten, waren die Underground-Sender auf Ultrakurzwellen (englisch: FM) zu hören, und sie sendeten in Stereophonie. Sie nutzten folglich ein hochwertigeres Radiosignal. Donahue eröffnete mit den Worten: »Tonight I'm playing phonograph records.«⁷ Damit artikuliert er seine Wertschätzung für die phonographische Kunst, zu der die Musikproduktion in den 1960er Jahren gereift war. Der DJ spielte überlange Titel von Alben des Psychedelic-Rock, aber auch Blues, Jazz und Klassik, und verzichtete weitgehend auf Klangeffekte oder Jingles. Seine Shows zwischen 1967 und 1970 erreichten eine treue Hörergemeinde in der Hippie-Subkultur der amerikanischen Westküste. Sie liefern das dritte Fallbeispiel meiner Arbeit.

Der empirische Befund, der anhand meiner Fallbeispiele umrissen ist, lässt sich so zusammenfassen: Von der Simulation einer Aufführung zur Exposition einer Aufnahme – innerhalb von vier Jahrzehnten wandelte sich der Umgang des Radios mit Tonträgern auf grundsätzliche Art und Weise. Wie bereits ausgeführt, ist die historische Entwicklung in Grundzügen beschrieben worden. Eine theoretisch schlüssige Erklärung für den historischen Wandel gibt es jedoch nicht. Ein wesentliches Ziel meines Vorha-

.....

4 Thomas A. DeLong: *The Mighty Music Box. The Golden Age of Musical Radio*. Los Angeles 1980; Philip K. Eberly: *Music in the Air. America's Changing Tastes in Popular Music, 1920–1980*. New York 1982.

5 Vgl. Hagen, 2005 (Anm. 2), S. 260f.

6 Vgl. Donna L. Halper: *Radio Music Directing*. Boston 1991, S. 28.

.....

7 Hagen, 2005 (Anm. 2), S. 344.

bens ist mithin, den Statuswandel des Tonträgers im amerikanischen Radio zu plausibilisieren. Meine zentrale Hypothese ist, dass der Status des Tonträgers im US-Radio an Klangkonzepte gebunden war, welche die Audio-Kultur als ganze bestimmten. Das Theorieangebot hat der Musikwissenschaftler Peter Wicke entwickelt. Historisch spezifische Klangkonzepte, so Wicke, regelten, was in Tonstudios im Laufe des 20. Jahrhunderts als »Musik« aufgenommen wurde und wie. Der Autor spricht den Klangkonzepten dabei eine Relevanz zu, die den Bereich der Musikproduktion überschreitet. Er verweist auf »eine Ebene des kulturell und diskursiv formierten Konzepts von Klang, das der Audio-Kultur einer Gesellschaft zugrunde liegt.«⁸ Im Rahmen meiner Arbeit werde ich den Begriff des Klangkonzepts auf die Radioproduktion übertragen. Die theoretisch abgesicherte Verschaltung von Musik- und Radioproduktion könnte ein geeigneter Ausgangspunkt für mein Vorhaben sein.

Meine klanggeschichtliche Forschung stützt sich auf historische Quellen aus US-Archiven (z. B. Radiomitschnitte, Interview-Mitschriften, Zeitungsartikel), die ich mit Unterstützung eines DAAD-Stipendiums besuche. Ich höre Aufnahmen und sichte Texte in der Library of Congress (Washington, D.C.), der Library of American Broadcasting (College Park, Maryland) und dem Paley-Center for Media (New York City). Von sehr großer Bedeutung für mein Projekt sind insbesondere die wenigen archivierten Mitschnitte. Sie versprechen konkrete Erkenntnisse zur klanggeschichtlichen Wirklichkeit der US-amerikanischen DJ-Show. Die Technologien der Radioproduktion versuche ich durch ältere Handbücher und andere schriftliche Quellen zu rekonstruieren.⁹ Den Kontext meiner Fallbeispiele erarbeite ich mir durch

das Studium ausgewählter Fachliteratur zur Geschichte des Tonträgers¹⁰ und des Radios¹¹.

THOMAS SCHOPP, geboren 1975 in Mayen/Eifel, studierte Musikwissenschaft und Neuere/Neueste Geschichte an der Humboldt-Universität zu Berlin. Nach Abschluss seines Studiums arbeitete er im Besucherdienst des Bundesrates. Seit 2009 ist er wissenschaftlicher Mitarbeiter von Prof. Dr. Susanne Binas-Preisendörfer am Fachbereich Musik und Medien des Instituts für Musik der Carl-von-Ossietzky-Universität Oldenburg. Schopp ist festes Mitglied im internationalen DFG-Forschungsnetzwerk *Sound in Media Culture*.
E-Mail: thomas.schopp@uni-oldenburg.de

.....

⁸ Peter Wicke: Das Sonische in der Musik. In: PopScriptum 10. Das Sonische – Sounds zwischen Akustik und Ästhetik. 2008. Online unter: http://www2.hu-berlin.de/fpm/popscip/themen/pst10/pst10_wicke.pdf (Zugriff: 15.10.2011).

⁹ Erik Barnouw: Handbook of Radio Production. Boston 1949; Giraud Chester and Garnet R. Garrison: Radio and Television. An Introduction. New York 1950; Alec Nisbett: The Technique of Sound Studio for Radio, Television and Film. 3. Ed. London and New York 1974.

.....

¹⁰ Roland Gelatt: The Fabulous Phonograph, 1877–1977, 2nd Ed. London 1977; Mark Katz: Capturing Sound. How Technology Has Changed Music. Berkeley et. al. 2004; Susan Schmidt Horning: Chasing Sound. The Culture and Technology of Recording Studios in America, 1877–1977. Ph. D., Cleveland, Case Western Reserve University 2002; Peter Wicke: Sound-Technologien und Körper-Metamorphosen. Das Populäre in der Musik des 20. Jahrhunderts. In: Ders. (Hrsg.): Rock- und Popmusik. Laaber 2001, S. 13–60.

¹¹ Susan J. Douglas: Listening in. Radio and the American Imagination. Minneapolis 2004; Michael C. Keith: Voices in the Purple Haze. Underground Radio and the Sixties. Westport et. al. 1997; David T. MacFarland: The Development of the Top 40 Radio Format. New York 1979; Christopher H. Sterling and John Michael Kittross: Stay Tuned. A History of American Broadcasting. 3. Ed. Mahwah et. al. 2002.

Die Geschichte des Fernsehdokumentarismus in der Bundesrepublik Deutschland. Forschungsdefizite und Forschungstrends. Ein Überblick

Die fundierte, wissenschaftlich umfassende Betrachtung des bundesdeutschen Fernsehdokumentarismus steht noch aus. Besonders bedauerlich: Es fehlt an einer geschlossenen Aufarbeitung seiner historischen Entwicklung. Dies zeigt sich an der eher geringen Zahl von Publikationen. Dies demonstrieren auch die spezifischen inhaltlichen Schwerpunktsetzungen.

Die Felder, auf die sich Forschung konzentrierte, sollen im Folgenden – durchaus exemplarisch – deutlich gemacht werden. Der Überblick erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Aufsätze werden nur am Rande berücksichtigt. Im Rahmen der Gesamtschau sollen insbesondere aktuelle Tendenzen und fortwährende Defizite beschrieben werden.

Vorweg sei angemerkt: Den – eklatanten! – Defiziten trägt derzeit ein Forschungsprojekt Rechnung, das die Autoren in Angriff genommen und bereits weit vorangetrieben haben. Es trägt den Titel »Wegmarken des bundesdeutschen Fernsehdokumentarismus. Fernsehgeschichtliche Einordnungen: Richtungsweisende Autoren – Stilbildende Schulen«. In einem ersten Schritt gilt das Projekt der differenzierten Betrachtung der »Hamburger Schulen«. Dabei setzt der Plural ein kennzeichnendes Signal. In der einschlägigen Literatur ist bislang undifferenziert von der »Hamburger Schule« die Rede – eine geradezu typische Pauschalisierung – und ein Indikator für die erwähnte Vernachlässigung des Forschungskomplexes.¹

1) Studien zur übergreifenden Programmgeschichte²

Die Programmgeschichte des DDR-Fernsehens (einschließlich der dokumentarischen Formen) ist bereits in beachtlichen Teilen aufgearbeitet worden. Hier sind vor allem die Arbeiten der »Forschergemeinschaft Programmgeschichte des DDR-Fernsehens – komparativ« zu nennen (siehe z.B. Steinmetz/Pra-

se 2002, Prase 2006, Schwab 2007). Im Gegensatz dazu mangelt es an weitergehenden Arbeiten zur Programmgeschichte des bundesdeutschen Fernsehens. Die grundlegenden Untersuchungen, die im Umkreis des »Sonderforschungsbereichs 240 Ästhetik, Pragmatik und Geschichte der Bildschirmmedien« entstanden sind, stammen aus den 1990er Jahren (Kreuzer/Thomsen 1993/1994, Hicketier 1998). Peter Zimmermanns längeres Kapitel »Geschichte von Dokumentarfilm und Reportage von der Adenauer-Ära bis zur Gegenwart« (1994) – publiziert in der fünfbandigen »Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik Deutschland« – ist bislang immer noch die einzig nennenswerte Überblicksdarstellung zur historischen Entwicklung des bundesdeutschen Fernsehdokumentarismus. Sie bleibt cursorisch. Zimmermann nennt zwar wichtige Autoren und Werke, unterzieht sie aber keiner analytischen Betrachtung. Nur in geringem Maße geht er auf die Entwicklung unterschiedlicher dokumentarischer Formen und ihre jeweiligen Spezifika ein. Er legt keine Traditionslinien offen. Die Produktionen werden – wenn überhaupt – nur ansatzweise im zeitgenössischen und historischen Programmkontext verortet.

Seit der von Zimmermann genannten »Gegenwart« sind nunmehr siebzehn Jahre vergangen. Diese Zeitspanne brachte im Fernsehdokumentarismus wesentliche Weiterentwicklungen (z.B. beim Dokudrama) und neue Formen (Beispiele dazu unten in Punkt 6). Nicht zuletzt ist die Zeit seit 1994 maßgeblich von herausragenden Autoren und ihren Produktionen geprägt worden. Man denke nur an: Eric Friedler (»Das Schweigen der Quandts« [2007; zus. mit Barbara Siebert], »Aghet – Ein Völkermord« [2010]), Michael Heuer (»Mißtraue der Idylle: Aus dem Emigrantenleben eines AIDS-Kranken« [1996], »Tod auf dem Hochsitz. Ein Arbeitsleben in Deutschland« [2010]), Raymond Ley (»Eichmanns Ende - Liebe, Verrat, Tod« [2010]), Hartmut Schoen (»Jenseits der Schattengrenze« [1994]), Klaus Stern (»Andreas Baader – Der Staatsfeind« [2002], »Gestatten Bestatter« [2005]) – und an die Reihe »Das rote Quadrat« (2000–2003), die höchsten Ansprüchen gerecht wurde (genannt seien hier Georg M. Hafner und Esther Schapira).

Eine angemessene wissenschaftliche Würdigung/ Einordnung dieser innovativen und investigativen Autoren steht noch aus. Die jüngere (Programm-) Geschichte des Fernsehdokumentarismus ist allenfalls oberflächlich konturiert.

.....

¹ Geplant und bereits weitgehend recherchiert/kommentiert sind als Folgearbeiten (in variierender Autorenschaft): 2) »Der Semi-Dokumentarismus der 1980er und 1990er Jahre« 3) »Porträtkunst der 1970er und 1980er Jahre: Georg Stefan Troller und Hans-Dieter Grabe« 4) »Die Stuttgarter Schule der 1950er bis 1970er Jahre« 5) »Dokumentation als Unterhaltung. Entwicklungen seit den 1990er Jahren: Reality TV/Factual Entertainment«.

² Es gibt Schnittmengen zwischen einzelnen Punkten. Die Gliederung orientiert sich an speziellen thematischen Gewichtungen.

2) Studien zur geschichtlichen Entwicklung des Fernsehdokumentarismus

Die Reihe »Close Up« (hrsg. vom Haus des Dokumentarfilms) präsentiert zweifelsohne Publikationen von zentraler Wichtigkeit. Dazu gehören einige Tagungsbände, die sich mit der Geschichte und/oder der aktuellen Situation des bundesdeutschen Fernsehdokumentarismus beschäftigen (Zimmermann 1992; Heller/Zimmermann 1995; Ertel/Zimmermann 1996; Feil 2003; Zimmermann/Hoffmann 2006). Viele der darin enthaltenen Aufsätze sind allerdings Selbstzeugnisse von Autoren/Regisseuren (z.B. Roman Brodman, Dieter Ertel, Hans-Dieter Grabe, Georg Stefan Troller, Klaus Wildenhahn) und Redakteuren (z.B. Rainer C. M. Wagner). Diese Beiträge sind nicht frei von Selbstdarstellung und daher quellenkritisch zu behandeln.

Dieser Vorbehalt ist auch für andere Bände zu formulieren: die von Heinz-Bernd Heller und Peter Zimmermann herausgegebene Publikation zum Dokumentarfilm im Fernsehen (1990) und den von Rüdiger Steinmetz und Helfried Spitra veröffentlichten Sammelband zur »Stuttgarter Schule« (1989; ebenfalls in Fokussierung auf das Teilfeld »Stuttgarter Schule« schreibt Hoffmann 1996).

Die Defizite sind beträchtlich: Prägende Schulen sind unzulänglich aufgearbeitet. Die Vielfalt an dokumentarischen Darstellungsformen, Methoden, Ansätzen etc. ist nicht hinreichend wissenschaftlich erfasst und betrachtet. Es mangelt an Veröffentlichungen, die über (selbst)gefällige Darstellungen hinausgehen und eine tiefere, kritisch reflektierende Auseinandersetzung mit der Geschichte des bundesdeutschen Fernsehdokumentarismus suchen. Umfassende und einordnende Werkanalysen verdienter, schulbildender Autoren fehlen. Zu so wichtigen Formen wie dem DokuDrama oder dem Interviewdokumentarismus liegen bislang keine deutschsprachigen Monographien vor.

Diese schlechte Literaturlage ist nicht unwesentlich bedingt durch Schwierigkeiten beim Quellenzugang. Wünschenswert ist der freiere und kostengünstigere Zugang zu Archiven, um den Blick auf die reichhaltige Geschichte des bundesdeutschen Fernsehdokumentarismus weiter zu öffnen.

Weitere Kritikpunkte: Wissenschaftlich wahrgenommen wird eher die aktuelle Situation (siehe z.B. Feil 2003). Die Aufmerksamkeit konzentriert sich auf eine überschaubare Zahl kanonisierter Produktionen (wie z.B. Roman Brodmanns »Polizeistaatsbesuch« [1967] oder Guido Knopps Reihe »Hitlers Helfer« [1996]). Immer wieder neu tradierte Gewich-

tungen führen zu Fehleinschätzungen. Erfolgreiche Formate werden zur Innovation erklärt, ohne Vorläuferformen und inspirierende Verbindungen zu sehen.

Die Aufarbeitung geschichtlicher Entwicklungen ist immer noch ein Forschungsdesiderat. Die Dinge greifen derweil fatal ineinander: Es fehlt der solide, detailreiche Überblick als verlässliche Basis weiterführender wissenschaftlicher Auseinandersetzung. So kommt es mangels grundlegender Orientierung zu Veröffentlichungen, denen Kenntnis-Reichtum abzusprechen ist.

Durchaus gut gemeinte Näherungsversuche enden mit bedauerlichen Defiziten. Dies sei an drei aktuellen Publikationen deutlich gemacht.

Beispiel 1

Eva-Maria Jerutka verspricht mit ihrer Arbeit »Von Dokumentarfilm und Reportage zur Doku-Soap« (2010) eine »Untersuchung der Entwicklung dieses non-fiktionalen Genres von der Entstehung bis zum heutigen TV-Angebot« (so der Untertitel ihrer Untersuchung). Doch der historische Überblick über die Entwicklung der jeweiligen dokumentarischen Formen ist mehr als nur lückenhaft. Jerutka skizziert die Geschichte des Kino-Dokumentarfilms nur bis in die 1960er Jahre. Die Entwicklungsgeschichte der Fernsehreportage handelt sie gar nicht ab. In dem Kapitel über »Non-fiktion im frühen TV« macht der historische Überblick gerade mal 5 Seiten aus. Er gilt ausschließlich den 1960er/1970er Jahren und den Filmen Klaus Wildenhahns, Georg Stefan Trollers, Eberhard Fechners.

Die Arbeit wird dem eingangs formulierten Anspruch nicht gerecht. Sie präsentiert lediglich die Entwicklung der Doku-Soap seit den 1990er Jahren, die Produktionspraxis von Reportagen und Doku-Soaps, die Ergebnisse einer Online-Befragung zur Doku-Soap (von 100 Personen) sowie eine vergleichende Analyse von drei Produktionen. Dieser analytische Teil widmet sich jeweils nur einer (!) Folge der Doku-Soaps »Auf und Davon« (VOX), »Wir sind viele!« (Kabel Eins) und »Focus TV Reportage« (Pro Sieben). Die letztgenannte Folge soll als Beispiel einer aktuellen Reportage dienen. Aus der Beschreibung und Analyse ergibt sich jedoch, dass es sich bei der Produktion um ein Feature mit Reportage-Elementen handelt – und nicht um eine reine Reportage.

Die Defizite dieser Arbeit sind exemplarisch, aber nicht erschöpfend abgehandelt. Das gilt auch für die folgenden beiden Beispiele.

Beispiel 2

André Hellemeier (2010) befasst sich ebenfalls mit dem Forschungsthema Doku-Soaps. Seine Studie setzt mit dem vielversprechenden Obertitel »Dokumentarisches Fernsehen in Deutschland« falsche Signale. Es folgt keine entsprechende Überblicksarbeit. – Der Untertitel suggeriert einen merkwürdigen Vergleich: »Doku-Soaps im Vergleich mit öffentlich-rechtlichen und privaten Rundfunkanstalten«.

Hellemeiers Vergleich der Doku-Soaps von öffentlich-rechtlichen und privatwirtschaftlich organisierten Rundfunkanstalten wird – wie bei Jerutka – historisch dürftig eingeleitet. Das Kapitel über die »Geschichte des dokumentarischen Fernsehens in Deutschland« (gemeint ist lediglich die Bundesrepublik vor der Wiedervereinigung) fällt mit nur 15 Seiten knapp aus. Dabei wird die Geschichte des Dokumentarfilms auf gerade einmal 3 Seiten abgehandelt. Die übrigen Unterkapitel sind ebenfalls recht kurz gehalten. Wie Jerutka verfolgt auch Hellemeier die Entwicklung des Fernsehdokumentarismus nicht ausreichend. Er skizziert sie nur bis in die frühen 1960er Jahre.

Die zweite Hamburger Schule³ um Egon Monk findet keinerlei Erwähnung. Roman Brodmann, einer der wichtigsten Vertreter der Stuttgarter Schule wird nicht einmal genannt. So immens wichtige Autoren der 1970er Jahre wie Klaus Wildenhahn, Eberhard Fechner, Erika Runge und Hans-Dieter Grabe sucht man vergeblich. Diese krassen Defizite sind nicht zu entschuldigen!

Hellemeier greift in seinem dünnen historischen Abriss zudem auf retrospektive Publikationen arrivierter Fernsehautoren zurück, ohne diese Texte quellenkritisch zu diskutieren. Positionen der Sekundärliteratur übernimmt er, ohne sie zu hinterfragen. Vor allem überprüft er sie nicht an den Produktionen.

Ein Fokus der Arbeit liegt auf der Differenzierung verschiedener dokumentarischer Darstellungsformen (Kapitel 3). Hellemeier bezeichnet sie unreflektiert als klassische bzw. hybride Formate. Der Formatbegriff wird dabei nicht näher definiert. Insgesamt fällt die ahistorische, unkundige Betrachtung der Darstellungsformen auf. So wurde in den 1950er Jahren bei Weitem nicht »alles Dokumentarische unter dem Begriff Feature zusammenge-

.....

³ Die Autoren verwenden hier eine differenzierende Ausdrucksweise, die sie in ihrem Band »Wegmarken des Fernsehdokumentarismus. Die Hamburger Schulen« (2012) näher vorstellen.

fasst« (Hellemeier 2010: 20). Schon damals gab es durchaus Versuche von Begriffsdifferenzierungen, wenn sie freilich auch nicht immer zu trennscharfen Ergebnissen führten: So wurden Dokumentarbericht, dokumentarische Problemsendung, Fernsehfolge, Reportage unterschieden. Die Liste ließe sich fortsetzen. Zudem wurde das Feature in den 1950er Jahren als eine hybride Darstellungsform begriffen, in der auch fiktive Elemente enthalten sind.⁴

Ein weiterer Mangel des Kapitels 3: Relevante Sekundärliteratur findet keine Berücksichtigung – insbesondere auch die englischsprachige. Die wenigen genutzten Quellen werden zudem nicht kritisch reflektiert. So ist bspw. Max Rehbeins Verständnis des DokuDramas nicht mit dem aktuellen Begriffsverständnis zu vergleichen. Er bezieht sich mit dem Begriff auf eine ganz andere Form des dokumentarischen Arbeitens. Damit aber ist das DokuDrama (so wie man den Begriff im deutschsprachigen Raum allgemein versteht)⁵ entgegen Hellemeiers Einschätzung nicht »die älteste Form der hybriden Formate« (2010: 32). Vielmehr entwickelte sich das DokuDrama in den 1980er Jahren aus innovativen Ansätzen des Dokumentar- und Fernsehspiels der 1960er und 1970er Jahre (vgl. Hißnauer 2010a/2011b).

Beispiel 3

Michael Strompen (o.J. [2008]) beschäftigt sich in »Eine wahre Erfolgsstory?« mit der »Authentizität moderner TV-Dokumentationsformate«. Er möchte die Authentisierungsstrategien im aktuellen Fernsehdokumentarismus herausarbeiten. In einem ausführlichen Kapitel setzt er sich mit dem »(Fernseh-) Dokumentarismus in Deutschland« (11–73) auseinander. Es ist in einen geschichtlichen Teil und einen aktuellen Überblick gegliedert. Dem ersten Block gibt Strompen den Titel »Geschichte – eine Debatte«. Er kaschiert mühsam seine mangelnde Kenntnis des entsprechenden Fernsehmaterials. Offenkundig hat er viele Beispiele aus der Fernsehgeschichte nicht gesehen. So kann er zitierte Positionen kaum kritisch – vor dem Hintergrund diverser Sendungen – hinterfragen.

Aber auch als historischer Abriss der Debatten zum Dokumentarfilm im Fernsehen respektive zum Fernsehdokumentarismus überzeugt dieses Kapitel in keiner Weise. Denn: Strompen greift in der Regel

.....

⁴ Eine historisch orientierte Auseinandersetzung mit den gängigen Begriffen findet sich bei Hißnauer 2011a

⁵ Das Begriffsverständnis im anglo-amerikanischen Sprachraum unterscheidet sich von der deutschen wissenschaftlichen Terminologie – und variiert durchaus.

nicht auf zeitgenössische Texte, sondern auf rückblickende Selbstbeschreibungen zurück – oder auf fernsehgeschichtliche Beiträge (vor allem aus den 1990er Jahren). Er rekonstruiert somit nicht die entsprechenden Auseinandersetzungen, sondern lediglich ihre nachträgliche Darstellung. Dabei fällt sehr negativ auf, dass er dieses Material nicht quellenkritisch auswertet.

Die fernsehhistorischen Einordnungen Strompens sind zumindest ungenau. So kann man nicht behaupten, dass das *direct cinema* zu einer Abkehr vom Interviewdokumentarismus geführt habe (vgl. o.J. [2008]: 20). Beide Richtungen haben sich vielmehr parallel entwickelt. Klaus Wildenhahn, der für die Adaption des *direct cinema* im bundesdeutschen Fernsehen steht, und Eberhard Fechner, der neben Hans-Dieter Grabe als der wichtigste Vertreter des Interviewdokumentarismus gelten muss, sind zur »Zweiten Hamburger Schule«⁶ zu zählen. Ihre breiter rezipierten Filme – der Vierteiler »Emden geht nach USA« (Wildenhahn 1976) und der Zweiteiler »Comedian Harmonists« (Fechner 1977) – kamen in geringem zeitlichen Abstand ins Programm (vgl. Hißnauer 2007a).

Auch an anderen Stellen finden sich bei Strompen fragwürdige Zuordnungen: So wird aus Heinrich Breloer ein Vertreter des Essayfilms und des Dokumentarspiels, obwohl er fernsehgeschichtlich vor allem als einer der prägenden Vertreter des DokuDramas zu sehen ist.

Strompen vertritt die fernsehgeschichtliche Ausgangshypothese, dass »Authentizität nicht mehr nur durch Unmittelbarkeitsästhetik erreicht werden kann, sondern auch durch fikionalisierte Hybridformen« (o.J. [2008]: 120, Herv. CH/BS). Das ist historisch betrachtet nicht stimmig: Diese Unmittelbarkeitsästhetik gibt es erst seit den 1960er Jahren. Sie wurde mit der Kreation und Adaption des *direct cinema* stilbildend. Schon zuvor gab es jedoch eine lange dokumentarische Tradition, die darauf zielte, mit anderen Mitteln Authentizitätseffekte zu erreichen – gerade auch durch hybride Darstellungsformen (vgl. Hißnauer 2010a/2011b; Lersch 2006/2008/2009; Steinle 2009/2010). Besonders (zeit-)historische Dokumentationen können in der Regel gar nicht mit einer solchen Unmittelbarkeitsästhetik arbeiten – oder müssen sie in *re-enactments* simulieren. Unmittelbarkeitsästhetik und historische Dokumentation schließen sich also gegenseitig aus. Daher kann man nicht ver-

allgemeinernd behaupten, dass das *direct cinema* »über Jahre Grundlage dokumentarischer Authentisierungsstrategien« (Strompen o.J. [2008]: 140) war. Dennoch scheint Strompen immer wieder den »unbeteiligten Beobachter« (o.J. [2008]: 122) als Idealvorstellung des Fernsehdokumentaristen zu imaginieren und zu kultivieren. Die ‚neuen‘ oder ‚modernen‘ »Formate« [sic!] bezeichnet er gar als einen Befreiungsschlag gegen die Lehre des *direct cinema*, obwohl deren Dogmen schon seit dem Ende der 1970er Jahre im Fernsehalltag nur noch eine unbedeutende Rolle spielten.

Die drei hier vorgestellten jüngeren fernsehhistorischen Veröffentlichungen sind in erster Linie Dokumente einer lücken- und fehlerhaften Betrachtung. Anders ausgedrückt: Sie bedingen ein entschiedenes Plädoyer für eine tiefer gehende, reflektierte fernsehgeschichtliche Betrachtung.

3) Autorenzentrierte Werkanalysen

Zu einigen – wenigen – Autoren liegen autorenzentrierte Werkanalysen vor: Eberhard Fechner (Netenjakob 1989, Emmelius 1996), Hans-Dieter Grabe (Frank 2005; Witzke 2006), Klaus Wildenhahn (Netenjakob 1984), Roman Brodmann (Böhm 2000 [Online]) und Georg Stefan Troller (allerdings nur als Aufsatzsammlung; Marschall/Witzke 1999). Sie sind entweder als Werkgeschichte angelegt (Netenjakob 1984/1989) oder haben das Ziel, die spezifische dokumentarische Methode darzustellen (Emmelius 1996; Frank 2005) bzw. einzelne Aspekte des Werks (Marschall/Witzke 1999).

Netenjakobs Bücher und der Band von Witzke basieren stark auf Interviews mit den betreffenden Autoren. Bei Netenjakob wird es dabei zum Teil sehr anekdotisch. Er lässt es an analytischer Distanz fehlen.

Witze und Netenjakob präsentieren das jeweilige Werk vornehmlich als bloße Abfolge von Filmen – mit einer kurzen Beschreibung. Sie thematisieren kaum übergreifende werkbezogene Aspekte.

Emmelius (1996) und Frank (2005) haben hingegen ausgesprochen filmanalytische Arbeiten vorgelegt. Der Fokus liegt auf der detaillierten strukturellen und filmästhetischen Untersuchung ausgewählter Filme.

Emmelius beschränkt sich auf den kleinen Korpus von nur 3 dokumentarischen Arbeiten Fechners. Seine Fernsehspiele berücksichtigt sie nicht. Sie erwähnt sie nicht einmal. Dabei ist ein Großteil der Fernsehspiele Fechners wegen des fallbezogenen recherchierten und/oder biographischen Hintergrunds auch aus dokumentarischer Perspektive

.....
6 Siehe Fußnote 2.

zu diskutieren – unter der Überschrift »fiktionalisierter Dokumentarismus«.

Frank analysiert immerhin 12 Filme Grabes. Er verliert sich aber – wie Emmelius – in detaillierten Einzelanalysen, die er in recht loser Folge aneinanderreihet. Er sucht keine Querverweise/Verbindungen zwischen den analysierten Filmen und anderen Arbeiten. Entsprechend fehlt es an einem Werksüberblick, der Entwicklungslinien wie Brüche aufzeigt bzw. aufarbeitet. – Frauke Böhm (2000) fokussiert solche »Stilwandlungen« (3) in ihrer Werkmonographie zu Roman Brodmann dagegen sehr überzeugend.

Die Einordnung Grabes und Fechners in einen (fernseh-)historischen und/oder einen dokumentarfilmtheoretischen Zusammenhang fehlt bislang völlig. Die isolierte Betrachtung einzelner Werke geht an einer Bestimmung des fernsehgeschichtlichen Stellenwerts der Autoren vorbei. Dies ist ein besonders gravierendes Forschungsdefizit. Schließlich handelt es sich hier um die beiden herausragenden Protagonisten des (bundes)deutschen Interviewdokumentarismus. So bleiben zentrale Fragen bislang ohne Antwort: In welchem Maße waren Fechner und Grabes innovativ? Sind ihre Produktionen typische Beispiele für eine bestimmte Art des dokumentarischen Arbeitens oder herausragende Einzelfälle? Welchen Einfluss hatten ihre Filme auf die Entwicklung des bundesdeutschen Fernsehdokumentarismus? – Und nicht zuletzt: Ist ihre Arbeit mit Zeitzeugen und Zeitzeugnissen von geschichtswissenschaftlicher Relevanz? (Siehe dazu unten Punkt 5.)

4) Themenzentrierte Analysen

Ein auffälliger Trend zeigt sich im Interesse an themenzentrierten Analysen. Ein besonderer Schwerpunkt: Studien zur Darstellung des Nationalsozialismus. Genannt seien hier: Christoph Classens »Bilder der Vergangenheit. Die Zeit des Nationalsozialismus im Fernsehen der Bundesrepublik Deutschland 1955–1965« (1999) und Christiane Fritsches »Vergangenheitsbewältigung im Fernsehen. Westdeutsche Filme über den Nationalsozialismus in den 1950er und 60er Jahren« (2003). Es handelt sich um zwei veröffentlichte Magisterarbeiten. Der Fokus beider Arbeiten liegt nicht ausdrücklich auf dokumentarischen Produktionen.

So wertet Classen die Programmübersichten von »Hör Zu« aus, um einen quantitativen Überblick darüber zu gewinnen, wie der Nationalsozialismus in verschiedenen Gattungen thematisiert wurde (Fernsehspiel, Feature etc.). In den qualitativen Analysen berücksichtigt er ausschließlich dokumentarische

Produktionen. Diese Analysen haben aufgrund ihrer geringen Zahl jedoch einen nahezu nur illustrierenden Charakter.

Meike Vogel (2010) verwendet als Untertitel ihrer Dissertation »Unruhe im Fernsehen« die Formulierung »Protestbewegung und öffentlich-rechtliche Berichterstattung in den 1960er Jahren« (Herv. CH/BS). Es geht ihr um mehr als eine Aufarbeitung der Berichterstattung über die so genannte Studentenbewegung/außerparlamentarische Opposition (APO) im öffentlich-rechtlichen Fernsehen jener Zeit (in Nachrichten- und Magazinbeiträgen, Reportagen und Dokumentationen). Daneben sind auch die »öffentliche Kritik am Fernsehen und die Argumentationen der Journalisten, in denen sie ihre eigene Rolle definieren, [...] zentrale Aspekte der [...] Untersuchung.« (16) Daher geht Vogel vor allem auf die inhaltliche Rahmung der Berichterstattung ein. Als Beispiele dienen ihr a) der Staatsbesuch von Schah Reza Pahlewi (1967) als ein geplantes, ‚inszeniertes‘ Medienereignis; b) die Gegendemonstration und der Tod Benno Ohnesorgs als Nachrichtenereignis: »Die Berichte über den Staatsbesuch einerseits und die Nachrichten von den Demonstrationen und besonders vom Tod Benno Ohnesorgs andererseits vermittelten gänzlich gegensätzliche Deutungsmuster. Im Gegensatz zu den Berichten vom Medienereignis Schahbesuch, die Ordnung und nationale Einheit betonten, unterstrich die mediale Darstellung des Nachrichtenereignisses eher das Neue, den Konflikt und die Unruhe. Die Erzählung über die Demonstrationen und den Tod Benno Ohnesorgs stellte gerade jene Werte in Frage, die die Coronation-Darstellung vermittelte.« (Vogel 2010: 154)

Gerade anhand der Protestberichterstattung arbeitet Vogel detailliert die thematische Rahmung heraus. Formale Gestaltungsaspekte bezieht sie dabei jedoch ausschließlich auf die inhaltliche Analyse. Sehr anschaulich zeichnet sie die senderinternen Debatten und das Selbstverständnis der Fernsehmacher nach.

Auch Andrea Brockmann konzentriert sich in ihrer Studie »Erinnerungsarbeit im Fernsehen« (2006) auf ein konkretes Beispiel: den »Volksaufstand« in der DDR (17. Juni 1953). Sie untersucht allerdings Dokumentationen (unterschiedlicher Form) aus verschiedenen Jahrzehnten, um inhaltliche Verschiebungen in der Darstellung analysieren zu können. Dabei geht sie stärker als Vogel auf formale Gestaltungsaspekte und ihre Veränderungen ein, wenn oftmals auch sehr deskriptiv. Ihr gelingt es leider nicht, diese ästhetischen Veränderungen fernsehhistorisch festzumachen.

Sabine Horns Arbeit »Erinnerungsbilder: Auschwitz Prozess und Majdanek Prozess im westdeutschen Fernsehen« (2009) ist ähnlich angelegt. Auch sie verfolgt ein Thema über eine Zeitspanne hinweg – mit Blick auf Veränderungen in der Berichterstattung. Sie analysiert neben Dokumentationen auch Nachrichten- und Magazinbeiträge, Jugendsendungen etc. Im Gegensatz zu anderen hier dargestellten Untersuchungen bietet Horns Studie auch quantitative *filmische* Analysen. Sie erfassen detailliert die Verschiebung inhaltlicher Schwerpunkte und zeigen deutlich die unterschiedliche Verwendung von Gestaltungsmitteln auf (mit sehr überzeugenden – und übersichtlichen – grafischen Darstellungen). Horns Arbeit hebt sich in ihrer beispielhaften Kombination von quantitativem und qualitativem Zugriff von anderen Untersuchungen wohltuend ab.

5) Publikationen zur Art der Geschichtsvermittlung

Ein besonderer Trend bildet sich in geschichts- wie medienwissenschaftlichen Veröffentlichungen der jüngeren Zeit ab. Sie widmen sich immer wieder der speziellen Frage der *Geschichtsvermittlung* durch das Fernsehen (s. Fischer/Wirtz 2008; Korte/Paletschke 2009). Hier hat Judith Keilbach eine brillante Studie vorgelegt: »Geschichtsbilder und Zeitzeugen: Zur Darstellung des Nationalsozialismus im bundesdeutschen Fernsehen« (2008). Sie analysiert die Inszenierungsweisen von Zeitzeugen und Archivbildern – in ihrer historischen Genese – am dezidiertesten. Im Unterschied zu vielen anderen Arbeiten (insbesondere den erwähnten themenzentrierten Analysen) rückt sie den Einsatz und die Funktion der Gestaltungsmittel in den Fokus. Insbesondere berücksichtigt sie bei Zeitzeugeninterviews den Zusammenhang zwischen inszenatorischer Gestaltung und inhaltlicher Aussage. Sie zeigt anhand ihres Konzepts der »Traumatisierung« wie stark die Darstellung der Zeitzeugen von Inszenierungsstrategien und vergangenheitspolitischem Kalkül geprägt ist (Keilbach 2008: 163ff.).

Claudia Cippitelli und Axel Schwanebeck versammeln in dem schmalen Band »Fernsehen macht Geschichte« (2009) die Vorträge des 27. Tutzinger Medientags. Auf ca. 100 Seiten finden sich 10 Texte von Kritikern/Publizisten und Fernsehpraktikern (meist aus dem Bereich Redaktion). Der Band hinterlässt den Eindruck eines Praxisberichts, in dem die Referenten/Autoren die eigenen Verdienste feiern – oder das eigene Vorgehen legitimieren. Das gibt zwar den einen oder anderen interessanten Einblick in das Fernsehgeschäft, aber eine tiefere historische und/oder theoretische Reflexion findet nicht statt – ebenso wenig eine anspruchsvolle analytische Auseinandersetzung. Im

Vergleich dazu bietet der Band »Alles authentisch? Popularisierung der Geschichte im Fernsehen« (Fischer/Wirtz 2008) substanziellere Artikel (wobei sich Autoren und Themen zum Teil überschneiden; auch hier sind Fernsehpraktiker beteiligt).

In diesen beiden Bänden kommt der Blick auf die historische Entwicklung der Geschichtsvermittlung im Fernsehen zu kurz. Dieses Defizit wird auch bei einer Gesamtschau der Forschungslage offensichtlich – als sei das Fernsehen selbst geschichtslos. Ausnahmen stellen hier die Publikationen Edgar Lerschs dar (2006/2008/2009) sowie Frank Böschs Beitrag in Fischer/Wirtz (2008).

Es fehlt an fernsehgeschichtlichem Hintergrundwissen. Betrachtungen der Geschichtsvermittlung im Fernsehen greifen oft zu kurz: Thomas Fischer (2008) verbindet bspw. die »Entdeckung und Etablierung des Zeitzeugenfernsehens« (39) mit der Etablierung des Dualen Rundfunks 1984 (38). Er ignoriert damit u.a. die große Tradition des Interviewdokumentarismus im bundesdeutschen Fernsehen. Schon sehr früh bot diese dokumentarische Form Zeitzeugen breiten Raum (um nur einige »Klassiker« zu nennen: »Warum ist Frau B. glücklich?« [1968; Erika Runge], »Mendel Schainfelds zweite Reise nach Deutschland« [1972; Hans-Dieter Grabe], »Comedian Harmonists« [1977; Eberhard Fechner]).

Selbst für die konventionelle Geschichtsdokumentation ist Fischers Zeitmarke nicht haltbar. Heinz Huber, einer der Pioniere des bundesdeutschen Fernsehdokumentarismus, verwendet bereits Anfang der 1960er Jahre Zeitzeugeninterviews – in einigen Folgen der Reihe »Das Dritte Reich« (1960/61; Heinz Huber et al.). Zu dieser Zeit etablierte der Süddeutsche Rundfunk sogar eine Sendefolge, die entsprechende Interviews explizit in den Mittelpunkt stellte: »Augenzeugen berichten« (1962–1965).⁷

Der Zuschauer wurde nicht erst mit dem privatwirtschaftlich organisierten Fernsehen »entdeckt«, wie Fischer nahe legt (und damit einen gängigen fernsehgeschichtlichen Mythos reproduziert). Heinz Huber sprach sich bereits in den frühen 1960er Jahren dafür aus, im Fernsehen Zeitgeschichte

.....

⁷ Zur frühen Phase des »Zeitzeugenfernsehens« siehe Christian Hißnauer »Psychomontage und Oral History: Eine Skizze zur Entwicklungsgeschichte des Interviewdokumentarismus in der Bundesrepublik Deutschland« (2010c).

zu popularisieren (vgl. Huber 1963a-c). Das Dokumentarspiel der 1960er/1970er Jahre war explizit so ausgerichtet – und bot das, was man heute Histotainment nennen würde (um nur einige wenige Beispiele zu nennen: »Der Röhm-Putsch« [1970; Axel Eggebrecht/Inge Stolten], »Die Brücke von Remagen« [1967; Wolfgang Schleif], »Das Wunder von Lengede« [1969; Rudolf Jugert]).

Wolfgang Bruhn, 1965–1969 Leiter der Hauptabteilung Dokumentarspiel im ZDF, betonte ausdrücklich: »Ich will kein Publikum, das bei 30 Prozent Sehbeteiligung einschaltet und mich bei acht Prozent verlässt.« (zit. in N.N. 1972) Erklärtes Ziel war schon damals, dem Zuschauer über Identifikation einen emotionalen Zugang zum historischen Stoff zu öffnen. Die publikumswirksame Geschichtsvermittlung hat im bundesdeutschen Fernsehen eine beachtliche Tradition.

Daher stimmt Fischers Einschätzung nicht, 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« (2009: 191). Dieser Schritt wurde schon weit früher getan.

Der Süddeutsche Rundfunk hat Ende der 1950er/Anfang der 1960er Jahre sogar schon mit der Fiktionalisierung von Geschichtsdokumentationen experimentiert, um sie fernsehgerechter gestalten zu können. Das arbeitet Edgar Lersch in seinen Aufsätzen schlüssig heraus (vgl. Lersch 2006/2008/2009).

Zu den Vorarbeiten des eingangs erwähnten Forschungsprojekts »Wegmarken des bundesdeutschen Fernsehdokumentarismus« gehören einige Aufsätze, die dem Themenfeld gewidmet sind. Sie beschäftigen sich mit der Geschichtsdarstellung im Dokumentarspiel und mit der Herausbildung des DokuDramas aus innovativen Ansätzen im Dokumentar- und Fernsehspiel. Bereits in den 1970er Jahren wurde die szenische Rekonstruktion mit Zeitzeugeninterviews kombiniert. (Vgl. Hißnauer 2007b/2010a/2011b/2011c. Zum DokuDrama siehe auch Ebbrecht 2007a/2007b; Steinle 2009/2010; Waitz 2009 und insbesondere die Debatte von Ebbrecht/Steinle und Hißnauer 2008. Wichtige englischsprachige Veröffentlichungen zum docudrama haben Rosenthal [1999] und Lipkin [2002] vorgelegt. Allerdings wird der Begriff im anglo-amerikanischen Sprachraum anders verwendet [vgl. dazu Hißnauer 2011a].) Das sind erste Neubetrachtungen einer Form, die in den 1960er und 1970er Jahren zugleich populär und umstritten war.

6) Studien zum Reality TV und zu docufiction

Es fehlt an deutschen Veröffentlichungen, die die aktuellen Entwicklungen im Bereich des Reality TV untersuchen, diskutieren und einordnen. Daher ist ein Rückgriff auf Publikationen aus dem anglo-amerikanischen Bereich zu beobachten (in erster Linie auf Hill 2005/2007, Murray/Oullette 2009). Sie sind freilich nur begrenzt aussagekräftig für das deutsche Fernsehen.

Zu den wenigen deutschen Veröffentlichungen zählen: Döveling et al. 2007, Hellemeier 2010; Jerutka 2010. (Sie sind nur zum Teil nennenswert; s.o.) Ansonsten beziehen sich die Publikationen aus dem deutschsprachigen Raum

- a) auf die Frühphase des Reality TV in den 1990er Jahren (Lücke 2002; Wegener 1994; Winterhoff-Spurk et al. 1994);
- b) auf bestimmte Formate wie »Big Brother« (Böhme-Dürr/Sudholt 2001; Mikos et al. 2000; Weber 2000), »Die Super Nanny« (Grimm 2006, Prokop 2008) oder »Germany's next Topmodel« (Prokop/Friese/Stach 2009).

Daneben werden spezifische Inszenierungsweisen fokussiert – bspw. Skandalisierung (siehe Lünenborg et al. 2011). Zum Teil sind die Arbeiten medienpädagogisch bzw. –kritisch motiviert (Götz 2002, Prokop/Jansen 2006, Stach 2010).

Auch beim Reality TV gibt es die »Geschichtslücke«: Längst überfällig sind Studien, die die historische Entwicklung aufarbeiten – und die Bezüge zu Vorläuferformen herstellen.

Der aktuelle Trend zur Produktion sog. scripted documentaries ist bislang in der wissenschaftlichen Diskussion völlig vernachlässigt. Scripted documentaries sind fiktive Produktionen des Reality TV – inszeniert mit Laiendarstellern. Sie orientieren sich an Gestaltungsweisen von Doku-Soaps (vgl. Hißnauer 2011a: 363ff.). In der Medienkritik finden sich dazu zwei Positionen. Auf der einen Seite argumentieren insbesondere Vertreter der privatwirtschaftlich organisierten Sender, dass der Zuschauer das Spiel mit der Inszenierung durchschaue. Es gehe ihm nur darum, interessante Geschichten zu sehen – egal, ob sie real oder erfunden sind. Auf der anderen Seite behaupten Kritiker, dass der Zuschauer nicht mehr zwischen Doku-Soaps und fiktiven scripted documentaries unterscheiden könne. Keine der beiden Positionen ist jedoch derzeit wissenschaftlich belegt. Es gibt keine Studie zur Perzeption der scripted documentaries.

Im Bereich der docufiction und der Fake-Doku dominieren Publikationen aus dem anglo-amerikanischen Bereich (docufiction: Rhodes/Springer 2006 /

Fake-Doku: Roscoe/Hight 2001, Hight 2010). Grundlegende Studien aus dem deutschsprachigen Raum liegen nicht vor – lediglich vereinzelte Aufsätze (z.B. Hattendorf 1995, Mundhenke i.E.). Allerdings ist im Haus des Dokumentarfilms derzeit ein Sammelband in Planung.

Die fiktive Dokumentation wird bislang weder in der anglo-amerikanischen noch in der deutschen Medien- und Kommunikationswissenschaft als eine spezielle, gesondert zu betrachtende dokumentarische Darstellungsform wahrgenommen. Sie wird – fälschlicherweise – als docudrama/dramadoc oder als Fake-Doku diskutiert. Eine Ausnahme stellt hier lediglich ein Aufsatz dar, der in Vorbereitung des bereits mehrfach erwähnten Projekts entstand (Christian Hißnauer »MöglichkeitsSPIELräume. Fiktion als dokumentarische Methode. Anmerkungen zur Semio-Pragmatik fiktiver Dokumentationen« [2010b]; vgl. auch Hißnauer 2011a). Der Aufsatz korrigiert die bisherige Einordnung und weist der fiktiven Dokumentation den Status einer eigenständigen dokumentarischen Form zu: »Der Kern Fiktiver Dokumentationen ist die journalistische Recherche. Sie präsentieren Prognosen oder fundierte (Zukunft-) Szenarien – möglichst anschaulich und nachvollziehbar.« (Hißnauer 2010b: 24; Herv. i. Orig.)

Zu den jüngeren Beispielen solcher »Was-wäre-wenn-Szenarien« zählen: »Tag X – Terror in Deutschland« [2004; Nils Willbrandt], »Killer Grippe 2008« [2007; Richard Ladkani/Bärbel Jacks]). Aber auch hier gibt es Arbeiten, die den Ansatz schon früh verfolgten (z.B. »Tribunal 1982 – Zwei Welten im Zeugenstand« [1972; Stefan Rinser], »Todeszone« [1991; Joachim Faulstich/Georg M. Hafner], »Crash 2030 – Ermittlungsprotokoll einer Katastrophe« [1994; Joachim Faulstich]).

7) Fernsehtechnik und Ästhetik

In den 1990er Jahren wurde die Digitalisierung der Aufnahme- und Bearbeitungstechnik ein medien- bzw. kommunikationswissenschaftliches Thema (siehe z.B. den Sammelband »Trau-Schau-Wem«, den Kay Hoffmann 1997 dazu herausgegeben hat). Dennoch ist der Zusammenhang von technischer Entwicklung, Produktionsmodi und ästhetischer Ausprägung immer noch ein Forschungsdesiderat – insbesondere im Blick auf den Fernsehdokumentarismus. Die Kernfragen: Was hat neue Technik generell ermöglicht? Was ist als Fortschritt zu sehen? Inwiefern führten Innovationen zu veränderten Produktionsweisen – und einer neuen Ästhetik?

In »Große Bilder mit kleinen Kameras« analysiert Jürgen K. Müller (2011) den Einfluss, den die Ver-

wendung kleiner handlicher DV-Camcorder seit Ende der 1990er Jahre auf die Ästhetik des Dokumentarfilms hat. Er vertritt die These, dass »erst die Untersuchung der verwendeten Kameratechnik und der Bedingungen, unter denen der Kameramann zu arbeiten hatte, [...] eine umfassende Bild- und Filmlektüre [ermöglicht]« (Müller 2011: 16). Seine Arbeit bietet eine verdienstvolle entwicklungsgeschichtliche Skizze der Handkamera-Technik und der ästhetischen Auswirkungen.

Für den Fernsehdokumentarismus liegen vergleichbare aktuelle Studien nicht vor. Die intensive wissenschaftliche Diskussion der Wechselwirkungen zwischen technischen Innovationen und den damit verbundenen ästhetischen Anmutungen – bzw. neu entwickelten ästhetischen Vorstellungen – steht noch aus.

Angemessene Aufmerksamkeit fand lediglich der Einfluss, den Ende der 1950er/Anfang der 1960er Jahre die synchronen Aufnahmeverfahren hatten. Er wird vor allem in der Literatur zum direct cinema betrachtet. Im speziellen Bezug auf den Fernsehdokumentarismus kann nur von Ansätzen einer wissenschaftlichen Reflexion gesprochen werden (siehe bspw. Steinmetz/Spitra 1989; Zimmermann 1995).

Die Geschichte des Fernsehdokumentarismus muss Fernsehtechnologie – verstanden als die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Fernsehtechnik und ihren Folgen – grundlegend einbeziehen. Hier gilt es, die gesamte Bandbreite technischer Neuerungen und ihrer Implikationen (einschließlich der Rückwirkungen) ins Auge zu fassen – insbesondere auch die Impulse, die von digitaler Bildbearbeitung und digitalen Schnittverfahren ausgingen und ausgehen. Darüber darf allerdings nicht vergessen werden, dass auch die ästhetischen Auswirkungen früherer Techniken der Bildveränderung und des Schnitts noch einer befriedigenden Untersuchung bedürfen.

8) Ein gänzlich blinder Fleck: Serialitätsaspekte

Derzeitig hat die Serienforschung Konjunktur. Das Hauptinteresse liegt dabei auf dem sog. US-amerikanischen »Quality TV«. In diesem Zusammenhang fällt besonders auf, dass in der Auseinandersetzung mit dem Fernsehdokumentarismus Serialität bislang keine Rolle spielt. Dieses mangelnde Interesse an der seriellen Form ist vor allem bei den Studien zum Reality TV zu konstatieren; denn dabei handelt es sich schließlich in der Regel um Formate (und nicht um Einzelstücke). Hinzu kommt: Sie werden stetig kopiert und variiert – was einer speziellen Betrachtung unter der Überschrift »Serialitätsaspekte«

bedarf. Die Formatierung hat zudem nicht nur breite Auswirkungen auf Ästhetik und Dramaturgie, sondern auch auf die (arbeitsteilige) Produktionsweise, den dokumentarischen Zugriff, die Methode.

Es fehlt die diachrone Betrachtung: Nicht-fiktionale Mehrteiler, Reihen und Serien sind von Beginn an im bundesdeutschen Fernsehen präsent – also Jahrzehnte vor Reality TV und Doku-Soap.

Für die 1950er Jahre lassen sich z.B. nennen: »Mursuri - Eine Fernsehexpedition nach Belgisch-Kongo« (1954), »Auf der Suche nach Frieden und Sicherheit« (1958), »Bilder aus der neuen Welt« (1955–1960).

Für die lange Tradition des Seriellen im nicht-fiktionalen Bereich stehen auch so herausragende Zeugnisse wie »Der Prozess« (1984), »Personenbeschreibung« (1972–1993), »Zeichen der Zeit« (1957–1973).

Serialität kennzeichnet oftmals auch Langzeitbeobachtungen. Zu den bemerkenswertesten Arbeiten des deutschen Fernsehens gehört hier gewiss die Filmfolge über Do Sanh, die Hans-Dieter Grabe innerhalb seines Gesamtwerks realisiert hat. Sie setzt ein mit der Vorstellung des kriegsverletzten Jungen Do Sanh in dem Film »Nur leichte Kämpfe im Raum Da Nang« (1970). Sie findet ihre Fortsetzung mit den Arbeiten »Sanh und seine Freunde – Beobachtungen einer Rückkehr nach Vietnam« (1975), »Do Sanh« (1991), »Tage mit Sanh« (1994) und »Do Sanh – Der letzte Film« (1998). Grabe hat auch bei anderen seiner Protagonisten die Wiederbegegnung gesucht. Im Anschluss an »Nur leichte Kämpfe im Raum Da Nang« widmete er dem Arzt Alfred Jahn weitere Filme (»Dr. med. Alfred Jahn, Kinderchirurg in Landshut« [1984], »Diese Bilder verfolgen mich – Dr. med. Alfred Jahn« [2002]).

Als Beispiele von Filmfolgen (und damit von Serialität) müssen aus Grabes Œuvre noch genannt werden: »Mendel Schainfelds zweite Reise nach Deutschland« (1972), »Mendel lebt« (1999) // »Jens und seine Eltern« (1990), »Jens von Sonntagnachmittag bis Freitagabend – Wiederbegegnung nach 7 Jahren« (1996).

Für den Aspekt von Serialität im Rahmen von Langzeitbeobachtungen steht Grabe bei aller Bedeutung freilich nicht allein. Es sei verwiesen auf »Die Kinder von Golzow« (1961–2007), »Die Fussbroichs« (1979–2004), »Berlin – Ecke Bundesplatz« (seit 1989). Diese Beispiele mögen auch für die vielfältige Gestaltung der Langzeitbeobachtung stehen.

Die spezifischen Formen und narrativen Verfahren nicht-fiktionaler Serialität sind bislang nicht einmal

ansatzweise untersucht worden! Dabei spielt Serialität bei der Popularisierung nicht-fiktionaler Programmangebote von jeher eine wichtige Rolle. Oft führte sie zu Spitzmarken oder gar Premium-Produkten der Sender, die dann (unabhängig von der Qualität) programmprägend weiterwirkten – dies oft über den Ursprungssender hinaus (z.B. die Hochglanzprodukte der BBC, die ZDF-Reihe »Hitlers Helfer«).

Fazit

Die Geschichte des bundesdeutschen Fernsehdokumentarismus ist bislang nur in Ansätzen aufgearbeitet worden. Diese Näherungsversuche geschahen oft lediglich in Form von Aufsätzen – oder sie bezogen sich auf einzelne Autoren. Eine umfassende Analyse prägender Formen und richtungsweisender Schulen in ihrer historisch-ästhetischen Genese fehlt bislang völlig. Dies gilt selbst für die autorenzentrierten Veröffentlichungen, die oftmals reine Werkanalysen darstellen und keinerlei fernsehgesehichtliche Einordnungen enthalten – nicht einmal in Form naheliegender Vergleiche.

Die vorliegende Forschungsliteratur weist mithin einen gravierenden Mangel an historischer Kontextualisierung auf. Dies führt zu lücken- oder fehlerhaften Darstellungen.

Als Beispiele seien noch angefügt: Formen wie das Dokumentarspiel der 1960er/1970er Jahre finden in der aktuellen Debatte um Geschichtsvermittlung durch das Fernsehen keine Erwähnung. Das »Zeitzeugenfernsehen« gilt als eine »Erfindung« der 1990er Jahre, obwohl sich der so genannte Interviewdokumentarismus bereits in den 1960er Jahren entwickelte. Aktuelle Trends und Moden werden oftmals als eine neue Entwicklung über- oder gar fehlinterpretiert, da Vorläufer bzw. frühere Ansätze in Vergessenheit geraten sind (z.B. findet eine Hybridisierung von Dokumentation und Fiktion bereits im Stummfilm statt und nicht erst im DokuDrama; vgl. Hißnauer 2010a; Steinle 2009/2010).

Die Liste der Fehleinschätzungen und Fehlerurteile ist lang – und wird stetig länger. In dieser Situation hilft es nicht weiter, wenn willfähige Verlage Arbeiten zweifelhaften Niveaus publizieren. Hier scheint die Verdienstmöglichkeit – bzw. die verdienstträgliche Befriedigung von Eitelkeiten – der entscheidende Faktor zu sein. Die wissenschaftliche Qualität steht als Publikationskriterium dahinter zurück. Ein fragwürdiges Verlagsgebaren – besonders auch im Hinblick auf die Literaturgläubigkeit vieler Studierender. Publikation gilt ihnen als Ausweis eines wissenschaftlich abgesicherten Standards. Immer mehr

Examensarbeiten demonstrieren, dass unausgeglichene Aussagen – ungefiltert – übernommen werden. Mehr und mehr entstehen und verfestigen sich fernsehgeschichtliche Mythen, die kaum noch hinterfragt werden – und die aufgrund der mehr als unbefriedigenden Situation der deutschen Fernsehwissenschaft auch kaum noch hinterfragt werden können. Es fehlt an einer – längst schon gebotenen – durchdringenden Auseinandersetzung. Einmal mehr gilt es daher anzumerken: »Wir leben in einer Welt, die ganz wesentlich von Medien geprägt ist – in be-

sonderer Weise von bewegten und immer wieder auch bewegenden Bildern. Gleichzeitig leben wir mit einem so erstaunlichen wie inakzeptablen Defizit: Medienkunde ist immer noch kein angestammtes Schulfach. Fernsehwissenschaft ist in Deutschland immer noch nicht etabliert – geschweige denn institutionalisiert.« (Schmidt 2011: 18)

Christian Hißnauer/Bernd Schmidt,
Göttingen und Hannover

Literatur

- Böhm, Frauke, 2000: Zeitkritischer Dokumentarfilm im Spannungsfeld zwischen Fernsehjournalismus und **Autorenfilm**: Roman Brodmann. Online-Dissertation: <http://archiv.ub.uni-marburg.de/diss/z2001/0064/pdf/dfb.pdf>.
- Böhme-Dürr, Karin und Thomas Sudholt (Hrsg.), 2001: Hundert Tage Aufmerksamkeit. Das Zusammenspiel von Medien, Menschen und Märkten bei »Big Brother«. Konstanz.
- Bösch, Frank, 2008: Geschichte mit Gesicht. Zur Genese des Zeitzeugen in Holocaust-Dokumentationen seit den 1950er Jahren. In: Fischer, Thomas und Rainer Wirtz (Hrsg.): Alles authentisch? Popularisierung der Geschichte im Fernsehen. Konstanz, S. 51–72.
- Brockmann, Andrea, 2006: Erinnerungsarbeit im Fernsehen. Das Beispiel des 17. Juni 1953. Köln et al.
- Cippitelli, Claudia und Axel Schwanebeck (Hrsg.), 2009: Fernsehen macht Geschichte. Vergangenheit als TV-Ereignis. Baden-Baden.
- Classen, Christoph, 1999: Die Zeit des Nationalsozialismus im Fernsehen der Bundesrepublik Deutschland 1955–1965. Köln et al.
- Döveling, Katrin; Mikos, Lothar und Jörg-Uwe Nieland (Hrsg.), 2007: Im Namen des Fernsehvolkes. Neue Formate für Orientierung und Bewertung. Konstanz.
- Ebbrecht, 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.
- Ebbrecht, Tobias, 2007b: History, Public Memory and Media Event. Codes and conventions of historical event-television in Germany. In: *Media History*, 13 (2007), S. 221 – 234.
- Ebbrecht, Tobias und Matthias Steinle, 2008: Dokudrama in Deutschland als historisches Ereignisfernsehen – eine Annäherung aus pragmatischer Perspektive. In: *MEDIENwissenschaft*, 3/08, S. 250 – 256.
- Emmelius, Simone, 1996: Fechners Methode. Studien zu seinen Gesprächsfilmen. Mainz.
- Ertel, Dieter und Peter Zimmermann (Hrsg.), 1996: Strategie der Blicke. Zur Modellierung von Wirklichkeit in Dokumentarfilm und Reportage. Konstanz.
- Feil, Georg (Hrsg.), 2003: Dokumentarisches Fernsehen. Eine aktuelle Bestandsaufnahme. Konstanz.
- Fischer, Thomas, 2008: Erinnern und Erzählen. Zeitzeugen im Geschichts-TV. In: derselbe und Rainer Wirtz (Hrsg.): Alles authentisch? Popularisierung der Geschichte im Fernsehen. Konstanz, S. 33–50.
- Fischer, Thomas, 2009: Ereignis und Erlebnis: Entstehung und Merkmale des zeitgenössischen dokumentarischen Geschichtsfernsehens. In: Korte, Barbara und Sylvia Paetschke (Hrsg.): *History Goes Pop*. Zur Repräsentation von Geschichte in populären Medien. Bielefeld, S. 191–202.
- Fischer, Thomas und Rainer Wirtz (Hrsg.), 2008: Alles authentisch? Popularisierung der Geschichte im Fernsehen. Konstanz.
- Frank, Thomas Stefan, 2005: Räume für das Nachdenken schaffen. Die dokumentarische Methode von Hans-Dieter Grabe. Berlin.
- Fritsch, Christiane, 2003: Vergangenheitsbewältigung im Fernsehen. Westdeutsche Filme über den Nationalsozialismus in den 1950er und 60er Jahren. München.
- Götz, Maya, 2002: Alles Seifenblasen?: Die Bedeutung von Daily Soaps im Alltag von Kindern und Jugendlichen. München.
- Grimm, Jürgen, 2006: Super Nannys. Ein TV-Format und sein Publikum. Konstanz.
- Hattendorf, Manfred, 1995: Fingierter Dokumentarfilm. Peter Delpeuts *The Forbidden Quest* (1993). In: Derselbe (Hrsg.): *Perspektiven des Dokumentarfilms*. München, S. 191–211.
- Hellemeier, André, 2010: Dokumentarisches Fernsehen in Deutschland. Doku-Soaps im Vergleich mit öffentlich-rechtlichen und privaten Rundfunkanstalten. Saarbrücken.
- Heller, Heinz-Bernd und Peter Zimmermann (Hrsg.), 1990: *Bilderwelten – Weltbilder*. Dokumentarfilm und Fernsehen. Marburg.
- Heller, Heinz-Bernd und Peter Zimmermann (Hrsg.), 1995: *Blicke in die Welt*. Reportagen und Magazine des nordwestdeutschen Fernsehens in den 50er und 60er Jahren. Konstanz.
- Hickethier, Knut, 1998: *Geschichte des deutschen Fernsehens*. Stuttgart/Weimar.
- Hight, Craig, 2010: *Television Mockumentary. Reflexivity, Satire and a Call to play*. Manchester and New York.
- Hill, Annette, 2005: *Reality TV. Audiences and Popular Factual Television*. London and New York.
- Hill, Annette, 2007: *Restyling Factual TV. Audiences and News, Documentary and Reality Genres*. London and New York.
- Hißnauer, Christian, 2007a: Hamburger Schule – Klaus Wildenhahn – Eberhard Fechner. In: Becker, Andreas R. et al. (Hrsg.): *Medien – Diskurse – Deutungen*. Dokumentation des 20. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums 2007. Marburg, S. 118–126.
- Hißnauer, Christian, 2007b: »Unten waren elf. Oben war ‚die ganze Welt‘«. Die Rethematisierung des Grubenunglücks von Lengede im Dokumentarfilm und als Gesprächsfilm. In: Derselbe und Andreas Jahn-Sudmann (Hrsg.): *medien – zeit – zeichen*. Beiträge des 19. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums. Marburg, S. 45–53.
- Hißnauer, Christian, 2008: Das Doku-Drama in Deutschland als journalistisches Politikfernsehen – eine Annäherung und Entgegnung aus fernsehgeschichtlicher Perspektive. In: *MEDIENwissenschaft*, 3/08, S. 256–265.
- Hißnauer, Christian, 2010a: *Geschichtsspiele im Fernsehen: Das Dokumentarfilm als Form des hybriden Histotainments der 1960er und 1970er Jahre*. In: Arnold, Klaus; Hömberg, Walter und Susanne Kinnebrock (Hrsg.): *Geschichtsjournalismus. Zwischen Information und Inszenierung*. Münster, S. 293–316.
- Hißnauer, Christian, 2010b: *MöglichkeitsSPIELräume*. Fiktion als dokumentarische Methode. Anmerkungen zur Semio-Pragmatik fiktiver Dokumentationen. In: *MEDIENwissenschaft* 1/10, S. 17–28.
- Hißnauer, Christian, 2010c: *Psychomontage und Oral History: Eine Skizze zur Entwicklungsgeschichte des Interviewdokumentarismus in der Bundesrepublik Deutschland*. In: *Rundfunk und Geschichte*, 36 (2010), Heft 1–2, S. 19–25.

- Hißnauer, Christian, 2011a: Fernsehdokumentarismus. Theoretische Näherungen – pragmatische Abgrenzungen – begriffliche Klärungen. Konstanz.
- Hißnauer, Christian, 2011b: Hybride Formen des Erinnerns: Vorläufer des Doku-Dramas in Dokumentar- und Fernsehspielen zum Nationalsozialismus in den 1970er Jahren. Heinemann, Monika et al. (Hrsg.): Medien zwischen Fiction-Making und Realitätsanspruch. (Im Erscheinen)
- Hißnauer, Christian, 2011c: Zwischen ‚Doku‘ und ‚Fiktion‘? Die hybride Vielfalt der docufiction: Dokumentarspiele, Doku-Dramen, Fake-Dokus und Fiktive Dokumentationen im Fernsehen (seit den 1960er Jahren). In: Segeberg, Harro (Hrsg.): Film im Zeitalter ‚Neuer Medien‘ I: Fernsehen und Video. (Mediengeschichte des Films, Band 7). München. (Im Erscheinen)
- Hoffmann, Kay, 1996: Zeichen der Zeit. Zur Geschichte der »Stuttgarter Schule«. München.
- Hoffmann, Kay, 1997: Trau-Schau-Wem. Digitalisierung und dokumentarische Form. Konstanz.
- Horn, Sabine, 2009: Erinnerungsbilder: Auschwitz Prozess und Majdanek Prozess im westdeutschen Fernsehen. Essen.
- Huber, Heinz, 1963a: Die Zeitgeschichte auf dem Bildschirm. In: Fernseh-Informationen, 14 (1963), S. 181–184.
- Huber, Heinz, 1963b: Die Zeitgeschichte auf dem Bildschirm. Ist Fernsehen ein brauchbares Instrument zur Massenbeeinflussung? In: Fernseh-Informationen, 14 (1963), S. 155–158.
- Huber, Heinz, 1963c: Schwierigkeiten zeitgeschichtlicher Fernseharbeit erörtert am Beispiel der Sendereihe »Das Dritte Reich«. In: Fernseh-Informationen, 14 (1963), S. 122–127.
- Jerutka, Eva-Maria, 2010: Von Dokumentarfilm und Reportage zur Doku-Soap. Untersuchung der Entwicklung dieser non-fiktionalen Genres von der Entstehung bis zum heutigen TV-Angebot. Saarbrücken.
- Keilbach, Judith, 2008: Geschichtsbilder und Zeitzeugen. Zur Darstellung des Nationalsozialismus im Bundesdeutschen Fernsehen. Münster.
- Korte, Barbara und Sylvia Paetschke (Hrsg.), 2009: History Goes Pop. Zur Repräsentation von Geschichte in populären Medien. Bielefeld.
- Kreuzer, Helmut und Christian W. Thomsen (Hrsg.), 1993/1994: Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik Deutschland. 5 Bände. München.
- Lersch, Edgar, 2006: Regionalgeschichtliche Sendungen des Süddeutschen Rundfunks und des Südwestfunks in den fünfziger und sechziger Jahren. In: Brachmann, Botho et al. (Hrsg.): Die Kunst des Vernetzens. Festschrift für Wolfgang Hempel. Berlin, S. 421–432.
- Lersch, Edgar, 2008: Zur Geschichte dokumentarischer Formen und ihrer ästhetischen Gestaltung im öffentlich-rechtlichen Fernsehen. In: Fischer, Thomas und Rainer Wirtz (Hrsg.): Alles authentisch? Popularisierung der Geschichte im Fernsehen. Konstanz, S. 109–136.
- Lersch, Edgar, 2009: Zur Entwicklung dokumentarischer Formen der Geschichtsvermittlung im öffentlich-rechtlichen Fernsehen der Bundesrepublik. In: Korte, Barbara und Sylvia Paetschke (Hrsg.): History Goes Pop. Zur Repräsentation von Geschichte in populären Medien. Bielefeld, S. 167–190.
- Lipkin, Steven N., 2002: Real emotional Logic. Film and Television Docudrama as Persuasive Practice. Corbondale und Edwardsville.
- Lücke, Stephanie, 2002: Real Life Soaps. Ein neues Genre des Reality TV. Münster.
- Lünenborg, Margreth et al., 2011: Skandalisierung im Fernsehen. Strategien, Erscheinungsformen und Rezeption von Reality TV Formaten. Berlin.
- Marschall, Susanne und Bodo Witzke (Hrsg.), 1999: »Wir sind alle Menschenfresser.« Georg Stefan Troller und die Liebe zum Dokumentarischen. St. Augustin.
- Mikos, Lothar et al., 2000: Im Auge der Kamera. Das Fernsehereignis Big Brother. Berlin.
- Müller, Jürgen K., 2011: Große Bilder mit kleinen Kameras. DV-Camcorder im Dokumentarfilm. Konstanz.
- Mundhenke, Florian, im Erscheinen: Frühe Fake-Dokus im bundesdeutschen Fernsehen. [AT] In: Hißnauer, Christian (Hrsg.): Das bundesdeutsche Fernsehspiel der 1960er und 1970er Jahre. Themenheft der Zeitschrift Rundfunk und Geschichte.
- Murray, Susan und Laurie Oullette (Hrsg.), 2009: Reality TV. Remaking Television Culture. 2. Aufl., New York und London.
- N. N., 1972: »Alles, was vor die Flinte kommt.« In: Der Spiegel, 26/1972, S. 110–113.
- Netenjakob, Egon, 1984: Liebe zum Fernsehen und ein Porträt des festangestellten Filmregisseurs Klaus Wildenhahn. Berlin.
- Netenjakob, Egon, 1989: Eberhard Fechner. Lebensläufe dieses Jahrhunderts im Film. Weinheim und Berlin.
- Prase, Tilo, 2006: Dokumentarische Genres. Gattungsdiskurs und Programmpraxis im DDR-Fernsehen. Leipzig.
- Prokop, Sabine (Hrsg.), 2008: Erziehung als Unterhaltung in den populären TV-Ratgebern »Super Nanny« und »S.O.S. Schule«. Marburg.
- Prokop, Sabine; Friese, Nina und Anna Stach (Hrsg.), 2009: Geiles Leben, falscher Glamour: Beschreibungen, Analysen, Kritiken zu Germany's Next Topmodel. Marburg.
- Prokop, Sabine und Mechtild M. Jansen (Hrsg.), 2006: Doku-Soap, Reality-TV, Affekt-Talkshow, Fantasy-Rollenspiele - Neue Sozialisationsagenturen im Jugendalter. Marburg.
- Rhodes, Gary D. und John Parris Springer (Hrsg.), 2006: Docufictions. Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking. Jefferson und London.
- Roscoe, Jane und Craig Hight, 2001: Faking it. Mock-documentary and the subversion of factuality. Manchester und New York.
- Rosenthal, Alan (Hrsg.), 1999: Why Docudrama? Fact-Fiction on Film and TV. Corbondale und Edwardsville.
- Schmidt, Bernd, 2011: Die überfällige Grundierung: Leit-Linien für eine Theorie des Fernsehdokumentarismus. In: Hißnauer, Christian: Fernsehdokumentarismus. Theoretische Näherungen, pragmatische Abgrenzungen, begriffliche Klärungen. Konstanz, S. 11–18.
- Schwab, Ulrike (Hrsg.), 2007: Fiktionale Gesichtssendungen im DDR-Fernsehen. Einblicke in ein Forschungsgebiet. Leipzig.
- Stach, Sabine (Hrsg.), 2010: Von Ausreißern, Topmodels und Superstars: Soziale Ungleichheit und der Traum vom sozialen Aufstieg als Spielthemen in populären Fernsehformaten. Norderstedt.
- Steinle, Matthias, 2009: Geschichte im Film: Zum Umgang mit den Zeichen der Vergangenheit im Dokudrama der Gegenwart. In: Korte, Barbara und Sylvia Paetschke (Hrsg.): History Goes Pop. Zur Repräsentation von Geschichte in populären Medien. Bielefeld, S. 147–166.
- Steinle, Matthias, 2010: Alles Dokudrama? – über das Neue im Alten eines schillernden Begriffs. In: MEDIENwissenschaft, 1/2010, S. 10–16.
- Steinmetz, Rüdiger und Tilo Prase (Hrsg.), 2002: Dokumentarfilm zwischen Beweis und Pamphlet. Heynowski & Scheumann und Gruppe Katins. Leipzig.
- Steinmetz, Rüdiger und Helfried Spitra (Hrsg.), 1989: Dokumentarfilm als »Zeichen der Zeit«. Vom Ansehen der Wirklichkeit im Fernsehen. München.
- Strompen, Michael, o.J. [2008]: Eine wahre Erfolgsstory? Zur Authentizität moderner TV-Dokumentationsformate. Saarbrücken.
- Vogel, Meike, 2010: Unruhe im Fernsehen die Formulierung Protestbewegung und öffentlich-rechtliche Berichterstattung in den 1960er Jahren. Göttingen.
- Waitz, Thomas, 2009: Geschehen/Geschichte. Die Dokudramen Hans-Christoph Blumenbergs. In: Segeberg, Harro (Hrsg.): Referenzen. Zur Theorie und Geschichte des Realen in den Medien. Marburg, S. 211–222.
- Weber, Frank (Red.), 2000: Big Brother: Inszenierte Banalität zur Prime Time. Münster.
- Wegener, Claudia, 1994: Reality TV. Fernsehen zwischen Emotion und Information. Opladen.
- Winterhoff-Spurk, Peter; Heidinger, Veronika und Frank Schwab, 1994: Reality TV. Formate und Inhalte eines neuen Programmgenres. Saarbrücken.
- Witzke, Bodo, 2006: »Ich muss nicht Angst vor Bomben haben.« Der Dokumentarfilmer Hans-Dieter Grabe. Remscheid.
- Zimmermann, Peter (Hrsg.), 1992: Fernseh-Dokumentarismus. Bilanz und Perspektiven. München.
- Zimmermann, Peter, 1994: Geschichte von Dokumentarfilm und Reportage von der Adenauer-Ära bis zur Gegenwart. In: Ludes, Peter; Schumacher, Heidemarie und Derselbe (Hrsg.): Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik Deutschland. Bd. 3: Informations- und Dokumentarsendungen. München, S. 213–324.
- Zimmermann, Peter, 1995: Fernsehen in der Adenauer-Ära. In: Heller, Heinz-B. und derselbe (Hrsg.): Blicke in die Welt. Reportagen und Magazine des nordwestdeutschen Fernsehens in den 50er und 60er Jahren. Konstanz, S. 181 – 262.
- Zimmermann, Peter und Kay Hoffmann (Hrsg.), 2006: Dokumentarfilm im Umbruch. Kino – Fernsehen – Neue Medien. Konstanz.

»Wem gehört der Osten?«
**Jürgen Rühle und die Ost-West-Redaktion
 Fernsehen des Westdeutschen Rundfunks
 (1963–1985)**

Im Jahre 1998 übernahm das Historische Archiv des WDR knapp 26 lfm Akten aus der Redaktion Geschichte (Fernsehen) des WDR. Sie spiegeln die Arbeit der Geschichtsredaktion und ihrer Vorläufer seit der Gründung am 1. Januar 1963 unter dem leitenden Redakteur Jürgen Rühle bis zu dessen Ausscheiden im Jahre 1985. Der lückenlos überlieferte Bestand mit 311 inzwischen verzeichneten Faszikeln erlaubt Einblicke in Produktionsbedingungen der Ost-West-Berichterstattung in Zeiten des Kalten Krieges und Rühles Programmatik eines »Wandels durch Annäherung« im Verhältnis zu den Staaten des Ostblocks.¹ Ergänzt wird das Bild durch die jüngst verzeichneten Bestände der Vorgesetzten Rühles, der Fernsehdirektoren Hans Joachim Lange, Peter Scholl-Latour, Werner Höfer sowie des Intendanten Klaus von Bismarck.

Die Arbeit der Ost-West-Redaktion FS des WDR begann mit der Einstellung Jürgen Rühles am 1. Januar 1963. Sie war organisatorisch in der Fernsehredaktion unter Hans Joachim Lange und der Hauptabteilung Zeitgeschehen unter Chefredakteur Franz Wördemann angesiedelt.² Zu diesem Zeitpunkt lautete die Bezeichnung der Redaktion allerdings noch »Diesseits und jenseits der Zonengrenze«. Gesucht wurde deshalb, wie Rühles späterer Mitarbeiter Klaus Liebe mutmaßt, ein Redakteur, »der dem System kritisch gegenüber stand, der es aber genau von innen kannte.«³ Die Wahl fiel auf Jürgen Rühle, der zu diesem Zeitpunkt hauptberuflich als Lektor bei Kiepenheuer und Witsch in Köln arbeitete. Hier

.....

1 Der Bestand der Ost-West-Redaktion und Geschichte/Zeitgeschichte FS (Redaktion Jürgen Rühle) setzt sich grosso modo aus Produktionsakten zusammen, die, in je spezifischer Mischung, den Produktionsprozess der Sendung vom Exposé, der Autorenkorrespondenz, verwaltungstechnischen Vorgängen wie Bewilligung, Beschaffung von Fremdmaterial oder dem Programmaustausch, Rechtklärung etc., interner Korrespondenz, Schnittlisten etc. bis hin zur Resonanz der Sendung in der Presse bzw. bei Zuschauerinnen und Zuschauern oder den Einschaltquoten dokumentieren. In den Bestand wurden darüber hinaus Akten aus der Redaktion Werner Koch (Geschichte/Philosophie) nach dessen Tod im Jahre 1991 übernommen, chronologisch eingegliedert und mit laufenden Nummern versehen. Die Übergänge zu Rühles Nachfolger Klaus Liebe sind aufgrund von Rühles Erkrankung vor seinem Ausscheiden aus dem Dienst fließend. Korrespondenzakten der Redakteure Rühle und Koch wurden bereits in den 1990er Jahren ans Archiv überstellt. Sie sind ebenfalls verzeichnet.

2 Vgl. Angela Reuber: Deutschland- und Ostpolitik im Fernsehen. Die Sendungen der Ost-West-Redaktion des Westdeutschen Rundfunks 1966–1969. Magisterarbeit. Universität zu Köln 2003 (unveröff. Ms.). Dort im Anhang auch eine Übersicht über sämtliche Produktionen.

3 Interview mit Klaus Liebe von Angela Reuber und Birgit Bernard am 17. Juli 2003. Transkript von Angela Reuber im Besitz der Verfasserin.

hatte er seit 1956 Autoren wie Manès Sperber betreut und die deutschen Erstausgaben von Boris Pasternak verantwortet.

Rühle steuerte zunächst Programmbeiträge des WDR für die gleichnamige Sendereihe bei, die im Rahmen einer Gemeinschaftsredaktion der Sender NDR, SFB und WDR produziert wurde. Deren redaktionelle Leitung lag bei Helmuth Reinhardt-Bischoff.⁴ Im Kontext dieser Sendereihe widmete sich Rühle der Berichterstattung über die DDR, etwa mit Produktionen wie »Die Schriftsteller und die SED« (mit Co-Autor Hans-Ulrich Barth, 15.5.1963), »Student in Jena – Student in Heidelberg« von Eva Mützel (3.4.1964) »Eva und die SED. Frauen in Mitteldeutschland« von Hertha Kludas (23.11.1965), oder »Kennwort Gewalt« von Ralph Giordano (17.3.1965).

Im November 1963 verstärkte der Historiker und Südosteuropa-Experte Klaus Liebe die Redaktion als zweiter Redakteur. Während Rühle vor allem als Kenner der Verhältnisse in der DDR und der UdSSR galt, brachte Liebe in den folgenden Jahren seine Kenntnisse über Jugoslawien und Rumänien ein. Die Sendereihe »Diesseits und jenseits der Zonengrenze« lief im April 1965 aus. Sie wurde durch die Sendereihe »Ost und West« (bis 1971) ersetzt, die über »gesamtdeutsche Fragen« und »Probleme des Kommunismus und damit zusammenhängende Aspekte« informieren sollte.⁵ Der Titel der neuen Sendereihe war zugleich Programm der gleichnamigen Redaktion. Sowohl Rühle als auch Liebe tendierten zu einer Ausweitung der Berichterstattung auf sämtliche Staaten des Ostblocks sowie zu einer generellen Auseinandersetzung mit dem politischen System. Beide lehnten sie die Philosophie des Kalten Krieges ab. Was voll und ganz der Position des aus Pommern stammenden WDR-Intendanten Klaus von Bismarck (1961–1974) entsprach, der sich deziert für eine Verständigung mit dem Osten einsetzte, insbesondere für die Versöhnung mit Polen.⁶ So gehörte Bismarck 1961 zu den Mitunterzeichnern des »Tübinger Memorandums«, das für eine Anerkennung der Oder-Neiße-Linie plädierte.

.....

4 Zur Gemeinschaftsredaktion vgl. Historisches Archiv des Westdeutschen Rundfunks (WDR. HA) 11566. Bestand Intendant Klaus von Bismarck, betr. »Zonensendungen« sowie Korrespondenz mit Reinhardt-Bischoff.

5 H. Reinhardt in seiner Ansage zur letzten Sendung der Sendereihe »Diesseits und jenseits der Zonengrenze« vom 13. April 1965. Jürgen Rühle: 10 Jahre Fernsehredaktion Ost-West (WDR). Die neue Reihe »Spuren« <Dezember 1972>. WDR. HA. D 2041.

6 Vgl. Klaus von Bismarck: Aufbruch aus Pommern. Erinnerungen und Perspektiven. München 1992 sowie Annika Frieberg: The Project of Reconciliation: Journalists and Religious Activists in Polish-German Relations 1956–1972. Diss. University of North Carolina. Chapel Hill 2008.



Abb. 1: Jürgen Rühle, © undat. WDR im Bild

Auseinandersetzung mit dem Kommunismus: Jürgen Rühle

Rühle, 1924 in Berlin als Sohn eines Offiziers geboren, verfügte unbestritten über die notwendigen Insiderkenntnisse. Und er war zu diesem Zeitpunkt ein arrivierter Journalist mit einer bewegten Vergangenheit. Von 1942 bis 1945 hatte Rühle als Soldat gedient, er wurde mehrfach hoch dekoriert und 1944 zum Offizier befördert. 1945 geriet er in sowjetische Kriegsgefangenschaft, während sein Vater noch kurz vor Kriegsende von den Nationalsozialisten zum Tode verurteilt wurde, weil er sich als Volkssturmkommandant geweigert hatte, den Norden Berlins gegen die vorrückende Sowjetarmee zu verteidigen. Die folgenden vier Jahre verbrachte Rühle im Lager Scheljabinisk im Ural. Als Dozent der Antifa-Schule erteilte er Kurse zur Geschichte der Arbeiterbewegung.⁷ Nachdem er 1949 aus der Kriegsgefangenschaft entlassen worden war, nahm er sein Studium an der Humboldt-Universität in Ost-Berlin auf, wo er Philosophie, Germanistik, Theaterwissenschaft und Kunstgeschichte studierte, unter

.....

⁷ Vgl. hierzu ein Schreiben an Günter Wallraff vom 27. September 1973. WDR. HA. 11308.

anderem bei Hans Mayer, Victor Klemperer, Wolfgang Harich und Alfred Kantorowicz. Gleichzeitig machte er sich als Feuilletonist und Theaterkritiker einen Namen; von 1949 bis 1955 leitete er die Kulturredaktion der »Berliner Zeitung«.

Rühle verfügte über enge Kontakte zur Ostberliner Intellektuellenszene, etwa zu Bertolt Brecht, Ernst Bloch, Arnold Zweig oder Georg Lukacz. Ein »Maulwurf« aus der Redaktion der »Berliner Zeitung« berichtete am 18. Januar 1953 an das Ministerium der Staatssicherheit der DDR: »Von der Sowjetunion [...] pflegt er mit großer Anerkennung zu sprechen. Demgegenüber macht sich in seiner Meinung über unsere Partei und unseren sozialistischen Aufbau öfter ein hartnäckiger Skeptizismus bei ihm breit.« Auf seine Abstinenz von der SED-Mitgliedschaft und der gewerkschaftlichen Arbeit angesprochen, flüchte er sich in Ausreden.⁸ Spätestens seit 1953 – Rühle beteiligte sich im Übrigen aktiv am Aufstand des 17. Juni – befand er sich also im Visier der DDR-Staatssicherheit. 1955 zog Rühle die Konsequenz und floh in den Westen. Die Auseinandersetzung mit dem Kommunismus blieb Rühles Lebensthema, seine Monografien »Das gefesselte Theater« von 1957 und »Literatur und Revolution« von 1960 über das Verhältnis von Schriftstellern zum Kommunismus avancierten zu Standardwerken.

Über die Motivation zu seinem Wechsel zum Westdeutschen Rundfunk äußerte sich Rühle freimütig in einem Schreiben an den Intendanten Klaus von Bismarck vom 2. November 1970: »Ich bin vor fast acht Jahren ins Deutsche Fernsehen gegangen, um einen politischen und persönlichen Auftrag zu erfüllen, den man unter dem Begriff Deutsche Ostpolitik subsumieren kann. Heute steht das, was ich vor acht Jahren ins Deutsche Fernsehen einbrachte, im Zentrum unserer Politik.«⁹ Gemeint war die Absage an die Ideologie des Kalten Krieges hin zu der Neuen Ostpolitik, dem »Wandel durch Annäherung«, wie er von SPD-Politikern wie Egon Bahr, Willy Brandt oder Herbert Wehner propagiert wurde. Für seine Position warb Rühle aber auch konsequent und ganz gezielt bei den Vertretern des verständigungsbereiten Flügels der Vertriebenen-

.....

⁸ Von der Bespitzelung durch das MfS zeugt eine von der Stasi angelegte Akte, die von 1953 bis 1988 geführt wurde. Der Bundesbeauftragte für die Unterlagen des Staatssicherheitsdienstes der ehemaligen Deutschen Demokratischen Republik. Signaturen Zentralarchiv 4220/71, HA XX, Nr. 18733 und AKK, 11423188. Zitat 4220/71, fol. 00241ff. Vgl. auch Interview mit Rühle über seine Tätigkeit in der DDR und die Teilnahme am Aufstand des 17. Juni 1953 in der vierteiligen Sendung von Ralph Giordano »Opposition in der DDR« (10.9.1979, 17.9.1979, 24.9.1979, 1.10.1979). WDR. HA. 11381.

⁹ WDR. HA. 11560.

verbände, etwa bei Heinrich Windelen, wie aus einem vertraulichen Schreiben an Bismarck aus dem Jahre 1969 hervorgeht.¹⁰

Idealtypisch kommt diese Position der Redaktion zur Ostpolitik in zwei Produktionen zum Ausdruck: »Das Haus an der Grenze« von Erika von Hornstein (17.6.1967) und »Wem gehört der Osten? Europa jenseits der Oder« von Jürgen Rühle und Klaus Liebe (6.3.1968).¹¹ Die Produktion »Das Haus an der Grenze« entzog sich sowohl in inhaltlicher als auch in film- und erzähltechnischer Weise der ritualisierten Gedenkzeremonie zum 17. Juni, indem sie den Alltag von Bewohnern eines am Geisterbahnhof Wolankstraße stehenden Mietshauses in West-Berlin skizziert.¹² Wie der Untertitel »Schicksale in einem Berliner Mietshaus« bereits annoncierte, ging es in diesem Film nicht um die ideologischer Auseinandersetzung zwischen den Systemen, sondern um menschliche Schicksale. Zugleich entzog sich die Redaktion auf diese Weise der von ihr alljährlich erwarteten »Pflichtübung«: »Zwei Wochen vor dem 17. Juni rief der Intendant an, egal ob das der von Bismarck war oder der Nowotny und fragte: ‚Was macht Ihr denn zum 17. Juni?‘ Und dann kam wieder diese Gedenkzeremonie, die wir da machen sollten [...] so eine Pflichtübung. Und Rühle war grundsätzlich gegen Pflichtübungen. Ich habe das später auch nie gemacht, ich habe manchen Ärger gehabt, weil ich nicht jedes Jahr zum 17. Juni die gleiche Sendung bringen wollte.«¹³

In der umstrittenen Produktion »Wem gehört der Osten« griffen Rühle und Liebe das »heiße Eisen« (Klaus Liebe) der Anerkennung der Oder-Neiße-Linie auf und exponierten sich im Schlusssatz in eindeutiger Weise, indem sie die Frage beantworteten: »Den Menschen, die ihn bewohnen, heute bewohnen«. Die Sendung provozierte heftigste Reaktionen. »Da gab es hinterher Ärger«, erinnert sich Klaus Liebe. »Da können Sie sich vorstellen, was da los war! ... Überall! Auch im Haus!«¹⁴ Bismarck und Wördemann hätten sich in dieser Situation allerdings schützend vor die Redaktion gestellt, was vor allem für die Auseinandersetzung mit den Vertriebenenverbänden galt. »Und als es ganz schlimm war, hat Bismarck auf den Tisch gehauen.«

Nicht nur in der DDR, sondern auch in der Bundesrepublik sah sich Rühle mit einem Rechtfertigungszwang in Bezug auf seine politische Haltung konfrontiert. Nun stand er im Geruch, ein »verkappter Kommunist« zu sein. Im Zusammenhang mit der Produktion »Familien in der DDR« stellte er jedoch klar: »Als Teilnehmer am Aufstand vom 17. Juni, Führer einer Widerstandsgruppe, ehemaliger Zwangsarbeiter und politischer Flüchtling bin ich mir der Gefährlichkeit des Kommunismus und seiner tristen Wirklichkeit bewußt.«¹⁵ Dass Rühle keinerlei Fernsehfahrung besaß – wie übrigens auch Klaus Liebe –, sollte kein Hindernis für seinen Wechsel zum WDR darstellen. »Wir beide waren so ahnungslos wie also sieben Jungfrauen, die zum Kinde kommen. Als ich herkam, ... wir hatten noch nicht mal zu Hause einen Fernseher«, erinnert sich Klaus Liebe. »Und Rühle hatte, soweit ich weiß, bis dahin auch keinen.« Chefredakteur Franz Wördemann habe jedoch Mitarbeiter gesucht, »die Kraft ihrer journalistischen Kompetenz und ihrer journalistischen Qualität ... dieses Feld thematisch erarbeiteten. Und das, wie sich das dann im Fernsehen niederschlug, war ihm zunächst einmal gar nicht so wichtig.«¹⁶

Die Arbeit in der Redaktion

Man lernte learning by doing – und das erfolgreich, wie die zahlreichen Preise belegen, die die Redaktion für ihre Produktionen einheimste. Fernsehjournalistische Expertise war auch für den Autorenstamm der Redaktion keine *conditio sine qua non*. Gefragt waren Fachkenntnis und Kontakte, die sich aus den persönlichen Netzwerken der Autorinnen und Autoren ergaben. Zu ihnen gehörten in den folgenden drei Jahrzehnten etwa Ralph Giordano, Claus-Ferdinand Siegfried, Edith Scholz, Paul Karalus, Roshan Dhunjibhoy oder Erika von Hornstein, Olrik Breckhoff und Jost von Murr. Eine abermalige Ausweitung des Spektrums ist durch die Öffnung der Thematik hin zu Fragen des Weltkommunismus festzustellen.¹⁷ Sie spiegelt sich in einer intensiveren Beschäftigung mit China, aber auch mit der Berichterstattung aus Ländern der Dritten Welt, beginnend 1974 mit einem Feature über das Schwellenland Algerien. Anfang der 1980er Jahre schwebte Rühle eine eigene Sendereihe unter dem Titel »Spuren Dritte Welt« vor,

10 WDR. HA. 11268.

11 WDR. HA. 11249 und 11255.

12 WDR. Videoarchiv. ANR 0004888; vgl. Reuber, 2003 (Anm. 2), S. 31ff.

13 Interview mit Klaus Liebe, 2003 (Anm. 3); Zitat, S. 22.

14 Ebd., S. 14.

15 WDR. HA. 11290.

16 Interview mit Klaus Liebe, 2003 (Anm. 3); Zitat, S. 22.

17 Eingeleitet innerhalb der Sendereihe »Diesseits und jenseits der Zonengrenze« etwa durch die Produktionen »Ost und West im Wettstreit um Afrika« von Klaus Stiebler (26.11.1962) oder »Zwietracht unter roten Fahnen. Zerfall des Weltkommunismus« von Helmuth Reinhardt (11.12.1963).

die allerdings nicht realisiert wurde.¹⁸ Dennoch vermochte die Redaktion bedeutende Akzente zu setzen, unter anderem durch die Zusammenarbeit mit der pakistanischen Autorin Roshan Dhunjibhoy. Ihren persönlichen Kontakten war es zu verdanken, dass der WDR Drehgenehmigungen in Ländern wie Nordkorea, Kuba oder dem Jemen erhielt. Anlässlich der Produktion »Südjemen heute« (4.11.1974) schrieb Dhunjibhoy an Rühle: »Wie Sie wissen, habe ich für den WDR schon oft als Erste in Ländern drehen können, die auch heute noch größtenteils politjournalistische Gebiete auf dem Globus sind, zu denen Fernsehschaffende aus dem Westen keinen Zutritt haben.«¹⁹

Enge Kontakte pflegte die Redaktion auch zur rumänischen Botschaft. Über den von Liebe als »ungewöhnlich eng« charakterisierten Kontakt erhielt man beispielsweise über Umwege Informationen über die chinesische Kulturrevolution. Rühle selbst unterhielt engste Kontakte zur chinesischen Botschaft in Den Haag. Die ungewöhnlichen Usancen der Filmbeschaffung (teilweise unter Umgehung der Vorlage beim interministeriellen Ausschuss zur Überwachung von Ostblockfilmen) skizzierte er in einem Rechtfertigungsschreiben an den WDR-Justiziar Dr. Herrmann vom 3. August 1971: Wir bekommen seit Jahren von der chinesischen Botschaft in den Haag chinesisches Wochenschau- und Dokumentarmaterial zur freien Ausstrahlung in Deutschland. Wir sind die einzige Redaktion im Westen, die das bekommt und die Usancen sind dementsprechend außergewöhnlich. Es gibt keinen Vertrag sondern nur einen Handschlag, durch den ich mich zur Loyalität und zur Nichtweitergabe des Materials verpflichtet habe. Geld wird nicht gezahlt. Die Filme werden von mir oder einem von mir ausdrücklich autorisierten Redakteur direkt in Den Haag abgeholt. Die Auslieferung erfolgt unmittelbar vor der Sendung und der Film muß sofort nach der Ausstrahlung zurückgegeben werden. Eine Vorführung vor dem innerministeriellen Ausschuss ist deshalb schon technisch schwer möglich.²⁰

Unorthodox war auch Rühles Methode, an Filmmaterial aus der DDR zu gelangen. In einem Brief an den stellvertretenden Vorsitzenden der CDU/CSU-Bundestagsfraktion, Heinrich Windelen, vom

25. November 1971 erläuterte er seine Methode der »Klammerteilbeschaffung«: »Sie wissen sicher, daß die DDR westdeutschen Sendern keine Drehgenehmigungen erteilt, daß sie sogar ausländischen Sendern, die in der DDR drehen, untersagt, das Material an das Fernsehen der Bundesrepublik weiterzugeben. Wir behelfen uns im allgemeinen mit Aufzeichnungen aus dem Ostfernsehen [über das Aufzeichnungszentrum der ARD beim NDR in Hamburg, B.B.], Archivmaterial, Amateurfilmen usw., was in vieler Hinsicht unzulänglich ist. [...] Deshalb praktiziere ich schon seit Jahren das, was Mao Tse-tung ‚Gehen auf zwei Beinen‘ nennt. Zusätzlich zu den Analysen, die auf dem obengenannten Material basieren, holen wir wo immer es geht Reportagen ein. Meine Redaktion hat Amerikaner [z.B. Michael Blackwood, B.B.], Kanadier, Australier und Österreicher beschäftigt, um unter dieser Tarnung Filmberichte aus der DDR produzieren zu können. Einmal haben wir einen dänischen Film, in dem die verfolgten Intellektuellen Havemann und Biermann auftreten, bei seiner Ausstrahlung an der dänischen Grenze aufgezeichnet, um das Weitergabeverbot der DDR zu unterlaufen.«²¹

Zugleich war sich Rühle darüber im Klaren, dass eine Beschäftigung mit deutsch-deutschen Fragen bzw. dem Ost-West-Konflikt nur im Rahmen einer generellen historischen Einordnung verständlich zu machen sei. Folgerichtig legten Rühle und Liebe das Themenspektrum noch weiter aus: Ende der 1960er Jahre bewegten sie sich in Richtung Zeitgeschichte, hin zu einer deutschen bzw. europäischen Geschichte des 19. und 20. Jahrhunderts, ja selbst zu historischen Entwicklungen, deren Wurzeln in der Frühen Neuzeit zu suchen waren. Im Grunde genommen hätten sie sich »wie aus einem Schneckenhaus heraus entwickelt«, resümiert Klaus Liebe in der Rückschau.²² Dieser erweiterte Ansatz schlägt sich in Sendereihen wie »Spuren« und »Gestern« nieder. Eröffnet wurde die Sendereihe »Spuren« am 4. Januar 1973 mit Edith Scholz' Feature »'Die Gewalt soll gegeben werden dem gemeinen Volk.' Der deutsche Bauernkrieg«. Eine Einführung sprach Bundespräsident Gustav Heinemann.²³ Rühle neigte in ungewöhnlich starkem Maße zur Programmatik. Er wollte sich selbst und anderen Rechenschaft über sein Tun ablegen und dies auch kommunizieren. Dabei zeigte er keinerlei Berührungängste: Er

.....

¹⁸ Schreiben Rühles an Alexander von Cube, 22.11.1982, Friedrich Wilhelm von Sell und Heinz Werner Hübner, 22.12.1982, betr. Auch eine Südostasien-Reise im Rahmen der Produktion: Volker Schneider / Jürgen Rühle: Kupfer aus Neuguinea, 27.11.1983. WDR. HA. 11465.

¹⁹ WDR. HA. 11324.

²⁰ Betr. Produktion »Yü Gung versetzt Berge« (13.7.1971). Deutsche Fassung: Erich Boddin. WDR. HA. 11289.

.....

²¹ Produktion »Familien in der DDR«. WDR. HA. 11290. Vgl. auch Stellungnahme Rühles zum 5-Jahresplan des Intendanten Bismarck, insbesondere im Hinblick auf Zuschauer in der DDR und die Handicaps der Informationsgewinnung über die »Zone«.

²² Interview mit Klaus Liebe, 2003 (Anm. 3); Zitat, S. 12.

²³ WDR. HA. 11300.

warb in jedwedem Organ, das ihm zu Verfügung stand, für seine Ideen. Im Konzept zur Sendereihe »Gestern« plädierte er für eine streng historisch-politische Analyse anstelle einer »pädagogisch-moralischen« Präsentation historischer Ereignisse, Prozesse oder Persönlichkeiten. Dies galt auch für die Themen Nationalsozialismus bzw. Flucht und Vertreibung.

In allererster Linie ging es Rühle um Sachlichkeit und Objektivität. Zu seiner Methode äußerte er: »Wir erzählen also erstmal, so genau wie möglich, was passiert ist. [...] Das Moralisieren, den erhobenen Zeigefinger, lassen wir weg. [...] Unser Publikum, das hat sich klar herausgestellt, will nicht bevormundet werden...« Das »Offenlassen der Bewertung« charakterisierte er als einen »demokratischen Prozess«, die Möglichkeiten des Fernsehens, des bewegten Bildes, als einen gesellschaftlichen »Sickerprozess«. ²⁴ Umstritten war zu diesem Zeitpunkt allerdings die Frage, ob den noch lebenden Exponenten des NS-Regimes überhaupt Sendezeit und damit die Möglichkeit zur »Apologie« ihres Handelns eingeräumt werden sollte. Mit Eugen Kogon war Rühle der Meinung, dass diese Zeitzeugeninterviews aus historischen Gründen besonders wertvoll seien. In einem Schreiben an Fernsehdirektor Heinz Werner Hübner vom 18. September 1979 heißt es im Zusammenhang eines Filmvorhabens über den so genannten »Röhm-Putsch« 1934: »Dabei hat sich herausgestellt, was ich schon immer vermutet hatte, daß immer noch Figuren aus den Schlüsselpositionen des 3. Reichs leben, die wir nie vernommen haben. Bei alten Kommunisten haben wir das ja schon vor 10/15 Jahren getan. Aber was den Nationalsozialismus angeht, hinderte das Fernsehen offenbar ein Anti-Nazi-Tabu. [...] Um den Fliegergeneral Galland und Carl Schmitt kümmere ich mich (im Fall Carl Schmitt, der noch munter ist, wäre ein Versäumnis eine unerlässliche Sünde).« ²⁵ Folgerichtig entstanden umfangreiche Interviews mit Zeitzeugen, zum Beispiel für die Produktion »SA marschert« von Beatrix Herlemann (14.11.1980) mit dem späteren SS-General Karl Wolff, dem SA-Führer Walther Stennes oder Fritz Günther von Tschirschky, dem Referenten von Vizekanzler Franz von Papen. Da dieses, im Falle der Interviews mit ehemaligen Wehrmachtsgenerälen viele Stunden umfassende »Produktionsmaterial« nur ausschnittsweise in der Sendung verwendet werden konnte, schwebte Rühle die Archivierung und Weiterentwicklung der Befragungen im Sinne

eines »Zeitzeugenarchivs« vor, das letztendlich jedoch nicht realisiert wurde. Das »Drehmaterial« befindet sich mittlerweile im WDR-Videoarchiv und ist in Teilen inhaltlich dokumentiert. ²⁶

Nukleus des WDR-Geschichtsfernsehens

Insofern bildet die frühere Ost-West-Redaktion einen Nukleus des Geschichtsfernsehens im WDR. Folgerichtig war, auf der inhaltlichen Ebene, deshalb auch der Wechsel der Redaktion aus der Hauptabteilung (bzw. Programmbereich) Politik in den Programmbereich Kultur/Wissenschaft. Die Akten legen jedoch den parallelen Schluss nahe, dass auch die offensiv Unabhängigkeit reklamierende Persönlichkeit Rühles in diesem Prozess eine Rolle spielte, die sich in die bürokratische Verwaltungsstruktur des Senders nur äußerst schwer einzupassen vermochte. Dem entsprechend oszillieren die Beurteilungen über Rühles Verhalten innerhalb der Hierarchie zwischen den Polen einer tolerierten »Sonderdiplomatie« und einer zu maßregelnden Insubordination. Obwohl Intendant Klaus von Bismarck bis zuletzt seine schützende Hand über den kreativen »Querkopf« hielt und sich der Zustimmung zu einer Kündigung vehement widersetzte, füllten die internen Vorgänge um Probleme Rühles mit Vorgesetzten und Autoren zahllose Seiten in seiner Personalakte und in der Korrespondenz seiner Vorgesetzten. ²⁷

Von der Resonanz der Arbeit der Redaktion zeugt die in den Produktionsakten überlieferte Presse-schau, die Verleihung zahlreicher Preise an Autoren der Redaktion bzw. an Jürgen Rühle selbst, zahlreiche Anfragen nach der Freigabe von Produktionen zu Unterrichtszwecken sowie die in je unterschiedlicher Quantität überlieferte Zuschauerpost. Gerade letztere stellt mittlerweile eine zeitgeschichtliche Quelle sui generis dar. Besonders zahlreich waren Zuschauerreaktionen immer dann, wenn es um Themen wie Flucht und Vertreibung, den Zweiten Weltkrieg, den Nationalsozialismus, von den Alliierten begangenes Unrecht und das Thema »Vergangenheitsbewältigung« ging. Neben Stellungnahmen zur Sendung enthalten die Briefe häufig Berichte über das Schicksal der betroffenen Zuschauer im Rahmen von Krieg und Vertreibung. Eine hoch emotionale Debatte, zum Teil mit anonymen Schreiben und eigenen Erlebnisberichten enthält etwa die Produk-

.....

²⁶ Freundliche Auskunft von Dr. Hartmut Lohmann, Dokumentation Video WDR, vom 21.9.2011. Das Material wird als PRODMAT oder DOKMAT zu den einzelnen Archivnummern geführt.

²⁷ Personalakte. WDR. HA. 13352 sowie 14740. Hier vor allem zum Konflikt zwischen Fernsehdirektor Werner Höfer und Jürgen Rühle.

.....

²⁴ Jürgen Rühle. Bemerkungen zum Programm Zeitgeschichte (Reihe »Gestern«). WDR. HA. 11215.

²⁵ WDR. HA. 11391.

tionsakte zur »Sendung Kriegsverbrechen nach den Akten der Wehrmacht-Untersuchungsstelle« von Wolfgang Venohr, Michael Vogt und Alfred de Zayas (18.3. und 21.3.1983) oder diejenige zu »Der Ärzteprozess. Nürnberg 1946–47« von Jost von Morr (17.1.1978).²⁸ Eine grundlegende Beschäftigung mit der Arbeit der Redaktion in der Ära Rühle sowie eine Kontextualisierung innerhalb des westdeutschen Geschichtsfernsehens steht bisher aus. Fest steht, dass am Anfang des Unterfangens eine persönliche politische Vision stand. Die Wiedervereinigung Deutschlands hat der pragmatische Visionär Rühle allerdings nicht mehr erlebt. Im August 1985 trat er in den krankheitsbedingten vorzeitigen Ruhestand. Jürgen Rühle starb am 29. Juni 1986 in Bonn.

Birgit Bernard, Köln

Radioforschung aus philologischer Sicht. Über das Forschungsprojekt zur Ö1-Lyrik- sendung »Du holde Kunst«

Aufgrund der österreichischen Rundfunkgesetzgebung und des darin formulierten Programmauftrags zählt der Österreichische Rundfunk (ORF) zu den wichtigsten und größten Kultur- bzw. Literaturvermittlern des Landes. Österreich 1 – der Kultur- und Informationssender des ORF – sei »das größte literarische Podium Österreichs«, formuliert Robert Weichinger treffend.¹ Doch obwohl das Radio in der Literaturvermittlung trotz unbestrittener Konkurrenz von Neuen Medien auch heute noch eine überaus wichtige Rolle spielt, wird es vor allem in Österreich in der literatur- bzw. auch in der kommunikationswissenschaftlichen Forschung nicht gebührend berücksichtigt, weder in Hinblick auf einzelne Sendungen noch auf das Medium im Allgemeinen. Selbst programmgeschichtliche Studien wie sie zahlreich in der Bundesrepublik Deutschland entstanden sind, fehlen für Österreich.²

Das Forschungsprojekt »Du holde Kunst – Lyrikvermittlung im Radio«, das von 2007 bis 2009 an

.....

28 WDR. HA.11451-11455 und 11365.

1 Robert Weichinger: »Ex libris«. Tradition und Neukonzeption einer Literatursendung im Österreichischen Rundfunk. In: Wendelin Schmid-Dengler, Nicole Katja Streitler (Hrsg.): Literaturkritik. Theorie und Praxis. Innsbruck und Wien 1999 (= Schriftenreihe Literatur des Instituts für Österreichkunde; 7), S. 145.

2 Vgl. beispielsweise: Rüdiger Bolz: Rundfunk und Literatur unter amerikanischer Kontrolle. Das Programmangebot von Radio München von 1945–1949. Wiesbaden 1991. (= Buchwissenschaftliche Beiträge aus dem Deutschen Bucharchiv München; 26); Irmela Schneider (Hrsg.): Radiokultur in der Weimarer Republik. Eine Dokumentation. Tübingen 2004 (= Deutsche Text-Bibliothek; 2).

der Universität Innsbruck durchgeführt wurde, hatte sich zum Ziel gesetzt, diese große Forschungslücke wenigstens ansatzweise zu schließen. Exemplarisch sollte eine einzelne Literatursendung möglichst detailliert und umfassend untersucht werden – durch die Aufarbeitung ihrer Sendungsgeschichte und durch die Analyse ihres Sendungskonzepts und -inhalts. Das Projekt verstand sich damit literatur- bzw. medienhistorisch sowie als Beitrag zur angewandten Literaturwissenschaft bzw. zur Erforschung medialer Literaturvermittlung. Darüber hinaus wollte sich das Projekt auch auf methodisch-theoretischer Ebene mit den Möglichkeiten von Radioforschung aus philologischer Sicht auseinandersetzen, ein Vorhaben, das sich nicht zuletzt während der Projektvorbereitung ergab, als deutlich wurde, wie wenig methodisch-theoretische Literatur zu Radioforschung aus philologischer Sicht vorhanden war.

Als nahezu ideales Untersuchungsobjekt für ein derartig groß angelegtes Unterfangen schien sich in mehrfacher Weise die Lyrik- und Musiksendung »Du holde Kunst« anzubieten, die sonntags von 08:15–09:00 im Programm Ö1 zu hören ist. Das Sendungskonzept von »Du holde Kunst« ist durchaus simpel, was einer wissenschaftlichen Beschreibung sehr entgegenkommt: Zu einem bestimmten Sendungsthema werden zwischen sieben und neun Gedichte vorgelesen, zwischen die Wortbeiträgen schiebt sich immer ein musikalischer Beitrag. Nachdem es sich bei den gesendeten Gedichten um Kanonliteratur handelt, können die Originaltexte leicht nachrecherchiert werden; nachdem die Gedichte in der Sendung auch nur vorgelesen und nicht kommentiert werden, ist für eine Sendungsanalyse auch kein Sendungstranskript nötig, was das gesamte Forschungsunterfangen wesentlich erleichtert.

Darüber hinaus existiert die Sendereihe »Du holde Kunst« bereits außerordentlich lang, seit 1945 – inzwischen also über 60 Jahre³ –, sodass anhand der Aufarbeitung der Sendungsgeschichte auch die österreichischer Radiogesichte der Zweiten Republik nachvollzogen werden kann, die bisher kaum erforscht worden ist.⁴ Aufgrund ihrer überdurch-

.....

3 Als älteste noch laufende Radiosendung der Welt wird im Guinness Buch der Rekorde »Grand Ole Opry« auf WSM Radio in Nashville, Tennessee, USA geführt, die seit 28. November 1925 ausgestrahlt wird. Vgl. Mail-Auskunft von Dr. Edith Vukan, ORF, vom 23. Juni 2005. In Europa dürfte »Du holde Kunst« allerdings tatsächlich eine der, wenn nicht die älteste noch laufende Sendereihe überhaupt sein.

4 Es finden sich nur einige wenige Dissertationen zu einzelnen Nachkriegssendern, die in der Regel nicht veröffentlicht worden sind, sowie Veröffentlichungen zur Geschichte des ORF, die allerdings vom Österreichischen Rundfunk selbst in Auftrag gegeben worden sind und bestenfalls als populärwissenschaftlich gelten können.

schnittlich langen Sendungsgeschichte ist außerdem davon auszugehen, dass der Sendereihe ein sehr erfolgreiches Konzept zugrunde liegen muss, sodass das Sendungskonzept von »Du holde Kunst« gleichsam als Prototyp einer erfolgreichen Literatursendung im Radio betrachtet werden kann.⁵ Über die Auseinandersetzung mit einer derartig erfolgreichen und bemerkenswert zeitlosen Sendereihe (das Konzept scheint sowohl in der unmittelbaren Nachkriegszeit funktioniert zu haben als auch im beginnenden 21. Jahrhundert), die offensichtlich auf spezifische mediale Besonderheiten des Radios besonders gut reagiert (sonst wäre diese beispiellos lange Sendungsgeschichte nicht möglich), müsste es schließlich auch möglich sein, allgemein einige jener Parameter herauszuarbeiten, die Literaturvermittlung im Medium Radio wesentlich bestimmen, so eine der Hauptthesen des Projekts.

Insgesamt betrachtet wollte das Projekt in zweifacher Hinsicht Pionierarbeit leisten: Es wollte erstmalig eine möglichst umfassende und detaillierte Darstellung der Sendungsgeschichte und des inhaltlichen Konzepts einer einzelnen Radiosendung als Pilotstudie vornehmen; und es wollte einen methodisch-theoretischen Beitrag zur Radioforschung aus philologischer Sicht leisten, indem es den Status quo der Radioforschung darstellt, besondere Parameter radiophoner Literaturvermittlung herausarbeitet und das eigene methodische Vorgehen in besonderem Maße reflektiert.

Die direkt aus dem Projekt resultierende, demnächst erscheinende Monografie⁶ gliedert sich dementsprechend auch in zwei große Teile: einen methodisch-theoretischen zur philologischen Radioforschung allgemein, der einen Überblick über den Forschungsstand gibt, besondere Merkmale beschreibt, die das Medium Radio charakterisieren und in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Medium berücksichtigt werden müssen, und Probleme der philologischen Radioforschung benennt, sowie einen praktischen Teil, der die Darstellung der Sendereihe umfasst und in dem gezeigt wird, wie die theoretischen Erkenntnisse des ersten Teils konkret auf die Untersuchung einer einzelnen Sendung angewendet werden können.

.....

5 Dies bestätigen auch die Hörerzahlen der Sendereihe: »Du holde Kunst« ist mit über 100.000 Hörerinnen und Hörern über Jahre hinweg die erfolgreichste Literatursendung im Programm Österreich 1, vgl. »Radiotest in Tausend ab 1996«, Mail-Auskunft von Mediaresearch.

6 Friederike Gösweiner: »Du holde Kunst« – Lyrikvermittlung im Radio. Ein theoretischer Beitrag zur Radioforschung aus philologischer Sicht anhand der Auseinandersetzung mit der Ö1-Lyrik-Sendung »Du holde Kunst«. Die Veröffentlichung soll im Böhlau Verlag in der Reihe *Literaturwissenschaft in Studien und Quellen* erscheinen.

Bereits öffentlich zugänglich ist jenes Instrument, das die Grundlage für die Untersuchung der Sendereihe darstellte und in Kooperation mit dem Institut für Informatik der Universität Innsbruck erarbeitet wurde: die Online-Datenbank zur Sendereihe, die insgesamt 3433 Datensätze beinhaltet.⁷ Die Datenbank ist über die Webseite www.duholdekunst.at frei zugänglich und listet nicht nur sämtliche rekonstruierbare Informationen zu den zwischen 1945 und 2009 ausgestrahlten Sendungen auf, sondern ermöglicht auch über eine erweiterte Suchfunktion, nach Zusammenhängen zu suchen, die etwas über die Art und Weise der Programmierung aussagen (beispielsweise kann eine gehäufte Programmierung gewisser Dichter von bestimmten Sendungsgestaltern aufgespürt werden; Zeiträume, in denen ein Dichter gar nicht aufscheint, können ausgemacht werden; Verschiebungen in der Themenwahl im Verlauf der Jahre lassen sich feststellen etc.). Hätte das Projekt auf die Aufarbeitung der vorhandenen Datensätze verzichtet und sich damit begnügt, das vorhandene Quellenmaterial lediglich durchzusehen und Auffälligkeiten zu exzerpieren, wären diese Zusammenhänge größtenteils unentdeckt geblieben. Insofern erscheint die Entscheidung für eine Datenbank trotz des damit verbundenen erheblichen zeitlichen, finanziellen und personellen Aufwands im Nachhinein betrachtet unzweifelhaft richtig gewesen zu sein. Nur so konnten tatsächlich alle Daten in ihrer Gesamtheit nutzbar gemacht und auch komplexe Zusammenhänge aufgedeckt werden, was letztlich den Grundstein bildete für eine in der Tat umfassende inhaltliche Analyse der Sendung »Du holde Kunst«.

Nachdem eine Radiosendung von vielen Faktoren beeinflusst wird und das Medium Radio sich vor allem durch eine starke Kontextbezogenheit auszeichnet,⁸ schien es notwendig, bei der Untersuchung auf ein breites methodisches Instrumentarium zurückzugreifen. Neben hermeneutischen Erkenntnissen aus der Studie schriftlicher Quellen und den empirischen Befunden, die die Datenbank bereitstellt, wurden daher auch Interviews als weitere Informationsquelle genutzt. Vor allem für die Darstellung der Sendungsgeschichte schien es unerlässlich, mit den Sendungsgestaltern, sofern möglich, persönlich zu sprechen. Auch wenn Methoden der Oral History nicht vorbehaltlos einge-

.....

7 Ein Datensatz entspricht einer ausgestrahlten Sendung, insgesamt können über die Datenbank also nicht weniger als 3433 ausgestrahlte Sendungen nachrecherchiert werden.

8 Näher aufgeschlüsselt wird diese Kontextgebundenheit im theoretischen Teil der Monografie.

setzt werden sollte,⁹ so hat sich doch gezeigt, wie wichtig Hinweise sein können, die sich im persönlichen Gespräch ergeben (etwa zum Sendungsbudget und gewissen damit verbundenen Auflagen, die die Auswahl der Lyriker wesentlich mitbestimmen, aber auch bezüglich genauer Daten der Übernahme eines Redakteurs von seinem Vorgänger etc.). Radioredakteuren kommt in gewisser Weise eine Autofunktion zu, die sich in den geführten Interviews deutlich zeigt und sich durch die Befunde der Auswertung der Datenbank bestätigen ließ.

Die Sendungsgeschichte von »Du holde Kunst« ist aber nicht nur entscheidend von den jeweiligen verantwortlichen Redakteuren geprägt, sondern wird auch maßgeblich durch andere äußere Einflüsse (politische, finanzielle, technische etc.) bestimmt. So wurde die Lyrikauswahl der Sendung etwa in der unmittelbaren Nachkriegszeit offensichtlich wesentlich davon beeinflusst, welche Gedichtbände auffindbar waren und welche Musiker die damals noch live eingespielten Musikstücke gerade vortragen konnten. Schwierig bleibt allerdings abzuwägen, in welchem Maße diese oftmals nicht vollständig rekonstruierbaren Einflüsse tatsächlich die Programmierung einer Sendung beeinflusst haben, sodass man versucht ist, in der Analyse der Sendungsinhalte oftmals ins Spekulative abzugleiten. Um dies zu vermeiden, wurden die Aussagen, die über Geschichte und Inhalt der Sendung getätigt wurden, vorsichtig formuliert, einiges musste im Konjunktiv stehen bleiben – eine Erfahrung, die jeder Radioforscher (zähneknirschend) machen wird. Denn trotz noch so gründlicher Recherche, ausgezeichneter Quellenlage und breiten methodischen Spektrums, alle Faktoren, die die Sendungsgeschichte bzw. den tatsächlich ausgestrahlten Inhalt einer Radiosendung bestimmen, sind im Nachhinein nicht mehr exakt aufschlüsselbar; nicht zuletzt auch deshalb, weil nicht alles im Bereich der Programmierung rationalen Kriterien folgt. Vieles passiert im Radio intuitiv. Entscheidungen werden nach Gespür getroffen, auch dies belegen Interviewaussagen (nicht umsonst wird das Radio als »Bauch-Medium«¹⁰ bezeichnet). Umso wichtig erscheint daher jedoch eine gründliche Vorbereitung des Projekts und die Ver-

wendung eines breiten methodischen Spektrums, um Befunde gegenzuprüfen und möglichst viele Unklarheiten beseitigen zu können.

Für »Du holde Kunst« war es – gerade durch eine gründliche, umfassende Arbeitsweise (die allerdings erheblich mehr Zeit in Anspruch nahm als eingeplant war) – trotz allem möglich, eine annähernd exakte Sendungsdarstellung vorzunehmen. Im Großen und Ganzen konnten durch die geführten Interviews, den aus schriftlichen Quellen gewonnenen Erkenntnissen und der Auswertung der Datenbank die anfänglichen, vagen Einschätzungen mit überprüfbaren Ergebnissen bestätigt werden. Der konstante Erfolg von »Du holde Kunst« beruht im Wesentlichen darauf, einen Querschnitt der vor allem deutschsprachigen Kanonlyrik zu bieten und mit ebenso bekannten und beliebten musikalischen Kammermusikstücken zu verbinden. Indem die Sendung quasi den kleinsten gemeinsamen lyrischen Nenner wiedergibt, folgt sie in der Tat einem Konzept, das theoretisch zu jeder Zeit funktionieren kann. Die Kunst in der Programmierung der Sendung bzw. einer Radiosendung allgemein (darauf deutet jedenfalls die Analyse von »Du holde Kunst« hin) besteht vor allem darin, den schleichenden gesellschaftlichen Veränderungen in adäquater Weise zu begegnen, das Urkonzept mit jeder ausgestrahlten Sendung in adäquater Weise neu zu interpretieren, ohne sich zu weit von dieser ursprünglichen, der Sendung zugrunde liegenden Idee, zu entfernen, wofür eben jenes intuitive Erspüren notwendig ist, auf das Radioredakteure und Programmierer so gern verweisen.

Eine philologisch arbeitende Radioforschung hat die Aufgabe, diese intuitiv getroffenen Entscheidungen mit empirisch nachprüfbar Befunden möglichst genau aufzuschlüsseln und zu erklären. Dies theoretisch zu zeigen und anhand eines praktischen Beispiels zu veranschaulichen, versucht der im Verlag Böhlau erscheinende Band, der sich auch als Anregung für weitere Forschungsprojekte versteht, die künftig zahlreicher entstehen sollten als dies bisher der Fall war. Denn so aufwendig und kompliziert philologische Radioforschung aufgrund vielerlei Faktoren auch sein mag, es bleibt eine ungemein spannende Herausforderung, das Programm-Medium Radio und seine Vermittlungsleistung wissenschaftlich zu erforschen.

Friederike Gösweiner, Innsbruck

9 Auf die Notwendigkeit und zugleich die Problematik der Oral History verweisen etwa: Inge Marbolek, Adelheid von Saldern (Hrsg.): Radio im Nationalsozialismus. Zwischen Lenkung und Ablenkung. Tübingen 1998 (= Zuhören und Gehörtwerden; 1) oder auch Sabine Friedrich: Rundfunk und Besatzungsmacht. Organisation, Programm und Hörer des Südwestfunks 1945–1949. Baden-Baden 1991 (= Südwestfunkschriftenreihe; 1).

10 Michael Haas, Uwe Frigge, Gert Zimmer: Radio-Management. Ein Handbuch für Radio-Journalisten. München 1991 (= Reihe Praktischer Journalismus; 13), S. 51.

Vom Medienkoffer zum Online-Zugriff. Medienarchive in Österreich – Bilanz und Ausblick

Vor genau 30 Jahren begannen in Österreich die Vorarbeiten zu einem ORF-Mammut-Projekt, das unter dem Titel Österreich II unter der Leitung von Dr. Hugo Portisch die österreichische Nachkriegsgeschichte fürs Fernsehen in Zeitlupe aufarbeitete. Inklusive der Fortsetzungsserie Österreich I waren es 35 eineinhalbstündige Sendungen, die nach 7 Jahren fertiggestellt wurden (als Quotenhit mit Traumnoten und fast 500.000 verkauften voluminösen Begleitbüchern). Dann kamen die Waldheim-Affäre (ab 1986) und das Ende des Kalten Krieges. Vehement setzten Diskussionen über den fahrlässigen Umgang Österreichs mit seiner Geschichte ein (Restitutions-Debatte über Werke von Schiele und Klimt etc.) und Hugo Portisch beschäftigte sich schlussendlich wieder mit der Zukunft von Brasilien, China oder Indien. Österreich II bleibt ein Ruhmesblatt in der Geschichte des öffentlich-rechtlichen Senders ORF – und zugleich der Wendepunkt in der Geschichte der österreichischen AV-Medienarchive, die sich bis 1982 im Dornröschen-Schlaf befunden hatten. Ich selbst initiierte – parallel zu Österreich II – die Gründung des Historischen ORF-Archivs, das die Keimzelle für die spätere Modernisierung der AV-Medienarchive in Österreich bildete. 1988 übernahm ich die damals neu geschaffene ORF-Hauptabteilung Fernseharchiv – und ging vor vier Jahren in Pension. Mein Nachfolger wurde Herbert Hayduck, mein langjähriger Stellvertreter, der als einer der besten Archiv-Kenner auch international geschätzt wird. Prompt wurde er zum »Welt-Präsidenten« des Dachverbandes der Fernseharchive FIAT gewählt und im ORF ist die Entdeckung der Programm-Schätze aus dem TV-Archiv im vollen Gange. Der neue Sender ORF III (seit dem 26.10.2011) wäre jedenfalls ohne die Abteilung FZ-2 undenkbar (Archivanteil ca. 50 Prozent). Dennoch scheint mir an einem Nebenschauplatz ein Durchbruch gelungen zu sein, der für die ständige Frage nach der wissenschaftlichen Zugänglichkeit ein Modell sein dürfte, das viele Probleme lösen würde.

Pilotprojekt Außenstelle des ORF im Institut für Zeitgeschichte der Universität Wien

In der Bibliothek des Instituts für Zeitgeschichte im alten Allgemeinen Krankenhaus (Leitung Oliver Rathkolb) gibt es seit dem Juni 2011 eine Computer-Kopfstation als Außenstelle des ORF-Archivs, in der alle Studierenden der Uni Wien einen Datenbank-Zugriff auf sämtliche Materialien haben, die vom ORF je ausgestrahlt wurden. Der Hinweis auf »gesendetes Material« verweist auf die Hauptschwierigkeiten bei der

Installierung der neuen »Außenstelle«. Im ORF-Archiv sind selbstverständlich auch die (noch) nicht gesendeten Materialien zu finden, dazu kommt Basismaterial, das als »geschützt durch das Redaktionsgeheimnis« vor dem Zugriff etwa von Parteien unter »Verschluss« gehalten wird. Auch Kaufprogramme, die dem ORF zur Ansicht angeboten werden, fallen unter diese Einschränkungsklausel. Jedenfalls musste ein eigenes EDV-Programm entwickelt werden, um das laufende Pilot-Projekt zu ermöglichen. Dennoch sind die Vorteile für Studenten evident: Man muss sich zwar einen Termin in der Institutsbibliothek besorgen, aber dann hat man einen online-Zugriff auf einen Bestand von derzeit ca. 500.000 Beiträgen, die schon mit Bildstreifen und datenreduzierten Bewegtbildern »voll« erschlossen sind. Die Bildstreifen ermöglichen eine punktgenaue Benützung mit wirklichen (allerdings stark datenreduzierten) Videos. Ein Begleit-Text mit Zitier-Regeln erleichtert den Umgang mit den neuen Möglichkeiten. Um eines klarzustellen: Allfällige Kopierwünsche sind an das Fernseh-Archiv beim ORF zu richten und kostenpflichtig – allerdings gibt es hier einen günstigen Studenten-Tarif.

Das ORF-Fernseharchiv samt dem Nukleus »Historisches Archiv« setzt aber noch viele andere Aktivitäten fort, die es seit langem als Plattform zwischen ORF und Wissenschaft ausweist.¹ Einmal im Jahr – zu meist im Mai oder Juni – findet eine Zeitzeugen- und Experten-Tagung im ORF-Zentrum statt. Die Aktivitäten laufen unter der Schirmherrschaft des Deutschen Studienkreises für Rundfunk und Geschichte. Die Leitung in Österreich wird von Herbert Hayduck, Fritz Hausjell und Wolfgang Duchkowitsch wahrgenommen. Auch die akademische Ausbildung von Medienarchivaren – die vom ORF-Archiv in Kooperation mit dem Institut für Österreichische Geschichtsforschung betrieben wird – geht weiter. Im kommenden Sommersemester gibt es an der Universität Wien eine Vorlesung »Einführung die AV-Medien für Historiker«, die wieder von mir und Herbert Hayduck gehalten wird. Daneben gibt es ein Seminar »Produktionstechnik«. Rechnet man diverse EU-Projekte hinzu, die seit 1995 laufen, dann wird man sich nicht mehr wundern, weshalb das österreichische ORF-TV-Archiv auch international die Richtung vorgibt.

Das Medienkoffer-Programm war der Anfang

Das Schlüsselerlebnis waren für mich, der ich im Studium in den 60er Jahren während einer »Warteschleife« auf eine Assistentenstelle in Berlin, das

.....

¹ Peter Dusek u.a.: Das Historische Archiv des ORF als Plattform zu Wissenschaft und Schule. In »Zeitgeschichte«, Dezember 1984, Heft 3, S. 100 -113.

Institut für Österreichische Geschichtsforschung absolviert hatte und damit das Mekka für angehende Archivare kennen gelernt hatte, meine Probleme bei der Materialbeschaffung für ein Spezialprogramm für ambitionierte Lehrer. Schon meine Serie über »Alltagsfaschismus in Österreich«² löste ein so breites Echo aus, dass sich der damalige Bundesminister für Unterricht und Kunst Fred Sinowatz und die damals neu gegründete Abteilung für Politische Bildung (u.a. arbeitete Kurt Scholz dort) entschlossen, die Texte samt vier Tonkassetten zu vervielfältigen und den Schulen gratis zur Verfügung zu stellen. Nun sollte aus »25 Jahre Staatsvertrag« (1980) ein ähnliches wenngleich viel teureres Projekt werden. Gemeinsam mit Gerhard Jagschitz, Herbert Steiner, Erika Weinzierl und Anton Pelinka wurden schließlich drei Medienkoffer-Programme hergestellt, deren audiovisuelle Materialien ich beschaffen musste.³ Und damals erkannte ich, dass in den Medienarchiven nie fachlich qualifizierte Historiker gelandet waren. Die Historiker studierten derzeit Papst- und Kaiserurkunden und scheuten den Umgang mit Film und Tonband. Also fanden sich in den Medienarchiven – damals nicht nur des ORF – restlos überforderte Hilfskräfte, die weder genügend Mitarbeiter noch Platz hatten. Also wurde gelöscht und gelöscht und nicht eine einzige »Zeit im Bild« vor 1988 vollständig erhalten. Ich erkannte damals, dass nicht nur ein gutes Suchsystem – vergleichbar den Urkunden-Regesten – wichtig für die Archivierung von Film, Foto und Ton nötig ist. Ein gutes Medienarchiv benötigt auch Zugriff zur Technik und zur Rechte-Dokumentation, denn die Rechtsabteilungen mögen für einen allfälligen Vertragsabschluss die idealen Partner sein – als Auskunftsstelle für Archivare oder Redakteure sind sie in der Regel gar nicht zu gebrauchen oder einfach zu langsam. Mit dem Start der Sendereihe Österreich II wurde diese strategische Situation »schlagend« – und inzwischen haben die meisten österreichischen Medienarchive nachgezogen. Wo bei es in Österreich zu keiner »großen Lösung« wie bei der Institut national de l'audiovisuel (INA) in Paris oder bei Instituut voor Beeld en Geluid in Hilversum in den Niederlanden kommen kann. Im Zeitalter von Internet-Revolution und Sparpaketen werden sich solche Super-Lösungen in kleineren Ländern auch nicht mehr finanzieren lassen. Aber an der AV-Archiv-Front tut sich viel und erste Materialien warten bereits im Netz auf User.

.....

² Peter Dusek: Alltagsfaschismus in Österreich, Ton-Text-Edition St. Pölten 1979.

³ Peter Dusek: Medienkoffer und Geschichtswissenschaft. In: Helmut Konrad und Wolfgang Neugebauer (Hrsg) Arbeiterbewegung-Faschismus-Nationalbewusstsein, Wien-München-Zürich 1983, S. 343 ff.

Die österreichische Phonotheek lockt mit den Hörfunk-Journalen

Eine der ersten Adressen in punkto Medienarchive findet sich unter der Schirmherrschaft des ambitionierten Technischen Museums Wien, das von Gabriele Zuna-Kratky geleitet wird. Und nicht nur der Umstand, dass gerade die Geschichte des Autos oder der Flugzeuge von einer Kollegin erfolgreich geführt wird, fällt auf. Der Karriereweg von Zuna-Kratky ging über die Medienstelle des Bundes für Lehrer direkt in die Phonotheek, wo sie gemeinsam mit dem langjährige AV-Medien-Pionier Rainer Hubert die Voraussetzungen für ihren späteren Sprung an die Spitze des Technischen Museums schuf. Nun ging Rainer Hubert 2011 in Pension – seine Nachfolgerin ist Gabriele Fröschl – und die Phonotheek hat ein attraktives Programm zu bieten. Längst hat man sich vom ehemaligen Audio-Archiv verabschiedet, sammelt auch Video-Mitschnitte und wartet auf eine eindeutige rechtliche und vor allem gesamtösterreichische Lösung. Die Adresse der Phonotheek ist übrigens allen Innovationen zum Trotz seit Jahrzehnten unverändert. Das Haupthaus (samt Archiv) findet sich im 6. Wiener Gemeindebezirk, Webgasse 2a; das Besucherforum ist in der Gumpendorferstr. 95 zu finden. Verwaltet werden von der Österreichischen Phonotheek an die 200.000 Tonträger, Videokassetten, Audiofiles etc. und ein Bestand ist bereits online abrufbar und besonders populär: Es handelt sich um die ORF-Radio-Journale aus den späten 1960er und 70er Jahren. An der Aufarbeitung der 80er und 90er Jahre wird bereits gearbeitet.

Gefährdetes Phonogrammarchiv

So ehrgeizig und erfolgreich die Bemühungen der Phonotheek sind, sich auf die Internet-Gesellschaft einzustellen, das »Mutter-Institut« der Phonotheek ist derzeit hoch gefährdet. Denn die Akademie der österreichischen Wissenschaft gründete bereits 1899 ein eigenes Forschungsinstitut zur Tonarchivierung – das damit eines der frühesten seiner Art war. In den vergangenen Jahrzehnten einigte man sich mit der Phonotheek auf eine klare Arbeitsteilung: Während die Sammlung und Verbreitung der Tondokumente der Phonotheek überlassen war, konzentrierte man sich im Phonogramm-Archiv auf die Pflege der Abspielgeräte und sicherte damit, dass man Wachs-Zylinder auch in Zukunft noch abspielen kann. So bildete man Spezialisten aus, die zum Teil weltweit ohne Konkurrenz sind. Außerdem baute man eine Musikspielautomaten-Sammlung auf, die bis lange vor Mozarts Zeit zurückreicht und für die Stummfilmzeit besonders wichtig ist. Derzeit ist diese Aufbauarbeit bedroht. Mit einem enormen Sparprogramm der Akademie der Wissenschaften – quasi

als Vorhut der »Schuldenkrise« könnte es zur Kündigung der Hälfte der 16 Mitarbeiter des Phonogramm-Archivs kommen. Man kann nur auf Einsicht der Zuständigen (Politiker, Rektor, Akademie-Präsident etc.) hoffen.⁴

Filmarchiv Austria auf Erfolgskurs

Weiter auf Erfolgskurs bleiben hingegen die beiden Filmarchive. Das Filmarchiv Austria – mit dem einzigen österreichischen Nitro-Lager in Laxenburg bei Wien hat nicht nur seinen Standort im Augarten bislang halten können. Es ist äußerst erfolgreich bei seinen Film-Reihen im Metro-Kino (gemeinsam mit dem Film-Spezialisten Frank Stern). Unter der Leitung von Ernst Kieninger, der sich 1995 beim »100-Jahre-Film«-Großprojekt in der Szene zu etablieren begann, setzt das Filmarchiv Austria eine »Politik der kleinen Schritte« fort, die mit Hartnäckigkeit verfolgt und so doch zu interessanten Ergebnissen geführt hat. Das gilt für die Rettung des Stummfilm-Erbes ebenso wie für die Erschließung der Wochenschau-Bestände. Noch vor wenigen Jahren war einzig die Austria Wochenschau für Journalisten benützlich. Wobei die ersten Jahrgänge zwischen 1949 und 1965 ebenfalls durch diverse Brände sehr dezimiert waren. Inzwischen hat man auf den Dachböden einstiger Provinz-Kinos Rollen aus diesen fehlenden Beständen gefunden. Und die Aktion ist noch lange nicht abgeschlossen.

Beispiel 2: Die erste österreichische Wochenschau entstand ab 1934 unter dem Titel »Österreich in Bild und Ton« – durch absurde bürokratische Blüten ist dieser Bestand auf das Filmarchiv Austria und das Österreichische Filmmuseum aufgeteilt und das obwohl die Kernfunktion des Filmmuseums zweifellos die Aufarbeitung des internationalen Spielfilms ist. Nun liegen die ersten DVD-Editionen vor und geben einen Eindruck in eine Welt des Österreichischen Ständestaates (1934–1938) frei, in dem weder Hitler in Deutschland noch etwa Arbeiter in Wien vorkamen. In einer Buch-Edition kann man immerhin nun bereits die entsprechenden Detail-Informationen finden.⁵ Eine wichtige weitere Weichenstellung kam durch einen Vertrag mit Otto Pammer zustande, der ehemalige Star-Kameramann der Fox-Wochenschau in Österreich hatte als Abfertigung von seiner US-Firma die Archivrechte der Fox-Österreichausgabe erhalten. Jahrzehntlang war er ein Konkurrent zur Austria Wochenschau, die längst vom Staat aufgekauft und dem Filmarchiv zur Er-

schließung übermittelt worden war. Wenige Monate vor seinem Ableben entschied sich Otto Pammer, sein Lebenswerk dem Filmarchiv Austria zu übertragen. Damit ist der Grundstock für eine Gesamterschließung der österreichischen Wochenschauen gegeben und wenn man den Leiter Ernst Kieninger fragt, welchen Schwerpunkt er für die nächsten Jahre nennen will, dann kommt als Antwort ohne Zögern, dass die Online-Erschließung der österreichischen Wochenschauen zweifellos das wichtigste archivalische Großprojekt sei.

Das österreichische Filmmuseum lockt nicht nur Cineasten

Die Adresse des Filmmuseums (Wien 1., Augustinerstraße 1) ist ident mit Wiens weltberühmter Albertina – einem der interessantesten Museen der Welt. Der Leiter des Filmmuseums Alexander Horwath setzt als erfolgreicher Film-Journalist ganz auf die internationale Seite seines Wirkens. Über die Feiertage 2011/2012 läuft gerade eine Robert-Mitchum-Retrospektive, zu Silvester setzt man auf Buñuel und die Marx Brothers. Aber in der Tagesarbeit des Filmmuseums dominieren Projekte, die man in einem Filmmuseum gar nicht vermuten würde. Auf Grund der Sammlertätigkeit der Horwath-Vorgänger Peter Kubelka und Peter Konlechner verfügt das Museum über Bestände, die sich auf den Amateur-Alltag des »Dritten Reiches« beziehen und auf die Werbeblöcke in Kinos etc. Unter dem Titel »Ephemere Filmdokumente des Nationalsozialismus in Österreich« wurden und werden Amateurfilme, Werbefilme oder Schulungsfilme gesammelt, gesichert und befundet. Fernziel ist auch für Alexander Horwath die Online-Abrufbarkeit dieser wertvollen Dokumente aus dem Alltag des »Dritten Reiches« oder des Ständestaates. Aber ansonsten kämpft er für den Erhalt einer einzigartigen Kultureinrichtung – dem Kino.

Resume und Media Archives Austria als Plattform

Die Bilanz der österreichischen Medienarchive fällt also erstaunlich positiv aus. Denn auch auf der Ebene der lokalen Medienarchive ist die Aufwärtsbewegung unübersehbar – zuletzt bei der Renovierung des Joanneum-Museumsviertel mit einem attraktiven AV-Anteil. Sieht man von der Spezialproblematik Phonogrammarchiv ab, kann man konstatieren, dass es innerhalb der letzten 30 Jahre einen deutlichen Aktivierungs-Aufschwung gegeben hat – zumindest in den wichtigsten Institutionen. Und deshalb sollte die Informations-Plattform »Media Archives Austria« aufgewertet werden, die derzeit erst ein Torso ist. Denn der Bedarf an »Multimedia« wird ebenso steigen wie die Nachfrage nach Ex-

⁴ Dietrich Schüller: 100 Jahre Schallaufnahme in Österreich. In: Das audiovisuelle Archiv Dezember 1989, S.5 f.

⁵ Michael Aschenbach/ Karin Moser (Hrsg.): Österreich in Bild und Ton, Wien 2002.

perten, die im Bermuda-Dreieck zwischen Journalismus, Technik und Urheberrecht erfolgreich agieren können. Wer hätte das vor 30 Jahren gedacht?

Peter Dusek, Wien

**Mediale Vereinigungsbilanzen.
Ost- und Westdeutschland im Fernsehen:
Event- und Alltagsberichterstattung
Bericht über die Fachveranstaltung
am 29.9.2011 im Zeitgeschichtlichen Forum
in Leipzig**

Veranstaltet wurde dieser eintägige öffentliche Workshop von den drei Mitteldeutschen Landesmedienanstalten (SLM, MSA und TLM) und dem Mitteldeutschen Rundfunk. Die Federführung lag bei der Sächsischen Landesmedienanstalt (SLM). Es kamen zirka 130 Teilnehmer zu der Fachveranstaltung. Anlass war der Abschluss einer Studie der Leipziger Kommunikationswissenschaftler Werner Früh und Hans-Jörg Stiehler. Diese war finanziert worden durch die MDR-Markt- und Medienforschung sowie durch die drei Mitteldeutschen Landesmedienanstalten. Untersucht wurden die Darstellung von Ost- und Westdeutschland in den Programmangeboten der wichtigsten nationalen Fernsehsender (ARD, ZDF, RTL und SAT1) sowie dem regionalen MDR FERNSEHEN. Im Fokus der Inhaltsanalyse standen sowohl das alltägliche Programm als auch das Programm an den besonderen Gedenktagen der Friedlichen Revolution am 9. Oktober 1989 (die entscheidende Leipziger Demonstration der 70.000 auf dem Leipziger Ring) und am 9. November 1989 (Mauerfall) sowie der Wiedervereinigung am 3. Oktober 1990 in den jeweiligen Jubiläumsjahren 2009 und 2010.

In seiner Begrüßung würdigte der Vorsitzende der Arbeitsgemeinschaft der Mitteldeutschen Landesmedienanstalten (AML), Martin Heine, sowohl die Studie als auch die Tagung als wichtige Beiträge zum Diskurs über die Bedeutung des Fernsehens für das kollektive Gedächtnis. »Die Gesellschaft ist gegenüber den heranwachsenden Generationen verpflichtet, vergangene herausragende Ereignisse für Gegenwart und Zukunft weiterzureichen: Das Fernsehen ist dabei unerlässlicher Helfer«, so Martin Heine. Prof. Dr. Karola Wille, die für den Mitteldeutschen Rundfunk ein Grußwort sprach, sagte: »Der Auftrag des Fernsehens ist zu informieren, zu bilden und zu unterhalten. Das Fernsehen tut dies mit seinen spezifischen Formaten, die medienspezifischen Produktionsbedingungen unterliegen. Das, was im Fernsehen gezeigt wird, ist nicht gleich zu setzen

mit der Realität, sondern es ist allenfalls ein Spiegel der Wirklichkeit. Medien sind dennoch Faktoren der Meinungsbildung und spielen eine bedeutende Rolle bei der Herstellung von Relevanz, beim Gewichten, beim Werten und bei der Prägung von Denk- und Verhaltensweisen.«

Im Anschluss daran begann der Workshop zunächst mit einer Vorstellung der Ergebnisse zu den Feier- und Gedenktagen durch Professor Hans-Jörg Stiehler. Danach folgte die Präsentation der Auswertung über »Ostdeutschland im Fernsehalltag« durch Professor Werner Früh (vgl. dazu den nachstehenden Artikel von Werner Früh und Hans-Jörg Stiehler).



© MDR



© MDR

Auf den beiden Podien der Tagung standen die mediale Darstellung einerseits und die Wahrnehmung von Alltag und Ereignissen andererseits im Mittelpunkt und führten zu einem intensiven Austausch vor allem von persönlichen Erfahrungen, Haltungen und Meinungen. In zwei prominent besetzten Diskussionsrunden, die von Joachim Huber vom Berliner »Tagesspiegel« moderiert wurden, ging es im zweiten Teil der Fachtagung lebendig und kontrovers zu. In der ersten Runde diskutierten die Autoren Daniela Dahn, Thomas Brussig sowie Werner Früh mit dem Fernsehmacher Wolf-Dieter Jacobi und dem Soziologen Raj Kollmorgen über das Thema »Deutsch-Deutsche Wirklichkeit« in Alltagswahrnehmung und medialer Darstellung. In der zweiten Runde sprachen der Journalist Christoph Diekmann

sowie Hans-Jörg Stiehler mit den Fernsehmachern Joachim Jauer, Rainer Munz und Sandro Viroli über das Thema »Mediale Vereinigungsbilanzen – Die inszenierte Einheit?«

Es kamen auch Fragen zur Sprache wie beispielsweise die, ob man Ost- und Westdeutschland überhaupt noch als eigenständige Größen im Fernsehen untersuchen müsse. Ebenso kontrovers diskutiert wurde das Verhältnis von Qualität und Quote: Haben die Zuschauer genau die Bedürfnisse, die das Fernsehen ihnen erst »beigebracht« hat? Ferner drehte sich die Diskussion um die Frage »Stimmt die These, dass das Selbstverständnis der Westdeutschen immer noch als »normal Null« in Deutschland gilt, und deshalb alles, was nicht so ist, anders ist?« Alles in allem rückten Facetten des Medienalltags und des gesellschaftlichen Lebens insgesamt in den Blick. Die Studie steht ab sofort auch in Buchform zur Verfügung. Unter dem Titel »Mediale Vereinigungsbilanzen: Ost- und Westdeutschland im Fernsehen: Event- und Alltagsberichterstattung« ist sie im Vistas Verlag erschienen.

Gerlinde Frey-Vor, Leipzig

Ostdeutschland im Fernsehalltag und zu nationalen Jahrestagen. Eine Studie zu Berichterstattungsmustern im deutschen Fernsehen

Die Untersuchung verbindet in zwei Teilstudien erstmals die Analyse des »normalen« Alltags der Fernsehberichterstattung über Deutschland mit der Analyse der Fernsehberichterstattung zu einem besonderen Ereignis, den nationalen Feier- und Gedenktagen. Die Untersuchungen konzentrierten sich auf vier nationale Vollprogramme (ARD, ZDF, RTL, SAT.1), bezogen aber ergänzend auch weitere Programme (insbesondere das MDR-Fernsehen) mit ein.

Zielsetzung der ersten Teilstudie war es, die Inszenierung der Feiertage und die medial vermittelten Deutungsmuster von Friedlicher Revolution, Vereinigung und Transformation im Programmangebot öffentlich-rechtlicher und privater Fernsehanbieter 2009/10 zu analysieren. Sie widmete sich daher den Jubiläen dieser Ereignisse, also besonderen Thematisierungsanlässen. Zu fragen war nach dem Platz der Jubiläen in den Fernsehprogrammen und nach den Mustern in der Berichterstattung und Inszenierung. Diese Fragestellungen wurden zum einen mit einer Programmanalyse der Fernsehangebote zu den bzw. im Umfeld der Jubiläen und Jahrestage

(+/- 2 Tage) der Jahre 2004 bis 2010 (Grobanalyse) bzw. der Jahre 2009 und 2010 (Feinanalyse) beantwortet. Zum anderen wurden alle im Umfeld der Gedenk- und Jahrestage ausgestrahlten inhaltlich relevanten Sendungen der fünf genannten Programme der Jahre 2009 und 2010 einer an die Diskursanalyse angelehnten Grob- und Feinanalyse der zentralen Aussagen, Akteure und Schauplätze unterzogen.

Die zweite Teilstudie beschreibt anhand einer repräsentativen Stichprobe auf empirisch-systematische Art die non-fiktionalen Programmangebote von ARD, ZDF, SAT.1, RTL und MDR (drei künstliche Wochen im 1. Halbjahr 2010; Sendezeit: 16.00 bis 24.00Uhr). Die Ergebnisse erlauben einen direkten Vergleich der Programme hinsichtlich inhaltlich-qualitativer und quantitativer Merkmale. Diese sind so ausgewählt, dass sie sich im Sinne einer marginalen Beachtung oder Geringschätzung Ostdeutschlands interpretieren lassen. Die Antwort auf diese Frage enthält eine Bewertung, so dass sie nur mittels gültiger Wertmaßstäbe zu beantworten ist. Als Bewertungsgrundlage wurden die Beachtung und Bewertung Ostdeutschlands in den fünf Programmen ermittelt. Beachtung zeigt sich in der Häufigkeit des Vorkommens ostdeutscher Akteure, Schauplätze, Themen sowie politischer bzw. gesellschaftlicher Bereiche und Institutionen. Auf diese Objekte der Beachtung beziehen sich dann auch entsprechende Werturteile der beteiligten Akteure. Ergänzt wurden diese Analysen durch teils aus der Vorgängerstudie 1999 übernommene, teils in einer qualitativen Vorstudie ermittelte konkrete Streitpunkte, welche das Verhältnis von Ost- zu Westdeutschland offenbar noch immer belasten könnten.

Beide Teilstudien verfolgen – den jeweiligen Gegenständen entsprechend – unterschiedliche Intentionen und verwenden unterschiedliche Methoden. Deshalb lassen sie sich nicht direkt vergleichen. Dennoch wird ein zentraler Befund deutlich: Die Berichterstattung im Fernsehalltag und die Gestaltung von Fernsehprogrammen zu nationalen Jubiläen und deren Umfeld (zu der auch Unterhaltungssendungen, Spielfilme, Serien usw. gehören) zeichnen zwei sehr verschiedenartige Bilder. Sie folgen unterschiedlichen Routinen der Programmgestaltung. Sind für die normale Berichterstattung die bekannten Nachrichtenwerte ausschlaggebend (und Ost oder West gehören per se nicht dazu!), so gelten für die Feier- und Gedenktage (auch) andere Regeln. Dieser Unterschied wird in mindestens den folgenden Punkten deutlich:

Erstens werden in den gesamten Programmen, besonders in den öffentlich-rechtlichen Programmen, zu den Jahrestagen deutliche Akzentsetzungen in

Form thematischer Schwerpunkte vollzogen. Zwar stellen Änderungen in den üblichen Programm-schemata eher die Ausnahme dar, doch werden auf den Plätzen für Spielfilme, Dokumentationen, Unterhaltung usw. Sendungen aufgenommen, die einen direkten thematischen Bezug auf die Feier- und Gedenktage aufweisen – im Jahr 2009 sogar über einen längeren Zeitraum hinweg.

Zweitens zeichnen sich Jubiläen, auch Jubiläen im Fernsehen, gegenüber der Alltagsberichterstattung dadurch aus, dass die historischen Ereignisse, die mit den jeweiligen Daten zusammenhängen, re-aktualisiert werden. Dadurch hat die Jahrestag-bezogene Programmgestaltung einen weitaus stärkeren Vergangenheitsbezug als er im Alltag von Fernsehprogrammen ansonsten zu finden ist. Ein starkes Indiz für diesen zeitlich befristeten Trend ist beispielsweise der Umstand, dass nahezu alle eingesetzten Spielfilme und Serien, viele Dokumentationen und schließlich fast alle den Jubiläen gewidmeten Unterhaltungssendungen Geschichten erzählen oder Themen aufgreifen, die die Zeit vor 1989/90 betreffen oder sich, wie eine Reihe prominenter Dokumentationen, auf das Geschehen in diesen beiden Jahren konzentrieren. Die Folgegeschichte des Transformationsprozesses wird kaum erzählt, und wenn, kommt sie am ehesten noch in Informationsmagazinen oder politischen Talks zur Sprache.

Damit ist drittens der Ausnahmetatbestand einer außerordentlich starken Präsenz von Ostdeutschland bzw. der DDR hinsichtlich der Akteure, Schauplätze und Themen gegeben. Die Ergebnisse zeigen für die Alltagsberichterstattung, dass Ostdeutschland seitens der Häufigkeit von Akteuren und Schauplätzen nach wie vor in den überregionalen Programmen wesentlich seltener präsent ist als Westdeutschland. Das Ost-Westverhältnis liegt bei 1 zu 4,9. In der Studie 1999 wurde noch ein Verhältnis von 1 zu 3,7 festgestellt.¹ Allerdings sind die beiden Werte nur eingeschränkt vergleichbar, da damals zum Teil noch andere Programme einbezogen waren und der Koeffizient etwas anders berechnet wurde. Trotz der genannten Einschränkungen beim Vergleich kann also zumindest festgestellt werden, dass sich der Beachtungsgrad Ostdeutschlands (Akteure und Schauplätze) gegenüber 1999 leicht zuungunsten Ostdeutschlands verändert hat. Auch wenn man die Beachtungsindikatoren auf die einzelnen Bundesländer bezieht, rangieren die ostdeutschen Länder in der unteren Hälfte der Rangreihe; lediglich Sachsen kann sich im oberen

Mittelfeld behaupten. Was die auf Ostdeutschland bezogenen Themen angeht, so sieht das Verhältnis zu Westdeutschland in den vier überregionalen Programmen insgesamt aber recht günstig für Ostdeutschland aus: Auf ein mit Ostdeutschland in Verbindung gebrachtes Thema kommen 1,4 auf Westdeutschland bezogene Themen (1.325 zu 1.919). Dabei wird ein Bezug auf Ostdeutschland über ostdeutsche Schauplätze oder die Beteiligung ostdeutscher Akteure hergestellt. Allerdings sind darunter nur ganz wenige Beiträge (43), welche sich mit den für Ostdeutschland charakteristischen Problemlagen oder besonderen Stärken beschäftigen. Betrachtet man die zeitlichen Bezüge, dann betreffen in den überregionalen Programmen über 80 Prozent die Gegenwart und weitere zirka 4 Prozent die Zukunft. Die Vergangenheit wird nur noch selten thematisiert. In der Berichterstattung zu den Jahrestagen und Jubiläen kann hingegen Ostdeutschland als ein Schwerpunkt der Berichterstattung angesehen werden gleichermaßen – und zwar hinsichtlich der Akteure (zum Beispiel der ehemaligen Bürgerbewegung oder generell in der Person von Zeitzeugen des re-aktualisierten historischen Geschehens), der Schauplätze (Berlin/Ost, Leipzig, Dresden, damalige Brennpunkte an der Grenze) und der (historischen) Themen (hier vor allem das Geschehen der Friedlichen Revolution generell, des Mauerfalls speziell).

Viertens sind Gedenktage in den Medien nicht eine Zeit des vorsichtigen Abwägens von Kritik und Befürwortung, sondern auch eine Zeit der Extreme – sei es in Form konfrontativer Diskurse in Talkshows, in denen sorgfältig ausgewählte Vertreter extremer Ost-West-Positionen aufeinander prallen oder aber umgekehrt in einer glorifizierenden Überhöhung und totalen Harmonie zusammentreffen. Dies ist sicher auch, aber nicht ausschließlich einer entsprechenden Tradition geschuldet, an Gedenktagen das Erreichte zu glorifizieren und das Überwundene zu verdammern. Zusätzlich kommt es sicherlich auch einem medialen Inszenierungsinteresse entgegen, solche Ereignisse als Spektakel zu inszenieren – sowohl was die Inhalte als auch was die Optik und das Aufgebot an Prominenz aus den populärsten (nicht unbedingt den gesellschaftlich relevantesten und dem Ereignis angemessensten) Bereichen angeht. Medien brauchen Zuschauer und das dargestellte Ereignis soll von einem großen Publikum beachtet werden. Da liegt es nahe, dass die geläufige mediale »Eventmaschinerie« als probates Mittel zu einem guten Zweck eingesetzt wird. Nur besteht dadurch auch die Gefahr, dass dieses »Allerweltoutfit« die Ernsthaftigkeit oder – wenn man es pathetischer ausdrücken will – die Würde des Ereignisanlasses beeinträchtigt.

.....

¹ Werner Früh u. a.: Ostdeutschland im Fernsehen. München 1999 (= TLM Schriftenreihe; 5).

Fünftens schließlich ist auf eine Besonderheit in der Kommunikation zwischen Ost und West in den untersuchten Fernsehprogrammen hinzuweisen. Während diese in der alltäglichen Programmgestaltung (wie schon 1998/99) faktisch nicht stattfindet, wird sie zu den Jahres- und Gedenktagen gerade exzessiv inszeniert: Die politischen und publizistischen Diskussionsrunden sind paritätisch besetzt, in mehreren Quizsendungen treten Ost- und Westteams gegeneinander an und teilen ihre gegenseitigen Erfahrungen, in die »leichten« Talks wird Prominenz aus dem Osten eingeladen, es wird über Ost-West-Begegnungen während der Festakte und Feierlichkeiten berichtet. Und diese Kommunikation verläuft – bei aller Konkurrenz oder Meinungsverschiedenheit – fast durchweg mit großer Fairness und vollstem Interesse aneinander. Hier stellt sich die schwer zu entscheidende Frage, ob die Jahrestage nach solchen Kommunikationsinszenierungen »rufen«, ob sie in dieser Hinsicht Alibiveranstaltungen darstellen und gar Modelle gelingender Kommunikation in einer Zeit bestehender Mentalitätsunterschiede und durchaus noch vorhandener Fremdheits- und Anerkennungsprobleme sein sollen.

Werner Früh und Hans-Jörg Stiehler, Leipzig

Better archive access for British radio scholars?

On December 15th 2011, 28 representatives from educational- and broadcast-related institutions met at the British Library to take part in a national Radio Archive Summit. Organised by Bournemouth University, the aim of the event was to explore the possibilities of making the abundant audio archive material of Great Britain more accessible to scholars, particularly in the shape of off-location streaming of digitised programmes.

In that connection a preliminary three-part survey was carried out by Dr. Kristin Skoog (Bournemouth University) and Dr. Ieuan Franklin (Portsmouth University) among researchers, educators, and archivists. The survey among researchers indicated a certain "bias toward historic and nationally broadcast BBC radio" material which might possibly become more balanced with access to a wider spectrum of radio channels, as well as a heightened awareness of more alternative archives. The educators on the other hand showed great appreciation for the use of audio material as a way of "bringing history to life" and they were greatly interested in using less canonised material and more examples of quotidian programming. Finally the archivists con-

firmed that there is little awareness of local archives and a need for a national archival strategy securing the output of local community and commercial radio stations alike. In conclusion, the survey revealed that there is a demand for more "streamlined" accessibility of radio archives both online and onsite.

Subsequently there were two presentations of inspirational cases: the British University Film and Video Council archive and the Danish LARM Audio Research Archive Project. Both of them represent already existing media archives, where sound recordings are freely accessible for educational purposes in analogue and digital versions. For further information about these cases, please visit the BUFVC website: <http://bufvc.ac.uk/> and the website of the LARM project on www.larm-archive.org/about-larm/ respectively see the report by Bente Larsen on the LARM project in this "Rundfunk und Geschichte"-issue.

Finally, when the BBC and the British Library had made their position statements, the delegates decided to form a committee dedicated to working for more visibility and accessibility of the British radio archives. The committee will be reconvening in the summer of 2012. Even if they will have to face serious challenges in terms of copyright and differing agendas, this initiative could have very exciting consequences for the future of radio research.

Heidi Svømmekjær,
Roskilde (Denmark) and London

Medienhistorisches Forum 2011 in der Lutherstadt Wittenberg

In den letzten Jahren, zuletzt an prominenter Stelle durch Prof. Dr. Horst Pöttker auf der Jahrestagung der DGPK 2011 in Dortmund, wurde wiederholt ein sinkendes Interesse an medienhistorischer Forschung beklagt. Nimmt man die Vielzahl der Einreichungen für das Medienhistorische Forum des Studienkreises Rundfunk und Geschichte als Indikator scheint sich dieser Trend nicht zu bestätigen.

Neun Nachwuchswissenschaftlerinnen und -wissenschaftler präsentierten ihre Dissertationsprojekte am 21. und 22. Oktober in der Lutherstadt Wittenberg. Durch die Unterstützung der Landesmedienanstalt Sachsen-Anhalt (MSA) konnte das Forum nun schon zum 5. Mal an der alten Universität Leucorea stattfinden – erneut in Kooperation mit dem Nachwuchsforum Kommunikationsgeschichte der DGPK. Neben der finanziellen Unterstüt-

zung durch die MSA, stand mit dem Bereichsleiter Programm Walter Demski auch ein kompetenter Vertreter der Anstalt als Vortragender und Diskussionspartner Rede und Antwort. Die über 20 TeilnehmerInnen diskutierten ein breites Spektrum von Forschungsvorhaben aus unterschiedlichen Perspektiven. So waren neben Medien- und KommunikationswissenschaftlerInnen und HistorikerInnen auch NachwuchswissenschaftlerInnen aus anderen Disziplinen vertreten.

Das erste Panel moderierte der Vorstandsvorsitzende des Studienkreises J.-Prof. Dr. Golo Föllmer von der MLU Halle-Wittenberg. Folke Müller aus Gießen stellte ihre Forschung zur prosodischen Varianz in den Filmen der 1930er bis 1950er Jahr vor. Ausgangspunkt ist dabei einerseits die Frage, wie so die Sprache dort so anders klingt? Aus soziolinguistischer Perspektive will sie Rollentypen anhand der Prosodie entwickeln. Der Zeitraum ist dabei so ausgewählt, dass eventuelle Systemunterschiede im Klang der Sprache mit in den Blick genommen werden. Zudem ist geplant, soweit möglich auch die Rezeption der damaligen Filme in Hinsicht auf die Sprache mit zu untersuchen.

Der tschechoslowakische Dienst von Radio Free Europe ist der Gegenstand der vorgestellten Arbeit von Anna Bischof (München). Im Kalten Krieg wurde das von Emigranten gestaltete Programm von München aus ausgestrahlt. Im Mittelpunkt des wissenschaftlichen Interesses stehen hier die Vorgaben und die Kontrolle der Sendungen durch die US-Amerikaner, aber auch, wie Informationen über die ČSSR gesammelt wurden. Es ist geplant die gesamte Entwicklung des Programms auf Grundlage von Archivalien des Unternehmens Radio Free Europe (Sendungsmanuskripte und -mitschnitte) und aus anderen akteursbezogenen Dokumenten und Zeitzeugeninterviews nachzuzeichnen.

»Das Werden der 68er-Generation« ist der Titel des Projektes von Martin Stallmann (Heidelberg), der sich mit der Mythisierung der 68er beschäftigt. Er sieht hier die Einbettung in eine Opfergeschichte und die mythische Darstellung von sogenannten Berufsverboten. Er untersucht die Darstellung in Fernsehbeiträgen mit Fokus auf die Zeit zwischen den Jubiläen 1977 und 1998, in denen die Erzählung von 1968 immer mehr auf gängige Mythen eingeeignet wurde.

Am Abend stellte Walter Demski von der MSA die Arbeit seines Bereiches vor, die zwei Aspekte beinhaltet. Zunächst ist dies die Programmaufsicht über die privat kommerziellen Rundfunkveranstalter, wobei er einige Beispiele der letzten Jahre von ver-

schiedenen Landesmedienanstalten vorstellte, die dann diskutiert wurden. Zudem konnte er auf eine ganze Reihe von Forschungsprojekten verweisen, die von der MSA finanziert werden. Gerade liegt der Abschlussband »Mediale Vereinigungsbilanzen« vor, der auch einem Projekt beruht, das Früh/Stiehler/Früh/Böttcher 2011 durchgeführt haben (siehe hierzu auch die Beiträge in diesem Heft). Finanziert wurde es in Kooperation der mitteldeutschen Landesmedienanstalten mit dem MDR.

Das zweite Panel am nächsten Morgen leitete Prof. Reinhold Viehoff (MLU Halle-Wittenberg). Björn Bergold (Magdeburg) stellte seine Forschung zu hybriden Formen des Geschichtsfernsehens vor. Dabei geht es ihm weniger um die Analyse der Sendungen, als vielmehr um klassische Rezeptionsforschung. Durch die Kombination quantitativer und qualitativer Methoden will er bei Schülerinnen und Schülern versuchen zu klären, was Geschichtsbewußtsein ist und wie es durch die Geschichtssendungen beeinflusst und geprägt wird.

Ästhetische Experimente von Theater im DDR-Fernsehen untersucht Jürgen Kästner (Leipzig). Die wechselseitige Auseinandersetzung zweier Medien miteinander habe zu ganz besonderen Formen geführt. Kästner bezieht sich dabei vor allem auf Thomas Langhoffs psychologisches Kammerspiel und die Arbeiten von Peter Wekwerth im DDR-Fernsehen. Gerade in den 1970er und 1980er Jahren standen in Theater und Fernsehen ästhetische Experimente im Mittelpunkt. Anhand von zwei Beispielen stellte Kästner die wechselseitigen Bezüge zwischen Theater und Fernsehen heraus.

Nicole Kubitzka (Hamburg) wendet sich in ihrem Dissertationsprojekt der Frage zu, inwiefern Filme und Fernsehserien als historische Quellentexte der Geschichtswissenschaft herangezogen werden können. Dabei fokussiert sie die Jahre 1966–69 in denen es eine diskursive Auseinandersetzung zwischen Second Wave Feminism und Feminine Mystique gegeben hat. Dies will sie am Beispiel der ersten Star Trek Serie (The Original Series) aufzeigen, da durch das Genre eben die aktuellen gesellschaftlichen Diskurse quasi in Rückschau aus der Zukunft mittels Analogien und Extrapolation thematisiert werden.

Prof. Markus Brenner von der Universität Bamberg moderierte das dritte und abschließende Panel. Zuerst stellte Christian Köhler (Paderborn) sein Projekt mit dem Arbeitstitel »Was hier passiert, hat sein Gegenstück im Film« vor, das noch am Anfang steht. Er präsentierte Kracauers Überlegungen zur Analogie zwischen Filmtheorie und Geschichtsschrei-

bung sowie der Gleichzeitigkeit von Mikro- und Makrogeschichte vor. Selbst plant er eine Arbeit, die sich zentral mit der wirklichkeitsbegrifflichen Konsistenz von Medientheorien und medienhistoriographischen Formen in Mediengeschichten beschäftigt.

Danach folgte die Präsentation von Mark Haarfeldt (Bochum), der sich mit Propagandakonzeptionen in der Weimarer Republik beschäftigt. Ausgangspunkt ist dabei die Beobachtung, dass anders als die Entente-Staaten das Kaiserreich keine funktionierende Propaganda im Krieg hatte – weder nach innen noch nach außen. Entsprechend kam in der Weimarer Republik die Forderung nach einer besseren Propaganda auf, auch um beispielsweise der »Dolchstoßlegende« etwas entgegenzusetzen. Haarfeldt skizzierte die Debatte dazu bei den Theoretikern der 1920er Jahre, die Propaganda als interdisziplinäre Wissenschaft verstanden und denen es gelang Propaganda als festen Bestandteil der politischen Öffentlichkeitsarbeit zu etablieren.

Abschließend stellte Isabelle Roth (Trier) ihr politikwissenschaftlich ausgerichtetes Dissertationsprojekt zur Regierungskommunikation im Wandel der Zeit vor. Zentral geht es ihr hierbei um die Auswirkungen der Medialisierung auf das Kommunikationsmanagement der Bundesregierung von 1982 bis 2010, so der Untertitel des Vortrages. Dazu wurden mehrere empirische Forschungsmethoden kombiniert: Ergänzend zu einer quantitativen Onlinebefragung von AkteurInnen der Regierungskommunikation wurden qualitative Leitfadeninterviews mit Regierungssprechern, Hauptstadtkorrespondenten etc. durchgeführt. Es habe sich gezeigt, dass die Medialisierung nicht etwa linear erfolgt, sondern dass herausragende politische Ereignisse diese durchbrechen.

Nach einer kurzen Abschlussdiskussion endete das Medienhistorische Forum am Nachmittag. Wie in den Jahren zuvor hatte Dr. Sebastian Pfau die Veranstaltung vorbereitet und organisiert, unterstützt von Seiten der DGPK durch Christian Schwarzenegger und Maria Löblich. Im Vergleich zu den Vorjahren wurde diesmal der Diskussion deutlich mehr Raum geboten, was der Veranstaltung einen neuen Impuls gegeben hat. Die lebendige Diskussion ist sicher auch durch die große Teilnehmerzahl zustande gekommen – nicht selten jedenfalls wurde selbst die mit 20 Minuten großzügig bemessene Diskussionszeit knapp. Das Forum war ein starker Beleg für das anhaltende Interesse an medienhistorischer Forschung auch bei NachwuchswissenschaftlerInnen – und setzt sendet damit positive Signale in die eher pessimistisch geführte aktuelle Diskussion

um den Stand der medien- und kommunikationsgeschichtlichen Forschung. Diese ist weiterhin vor allem durch Inter- bzw. Transdisziplinarität geprägt, wie die institutionelle und wissenschaftliche Verortung der TeilnehmerInnen illustriert.

Sascha Trültzsch, Salzburg

Jahrbuch Medien und Geschichte erschienen: Sport und Medien. Eine deutsch-deutsche Geschichte

Im Herbst 2011 erschien das »Jahrbuch Medien und Geschichte« im Kölner Verlag Herbert von Hellem. Dreizehn Wissenschaftler und Journalisten stellen aktuelle Forschungsfragen aus dem Themenbereich Sport und Medien vor, die 2010 auf der 40. Jahrestagung des Studienkreises Rundfunk und Geschichte e.V. intensiv diskutiert wurden. Eingeleitet wird der Band von einem kultur- sowie von einem kommunikationswissenschaftlichen Forschungsüberblick zum Thema »Sport und Medien« (Christopher Young und Thomas Schierl). Abgerundet wird die Dokumentation von einer aktuellen Bestandsaufnahme, wie die Berichterstattung und die Rechtlage sich im Zeitalter von Twitter, Flickr und Smartphones gegenwärtig verändern (René Martens).

Im Zentrum von »Sport und Medien« steht die Rolle der Medien beim sportlichen Wettstreit der politischen Systeme. Vor dem Hintergrund 2010 beangenen 20. Jahrestag der Wiedervereinigung der beiden deutschen Staaten bildete die Analyse und Beurteilung dieser deutsch-deutschen Auseinandersetzung einen Schwerpunkt. So behandeln die Studien die politische Instrumentalisierung der TV-Sportberichterstattung in der DDR (Jasper A. Friedrich), stellen Kati Witt als »sozialistischen Sport-Star« vor (Lothar Mikos) und analysieren die Inszenierung der »Friedensfahrt« im DDR-Fernsehen (Jörn Thomas, Jasper A. Friedrich, Hans-Jörg Stiehler). Die beiden langjährigen Sportjournalisten Dieter Anschlag und Peter Neumann spüren ihren Erinnerungen an den Sport im Fernsehen der Bundesrepublik bzw. der DDR nach. Berichte aus einem aktuellen Forschungsprojekt zur Doping-Geschichte bringen neue Aspekte des deutsch-deutschen Wettstreits ans Tageslicht und diskutieren die dabei aufgeworfenen grundsätzlichen Fragen (Elk Franke, Giselher Spitzer).

Darüber hinaus versammelt der Band mehrere Aufsätze, die Einblicke geben in das Forschungs- und Berufsfeld Fußball und Medien. Dieter Leder widmet sich den Fußball-Weltmeisterschaften als Fern-

sehereignis und zeichnet eine »kleine Geschichte« der Fußball-Bundesliga im deutschen Fernsehen, ergänzt von einer Bestandsaufnahme der jüngsten Entwicklungen auf dem Gebiet der Fußballsendungen im Fernsehen (Rami Hamze).

Herausgeber sind Dietrich Leder, Professor für Fernsehkultur an der Kunsthochschule für Medien in Köln, und Hans-Ulrich Wagner, Senior Researcher am Hans-Bredow-Institut in Hamburg und Leiter der Forschungsstelle Geschichte des Rundfunks in Norddeutschland.

Hans-Ulrich Wagner, Hamburg

Rezensionen

Leif Kramp

Gedächtnismaschine Fernsehen.

Band 1. Das Fernsehen als Faktor der gesellschaftlichen Erinnerung.

Berlin: Akademie Verlag 2011. 622 Seiten.

Gedächtnismaschine Fernsehen.

Band 2. Probleme und Potenziale der Fernseherbe-Verwaltung in Deutschland und Nordamerika.

Berlin: Akademie Verlag 2011, 624 Seiten.

Die beiden, durch einen gemeinsamen Obertitel und eine gemeinsame Kapitelzählung zusammengehaltenen, umfangreichen Bände stellen einen hohen Anspruch. Leif Kramp hat sich einer Doppelaufgabe gestellt. Zum einen sucht er, die Rolle des »Fernsehens« in einem Kontext zu bestimmen, der geläufiger »Erinnerungskultur« mit ihren vielfältigen Facetten genannt wird, zum anderen, die Probleme der Archivierung und Präsentation des »Fernseherbes« in Deutschland im internationalen Kontext aufzuarbeiten, im Vergleich mit der nordamerikanischen Situation, die ebenfalls hoch komplex genannt werden muss. Im Mittelpunkt stehen im zweiten Band die Konzepte, Pläne und Schicksale einer »Deutschen Mediathek«. Der Rezensent aber muss vorab sagen, dass die Arbeit, trotz ihres Umfangs und der Vielzahl an Perspektiven, aus seiner Sicht zentrale Positionen und Entwicklungen historischer Fernseh- und Medienforschung faktisch ausblendet. Wenn im ersten der beiden Bände die »Gedächtnisrelevanz« eines Mediums erörtert wird, so sollten hier die Fragen der Fernsehgeschichtsschreibung, ihres Verhältnisses zur Archivierung und zur Nutzung der archivierten Materialien durch die Wissenschaft, im zweiten deren öffentliche Re-Präsentation im Vordergrund stehen. Hier ist die »Deutsche Mediathek« in der Tat ein Ansatz gewesen, der von Anbeginn in seiner historischen Kanonbildung als problematisch angesehen und durch die Medienentwicklung selber faktisch überholt worden ist. Gleichwohl verdient die Arbeit insgesamt eine aufmerksame, kritische Lektüre, da sie auch die Selbstkritik der Rundfunk- und Fernsehgeschichte und der Geschichte ihrer »Musealisierung« einfordert. Diese muss die Fragen nach der Möglichkeit und den Grenzen von Mediengeschichte und Medienmuseum auch an sich selber stellen und ihre Probleme aus der Rückschau offen benennen. Hier bleibt dem Rezensenten in der Zeitschrift des Studienkreises Rundfunk und Geschichte, auf dessen Berliner Jahrestagung im Mai 2009 der Verfasser mit ei-

nem höchst aufschlussreichen und viel beachteten Referat aufgetreten ist, vorliegend nur eine knappe Inhaltsangabe des umfangreichen, kompendiösen Werks. Wenn gleichwohl eine kritische Würdigung des Geleisteten versucht wird, so bezieht sie sich weniger auf – im übrigen sehr seltene – Monita, sondern auf die Frage der Kohärenz der beiden Teile sowie auf die offenen Probleme und Perspektiven einer Mediengeschichtsschreibung und deren Bezug zu einem deutschen »Museum of Broadcasting«.

»Fernsehen«, so sieht es (auch) der Verfasser, ist angelegt als Verbreitungsmedium. Als Agentur der Öffentlichkeit hat es keine eigenen Inhalte, auch wenn es deren Produktion beauftragt, auswählt, redaktionell betreut, sendet und damit deren Rezeption verändert. Die technische Audiovision hat im 20. Jahrhundert entscheidend zum Wandel unserer Wahrnehmungsmöglichkeiten beigetragen. Dies ist unbestritten. Als Medium, das sein Material, Filme aller Art, täglich versendet, aber hat das »Fernsehen«, so die leidvolle Erfahrung seiner Geschichtsschreiber, seinen Beitrag zu einer Kultur der Erinnerung zumeist nur als Anhang seiner ohnehin nur spärlich bedachten Bildungsaufgabe verstanden. Wie und auf welche Weise Hörfunk und Fernsehen sich ihrer Inhalte – der für es alten Medien des Buchs, des Theaters, des Films – bemächtigt haben, und wie sie im Zeitalter des Internets von diesem neuen Medium im Vollsinn des Wortes beerbt worden sind, ist die zentrale Frage einer Geschichte des Rundfunks im Kontext der Mediengeschichte. Ob der Fernsehrundfunk je selber ein Gedächtnis entwickelt hat, ein Medium der Erinnerung war oder sein konnte, war und ist eine offene Frage. Der Verfasser liefert hierzu, um eine Titelformulierung aus der Reihe der »Arbeitshefte« des »Sonderforschungsbereichs 240 ‚Bildschirmmedien‘ aufzunehmen, eine Fülle von theoretisch-systematischen »Bausteinen«.

Fernsehgeschichtsschreibung als Geschichte der Fernsehprogramme und deren Inhalte, der Fernsehsendungen (»programs«), begann in den 70er und 80er Jahren in einem medienhistorischen Kontext, in dem bereits absehbar war, dass das neue Medium Fernsehen zum alten Medium und damit zu einem erinnerten Medium wurde. Ein »Bedarf an Mediengeschichte« – so im Titel eines Aufsatzes des Rezensenten von 1985 – wurde von einer neuen »Medienwissenschaft« postuliert. Damit wurden die Archive in den Anstalten zu mehr als nur Produkti-

onsfaktoren, die mit der Bereitstellung von Archivmaterial den steigenden Bedarf an Programm deckten. Der Begriff des Produktionsarchivs musste um die historische Dimension erweitert werden. Die archivierten Materialien wurden ‚Fernseherbe‘, mit dem auch außerhalb der Rundfunkanstalten produktiv umgegangen werden sollte.

Mit dem Bedarf an Fernsehgeschichte als Medien-geschichte entstand der Bedarf an öffentlicher Präsentation eben jener Inhalte, die nicht nur zu beschreiben waren, sondern auch gesehen und gehört werden sollten. Die Forderung nach einer Fernseh-geschichtsschreibung wie die Forderung nach einer »Deutschen Mediathek« also sind in einem Zwischenbereich, am »Ende der Television« und am Beginn des Medienumbruchs zum Digitalzeitalter medienhistorisch zu verorten.

Wichtige Werke der Fernsehgeschichtsschreibung, wie die fünfbändige »Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik«, die im Siegener sfb 240 (Hrsg. von Helmut Kreuzer und Christian W. Thomsen 1993 und 1994) entstanden ist, auch Knut Hickethiers »Geschichte des deutschen Fernsehens« (1998, unter Mitarbeit von Peter Hoff) wurden schreibbar, als die buchbezogenen (Literatur-)Wissenschaften ihren Gegenstandsbereich von den »kanonischen«, zu lesenden Texten ihren Textbegriff auf audiovisuelle Texte »erweiterten« und sich methodisch sprach- und kommunikationstheoretischen Fragen öffneten.

Voraussetzung für eine materiale Fernsehgeschichtsschreibung war ferner, dass die neue, kritische Medienkulturwissenschaft die neuen technischen Möglichkeiten selber nutzen konnte, um Programminhalte auch außerhalb des Produktionszusammenhangs aufzuzeichnen und zu analysieren. Für eine Fernsehgeschichtsschreibung jedoch war die Materialbasis der aktuellen Aufzeichnungen und der Fernsehkritik nicht ausreichend. Entscheidend für das Projekt einer Fernsehgeschichte am Ende des Zeitalters der analogen Audiovisionen war vielmehr auch der Zugang zu den Archiven der Rundfunkanstalten. Trotz der vielen Wiederholungen im Fernsehen (Kennzeichen einer »Gedächtnismaschine«) sind Sendungen epochal. Sie sind im Darstellungskontext repräsentative, im Glücksfall archivierte Vergangenheiten. Die Erinnerung des Hörers und Zuschauers ist flüchtig. Erst eine »Neue Graphie« zur Sicherung des Audiovisuellen machte sie analysierbar, kritisierbar und damit geschichtsfähig. Jede historische Darstellung, in Buchform, also in einem noch älteren System, bedient sich einer Auswahl und konsolidiert diese einem Kanon der Ereignisse, die sie in einer Folge anordnet und ihnen damit einen epochalen Wert gibt.

Parallel gilt auch für das Projekt einer »Mediathek«: Sie muss sich auf archiviertes Material beziehen, Wertvolles auswählen und präsentieren. Im Idealfall ist der Kanon der Mediengeschichtsschreibung der Kanon der Mediathek. Möglich wurden durch die publizierten fernsehhistorischen Arbeiten auch Ausstellungsprojekte, wie »Der Traum vom Sehen« in Oberhausen 1997/98. Dieser Prozess war und ist offen, diskutabel und erforderte eine Vielzahl auch methodischer Klärungen, die aber immer auf das Ziel einer Sicherung vergehender Erinnerungen gerichtet sein mussten und die sich stets, besonders in Zeiten des Medienwandels, einer historischen, auch wissenschaftshistorischen Situation stellten. Eben jenes neue Medium, das angetreten ist, alles zu speichern, aber auch alles ebenso schnell technisch zu vergessen, provozierte und veränderte auch die Methodendiskussion. Siegfried J. Schmidts Stichwort von der »Medienkulturwissenschaft« aus den frühen 90er Jahren erschien als Konzept der Stunde. Das vom Verfasser eingangs angebotene Arbeitsprogramm einer »Integrativen Analyse des Gedächtnismediums Fernsehens unter medienkulturwissenschaftlicher Perspektive« leitet sich hieraus ab. Wie dieses analytische und systematische Programm in eine historische Darstellung überführt werden konnte, dies war die Frage der Fernsehgeschichtsschreibung der 80er und 90er Jahre.

Der Verfasser löst den konkreten wissenschaftshistorischen Augenblick des ‚Bedarfs an Mediengeschichte‘ und deren audiovisuelle Repräsentation in alle seine höchst unterschiedlichen wissenschaftshistorisch benennbaren Bezugswissenschaften auf. Er rekonstruiert kompendiös die kommunikations- und kulturwissenschaftlichen Methodendiskussionen und Diskursformationen der 70er bis 90er Jahre. Zu Recht reklamiert er in seiner Einleitung, dass das Verhältnis zwischen Fernsehen und Gedächtnis ein problematisches sei. Unglücklich jedoch ist seine Formulierung, dass diese Verhältnisbestimmung ein »unterrepräsentierter Forschungsstand« sei. Meint er damit den Gegenstand oder Ausgangspunkt der Untersuchung? In der Tat gibt es – und darin hat der Verfasser wiederum das Recht auf seiner Seite – die Beobachtung, dass sich die Fernsehforschung oft eher mit sich selbst als mit dem Gegenstand ihrer Forschung beschäftigt hat, in einer Selbstreferenz, die schon an Ideosynkrasie grenzt, die sie aber mit dem Medium Fernsehen, also ihrem erklärten Gegenstand, teilt.

Nach der Einleitung beschreibt der Verfasser in Kapitel II und III systematisch (fast) alle nur denkbaren Ansätze kulturwissenschaftlicher Forschung aus Philosophie, Literaturwissenschaft, Soziologie, Psychologie und Kulturwissenschaft im engeren und

weiterem Sinn, die großen und die kleinen Diskurse, welche zu jenem integrativen Analysekonzept für das noch neue Medium Fernsehen hinführten und die seit den 70er Jahren dessen grundlegende Erforschung im Blick auf Gedächtnis, Erinnerung und Geschichte – Begriffe, die der Differenzierung bedürfen – als notwendig und begründet erscheinen ließen. Gelegentlich wird man an das zum Beginn des Fernsehens in Deutschland szenisch gezeigte Goethe-Zitat »Wer vieles bringt, wird jedem etwas bringen« (Faust, Vorspiel auf dem Theater) erinnert. Das berühmte »Vorspiel« übrigens ist ein Archivstück, an dem sich die Fragmentierung der Überlieferung und ihr Verwertungszusammenhang im ‚Fernseherbe‘ (im Doppelsinn) paradigmatisch zeigen ließe. Leider verzichtet der Verfasser auf solche paradigmatische Analysen, obwohl er sie mit dem eingangs genannten Konzept einer analytisch verfahrenenden Medienkulturwissenschaft ankündigt.

Stattdessen geht es in den Folgekapiteln um die bekannten und viel diskutierten kommunikationstheoretischen Aspekte des Fernsehens, versammelt unter dem Obertitel »Die Gedächtnisrelevanz des Fernsehens«. Es sind die systematischen und theoretischen Fragestellungen, die sich auch die Verfasser einer Fernsehgeschichte vorlegen mussten und mit denen sie ihr Vorhaben und ihr Vorgehen begründet haben, wie die Fragen nach der »Öffentlichkeit«, nach dem »Alltagsmedium« und dem »Erinnerungsobjekt«, nach dem »Gemeinschaftsmedium«, nach der angeblichen »Überlegenheit der Bilder«, nach der »Glaubwürdigkeit«, nach der »Bildung«, der »Kunst«, und schließlich nach den Genres der Geschichtssendungen im Fernsehen. Diese zentralen Fragen weisen, verständlicherweise, eine hohe Publikationsdichte in den Medienwissenschaften (bewusst im Plural) auf. In der fünfbandigen Fernsehgeschichte des sfb 240 (1993/94), die in den Literaturverzeichnissen des ersten wie des zweiten Bandes nicht erwähnt wird, wurden sie unter anderem auch zu Untertiteln bzw Kapitelüberschriften der jeweiligen Einzelbände. Vorgestellt wurden sie auch in dem vom Rezensenten herausgegebenen »Handbuch der Mediengeschichte« (2001) – ebenfalls Fehlanzeige in den Literaturverzeichnissen. Dass weitere Ansätze kundig nachgeführt werden, ist aber durchaus auch ein Verdienst der vorliegenden Arbeit.

Dem Schluss des ersten Bandes, dass die postulierte »Krise des Gedächtnisses«, eine »Chance« biete, kann kaum widersprochen werden. Dass sie im Kontext des Sturzes vom »blaugrauen Pferd« und des »unerbittlichen Gedächtnisses« (so in der Erzählung »Funes el memorioso« von J. L. Borges, 1944, blaugrau ist die traditionelle Farbe der Gerä-

te von IBM, welche 1944 den ersten ‚Großrechner‘, Havard Mark 1, herstellte), also der neuen Informationstechnologien, die nichts und aber auch alles sofort ‚vergessen‘, nicht gerade zufällig erscheint, ist ebenfalls evident. Die Frage nach dem Verhältnis der Digitalmedien (zu denen heute auch das Fernsehen zählt) zur historischen Form des Analogmediums Fernsehens, seinen konkreten Archivierungs- und Präsentationsproblemen wird aber im ersten Band, trotz seines stupenden Umfangs und seiner theoretisch-systematischen Anlage, nur ansatzweise gestellt. Der »Schluss« ist also weniger ein Beschluss, als die Statuierung einer offenen Frage – einer Frage, deren Beantwortung der zweiten Band verspricht.

In diesem zweiten Band jedoch wird das im ersten Band eingeschlagene theoretisch-systematische Verfahren verlassen. Es wird ein weiteres, speziell empirisches Methodenparadigma eingeführt. War der erste Band auf einen ‚Forschungsstand‘ und unterschiedliche theoretische, systematische und methodische Ansätze bezogen, so beschränkt sich der Verfasser nun auf ein in der Soziologie und der Kommunikationswissenschaft bewährtes Verfahren, auf eine qualitative Analyse von Expertenaussagen. An dieser Stelle kann nicht die Frage der Relevanz dieser Methode generell erörtert werden; in der Meinungsforschung ist sie gut eingeführt und verspricht tragfähige Ergebnisse. Vorliegend wird sie kombiniert mit dem Verfahren des internationalen Vergleichs. Auch dieses Verfahren ist in den Sozialwissenschaften eingeführt. Über die Frage des dabei notwendigen Vergleichspunktes muss nicht gestritten werden. Auf beiden Seiten des »atlantic rivers« ging es naheliegend um die Fragen der Archivierung und eines ‚Museums‘ (,of Broadcasting‘), was immer dies heißen mag. Auch hier beginnt die Problematik mit Fragen, die kritisch auch gegen die gefragten Experten gerichtet werden können, mit den Fragen nach Archiv und Geschichte, nach einem »New Historicism« und nach dem Interesse an Überlieferung und Erinnerung – und deren institutioneller und rechtlicher Verfassung, die allerdings höchst unterschiedlich ist.

Die Materialien für eine Fernsehgeschichtsschreibung sind (nicht ohne Eigennutz) aufbewahrt in Fernsehproduktionsarchiven im weitesten Sinne, primär zur Nutzung der ‚Broadcaster‘ selber. In den USA sehen, im Gegensatz zur deutschen Situation, die ‚Channels‘ dies nicht als ihre Aufgabe an – es ist die der »Content Provider«. Die Wissenschaft als sekundäre Nutzerin, wenn sie Kanonbildungen im Programmbereich untersucht, oder auch im Rahmen einer Programmgeschichte selber Kanonbildung betreibt, stellt ihrerseits die Voraussetzungen für die öffentliche Präsentation der archivierten Ma-

terialien (nicht nur) in musealer Absicht her. Dieser notwendige Dreischritt aber ist, so einfach und plausibel er erscheint, im Chor der befragten Experten kaum zu vernehmen. Sie vertreten jeweils ihr Eigeninteresse, was ihnen nicht zu verdenken ist.

In der Gründungsphase sowohl der Medienwissenschaft als Mediengeschichte als auch der der Medienmuseen gab es Konkurrenzen und auch Probleme im Wissenstransfer, was das Projekt einer »Deutschen Mediathek«, zentraler Gegenstand des zweiten Bandes, in der Tat nicht begünstigt hat. Wissenschaftliche Publikation ist unterschieden von aktueller Sendung und von öffentlicher Präsentation, eine Binsenweisheit. Und: Wissenschaft ist nicht nur Universitäts- hier Medien(kultur)wissenschaft. Problematisch erscheint in der vorliegende kritischen Erörterung des Projekts einer »deutschen« Mediathek, dass sie die Träger der ‚nationalen‘ Sicherungsaktivitäten, also der Rundfunkarchive und ihrer Aufgabe im Rahmen eines Sendebetriebs, die Probleme der Archivierung selber und ihre im »Zeitalter des Digitalmediums« anstehende »Digitalisierung« und deren Öffnung zwar nennt, aber nicht weiter problematisiert. So wird der tiefgreifende Wandel des Archivwesens im Rahmen der Expertenbefragung nur fallweise angesprochen. Sie bezieht sich – zu Recht, wenn man das Thema dementsprechend einschränkt – auf die fatale Geschichte der ,

»Deutschen Mediathek«, die jedoch (auch) andere als die vom Verfasser benannten Ziele anstrebte. In seiner Kritik dieser Institution in Gründung, die hier nicht im Einzelnen referiert werden kann, ist dem Verfasser oft zuzustimmen. Dass ähnliche Vorhaben in Frankreich und den Niederlanden – beispielsweise – und in den USA jedoch anders und erfolgreicher verwirklicht werden konnten, ist einer Vielzahl von Randbedingungen zuzuschreiben, die in den Interviews nur gelegentlich benannt werden. Insofern erweist sich der Expertenblick als Tunnelblick, den der Verfasser, trotz sorgfältiger und kritischer Auswertung, nicht aufweiten kann.

Der Verfasser beginnt den zweiten Band mit einer umfangreichen Darstellung eines »Status Quo« (meint er damit einem »Status quo ante« oder einen Statusbericht?) und der Perspektiven einer »Fernseherbe-Verwaltung«. Das ist etwas spitz formuliert, und lässt offen, ob dabei auf ‚Verwaltung‘ und ‚Anstalten‘ gezielt wird, oder auf interessierte Kreise im Rahmen der Filmindustrie, oder auf die universitäre Fernsehwissenschaft. Bei den drei »Pfeilern«, angelehnt an die »Pillars« der Kulturgeschichte, werden »Archiv«, »Bibliothek« und »Museum« genannt, von den möglichen Nutzern und der Wissenschaft ist nicht die Rede.

Es schließt sich eine kleine Geschichte der Versuche der Gründung einer »Deutschen Mediathek« an, vom Schluss her gesehen wahrlich keine Erfolgsgeschichte, die ihrerseits als »Symptomatik« klassifiziert wird. Wieder ist die Terminologie doppeldeutig: Meint der Verfasser die beobachteten (und von seinen Interviewpartnern genannten) Symptome (als (Krankheits-)Zeichen) für ein Scheitern, oder will er dieses Scheitern als typisch (für die deutsche Situation) klassifizieren? Dass es im Zusammenhang mit der »Deutschen Mediathek« zu Parallelentwicklungen, Konkurrenzen und auch zu den in der Arbeit ausführlich behandelten Problemen kam, allerdings macht dieses Kapitel zu einem der aufschlussreichsten im Buch, gerade weil hier (auch) Beteiligte, wenn auch nicht alle, zu Wort kommen. Deren Aussagen aber müssten immer in ihrem institutionellen Rahmen, auch mediengeschichtlich gelesen werden, was der Autor unterlässt. Weithin ausgeblendet bleibt, wie im ersten Band, das Verhältnis zwischen der seit Anfang der 70er Jahre aufgebauten Fernsehwissenschaft und ihrer Fernsehgeschichtsschreibung in Deutschland. Selbst Orte möglichen Austauschs, wie die Historische Kommission der ARD, der Studienkreis Rundfunk und Geschichte, die Fachgruppe 7, Medienarchive, des Verbandes der deutschen Archivarinnen und Archivare und der Sonderforschungsbereich 240 ‚Ästhetik, Pragmatik und Geschichte der Bildschirmmedien. Schwerpunkt: Fernsehen in der Bundesrepublik Deutschland‘ der DFG an der Universität Siegen mit ihren einschlägigen Publikationen stehen nur am Rande in Rede. So wird die Publikation »Nationales Archiv für Audiovision?« aus den »Arbeitsheften Bildschirmmedien« (Nr. 43, Schanze 1994) dem Titel nach zitiert. Das Fragezeichen und die damit angezeigte Problemlage aber erscheint nur im Literaturverzeichnis. Obwohl der Verfasser eine Vielzahl von Institutionen und Organisationen in seinen »Fallstudien« aufführt und darstellt, die hier nicht im Detail referiert werden können, fehlen auch Hinweise auf die sehr unterschiedlichen Wissenschaftsgeschichten in den zum Vergleich herangezogenen Kulturräumen.

Die »Bewertende Zusammenfassung« im zweiten Band ist von den Einschränkungen geprägt, welche die Methode der Expertenbefragung mit sich bringt. Der Verfasser kann durchaus »Transatlantische Parallelen« festhalten, Lösungen werden angesprochen und diskutiert; Gründe für das Scheitern des typisch ‚deutschen‘ Projekts, das inzwischen in der Deutschen Kinemathek in Berlin durchaus sachgerecht aufgegangen ist, werden offen benannt. Angekündigt wird, dass die Digitalmedien eine Lösung zentraler, wenn auch nicht aller Probleme verspräche. Die alten organisatorischen, institutionellen und

rechtlichen Probleme aber bestehen bis heute weiter fort. Hier wären energische Konsequenzen, im Blick auch auf die kulturwissenschaftliche Medienforschung, zu ziehen.

Versucht man eine bewertende Zusammenfassung der beiden Bände, so ist hervorzuheben, dass hier ein Kompendium systematischer Fragestellungen vorliegt, die mit dem Thema »Gedächtnismaschine Fernsehen«, als System technischer Speicherung und wiederholender Präsentation von kulturellen Inhalten, verbunden werden können. Dem Gegenstand »Fernsehen« jedoch tritt der Verfasser weitgehend ahistorisch gegenüber. Meinungen über Prozesse können nur hilfswise die historischen Prozesse selber erklären, wenn dies überhaupt je zur Gänze möglich sein sollte. Noch komplexer wird diese Problematik, wenn es sich nicht nur um genuine Voraussetzungen wissenschaftlicher Geschichtsschreibung handelt, sondern diese Voraussetzungen auch im Kontext eines Mediums geprüft werden müssen, das selbst für den Tag und nicht für die Ewigkeit, als Agentur der Öffentlichkeit und nicht als Dienstleister für die Wissenschaft arbeitet, und das sich, gerade was die Sicherung seiner Materialien in Archiven anlangt, selber in einem medialen Umbruch befindet. Hier ist eine Zusammenarbeit zwischen den Medienwissenschaften, und den Medienwissenschaften mit ihrem Gegenstand, den Medien, gefordert, die auch dieses Kompendium nicht abschließend leisten kann. Sie ist Aufgabe nicht nur einer »integrativen Analyse des Gedächtnismediums Fernsehens unter medienkulturwissenschaftlicher Perspektive«, sondern auch einer Integrativen Mediengeschichte.

Helmut Schanze, Aachen und Siegen

Edward Jay Epstein

The Hollywood Economist: The Hidden Financial Reality Behind the Movies.

Hoboken, New Jersey: Melville House
2011, 240 Seiten.

In 1998, in a paper in which he explained the mechanisms used in Hollywood to divide the revenue generated by feature films among different stakeholders, Mark Weinstein argued that only ten to twenty percent of these projects actually were showing a positive figure under the heading 'net profits' (Profit-Sharing Contracts in Hollywood: Evolution and Analysis. In: *The Journal of Legal Studies* 27, no. 1 (1998): S. 67–112). Ten years later, the United Nations also acknowledged that "as it was widely recognized", yet without mentioning any empirical study

that might corroborate the use of such a precise figure, only 20 percent of movies were making a profit. Moreover, as this report informed, the surplus generated by these extremely successful projects was so large that it offset the cumulated losses generated by the remaining 80 percent of feature films produced (United Nations, *Creative Economy Report 2008: The challenge of assessing the creative economy towards informed policy-making*. <http://www.unctad.org/Templates/WebFlyer.asp?intItemID=5109&lang=1>).

Many scholars of media policy and economics are likely to have encountered the same statement, or variations of it, in regulators' reports and academic papers suggesting or implying that the 'generic' or average producer and/or distributor can survive (but also build fortunes) thanks to the success of a few fortunate projects. Moreover, the legitimacy of statements like this one is substantiated by the press and its frequent accounts emphasizing the box office success of some feature films and the misfortune of others. Therefore, if any of these scholars were also reading this review, they would probably agree that this belief suggesting that a feature film has one out of five chances to make a profit is widely diffused and mostly uncontested, although seemingly unverified. Most surprisingly, this belief is also long lasting, since it is surviving unaltered practically for decades. As I did, these scholars might also find very unusual that the ratio of profits in filmmaking is seemingly unchanged while the digitalization of the audiovisual media sector is altering the costs of producing movies (and also allowing for cheaper productions), and more importantly, it is expanding the number of windows and the depth of their respective markets, which allow for the generation of additional revenue from the same copyrighted material.

Moreover, the implications of the existence of uncontested and long lasting belief about the high risks that companies in the filmmaking business have to face and overcome, should not to be neglected: when policy makers accept that the outcome of a movie is highly unpredictable and the gap in terms of income between a success and a failure can be substantial, they are also more inclined to accept concentration in this sector as a way to reduce risk and increase investments. If there are few distributor-producers of feature films, each of them is more likely to produce a portfolio of projects that is large enough to contain at least a few profitable ones that makes the company financially viable.

Notably, however, concentration is also a concern for policy makers as this is likely to reduce the va-

riety of content and viewpoints available to the audience. Yet, these concerns are partly offset by this idea that large distributors could actually cross-subsidize the production of content and therefore become the most likely financiers of those niche and less commercial movies, which might be valuable in term of artistic content, but are also very unlikely to make a profit. As a result, in theory and under certain conditions, the existence of a few, large distributors can also contribute to extend the variety and improve the quality of feature films.

Epstein's book «The Hollywood Economist: The Hidden Financial Reality Behind the Movies», however, does not reveal what percentage of feature film is likely to pass the break-even point, nor it denies that filmmaking can be a risky business in financial terms. The main contribution to knowledge from this book comes from his explanation of the financial practices of the producers-distributors that are now part of the largest info-entertainment conglomerates and are the descendent of the major Hollywood studios (i.e. the 'Majors'). After reading this book, the reader will understand that making movies for these companies and for the conglomerates they are part of, is a rather stable, low-risk and very profitable activity. The real risk takers in the sector, on the other hand, are the smaller independent producers, distributors and financiers, most of which have to obey to the conditions and the high fees imposed by the new Majors. Moreover, the reader will also be informed about the criteria used to by these companies in order to select projects that are likely to maximize their revenue. Some of the most interesting points made by Epstein are summarized here below.

First of all, readers of this book might not be aware that the financial practices of the Hollywood distributors are mostly secretive and unknown, even by the stakeholders in the sector that are not directly involved with accounting or negotiating contracts. As Epstein explains, a movie has normally two sets of accounts: one that is shared among the participants of a movie and partially also leaked to the press, and a more accurate and secret one that is for the eyes of the distributor and other main financiers. Notably, distributors have an interest in inflating the costs of a movie and to obtain the realization of no net profits, and this practice, of course, regards the set of more 'public' accounts. The higher budget version of a movie is normally leaked to the press because, when a mainstream movie is expensive, it is also likely to please the largest target groups as it is likely to feature the most known and well-paid stars and to be packed with digital effects and breath taking action shots. Secondly,

while the sum of money invested by the distributors augmented by an interest rate is paid out from the gross revenue and the first receipts generated by the movie, other stakeholders receive a share of the net profits in addition to a fixed salary. Therefore, the more the distributors manage to inflate the expenses that they have financed and/or to hide the income generated from product placements or subsidies (e.g. by transforming these, respectively, into free advertising for the movie or tax credits) the smaller is part of revenue from the movie that needs to be shared.

The most original contribution of Epstein's account, however, is the detailed explanation of the rationale and the characteristics of the type of content that is most lucrative for the mainstream distributors. Notably, besides what the theory might indicate, the largest Hollywood distributors seem very marginally involved with the production and distribution of original and qualitatively distinctive films. Rather, their main activity concerns the creation of copyrighted properties that can be exploited in several markets. These backend markets have multiplied since the digitalization of media content and increased in size. Nowadays, as some figures provided by the author demonstrate, these markets account for more than 80 percent of the income generated by a feature film, and the large distributors, mostly through specialized, fully owned subsidiaries, manage to keep most of the revenue generated from these markets. These windows and markets includes, for example, DVD rentals and sales, different platforms for the rental and sale of digital downloads (e.g. iTunes, games consoles), pay-per-view cable channels, over-the-air television channels and the use of copyrighted material (characters, images, scores, etc.) in books, music CDs and digital downloads, videogames, theme parks, fast food restaurants and several other types of merchandising items.

Therefore, as the main driver for producing movies is now to create a copyrighted properties that can maximize the income throughout different windows, the feature films in which the largest distributors invest most of their own money are designed to target primarily male teenagers and they follow most, if not all, of the nine rules that compose what Epstein calls the 'Midas formula' (page 174–175, here summarized): (1) They are based on children's fairy-tales, comic books, serials, cartoons, (2) they feature a child or adolescent protagonist (at least in the establishing episode of the franchise); (3) the main character, who is weak or ineffectual, is transformed in a powerful hero; (4) there is no sexually explicit content that might jeopardize obtaining a rating strict-

er than PG-13 and/or advertising on prime time television; (5) they include characters that are suited for toys and videogames, (6) conflicts are mostly depicted as non-bloody or unrealistic; (7) they end happily; (8) they use digital animations, and (9) they cast actors that are not too famous.

Therefore, thanks to Epstein's account of the financial secrets of Hollywood, one can challenge the 'widely recognized' rule that explains how the 20 percent of feature films makes a profit and actually subsidize the remaining 80 percent, a rule that, as explained above, is often invoked as one of the arguments explaining the high concentration of ownership in the sector, and more importantly, a relatively high tolerance towards this concentration by the regulators.

First of all, one could easily argue that it is rather impossible that there is enough evidence to elevate this rule to the status of a 'widely recognized' truth: producers and distributors do not disclose detailed and truthful financial information about the costs of their movies and have no incentives to do so. Therefore, there can be hardly any 'widely recognized' truth built on information that is highly confidential. Second, the fact that feature films do not make a profit from the theatrical release and the (rather small) share of income from the backend markets that is effectively fed into the 'gross revenue' pool, does not mean that feature film production is a risky business for the large info-entertainment conglomerates. As Epstein explains, nowadays Hollywood's largest distributors certainly take into account the potential revenue from the backend markets, as these represent the largest source of income. The Midas formula, for example, shows that films are designed so that they can also become appealing videogames. Consequently, the theatrical release of these types of movies is normally introduced to the public as a major event taking place on the same weekend in many cinemas across the United States and largely anticipated by an extensive advertising campaign. Rather than maximizing the revenue from the box office, however, the main driver of this event is the generation of publicity, as this contributes to increase the revenue collected by the distributors and other affiliated companies of the same group, from all of the different windows and the respective markets. Moreover, when sequels and spin-offs of an original movie are produced and launched, the publicity created for these new movies also contribute to revive the chain of windows of the original movie (and previous sequels and spin-offs, if there are any) and, therefore, to simultaneously generate income from several projects.

Feature filmmaking, however, is a risky business for the smaller and independent producers and distributors, which are actually negatively impacted by the increased concentration of the sector as they are forced to obey to the rules of the large and major distributors and to pay their exorbitant fees. It is very common, for example, that the DVD distributor keeps 80 percent of the revenue from the sale of the DVD and contributes to the pool of gross revenue with only 20 percent. Furthermore, as explained above, the feature film distributor (normally, a sister company of the DVD distributor) has a privileged access to the gross revenue and recoup the initial investment augmented by an interest rate, but also charges 30 percent as distribution fees. Therefore, these new Majors are able to make a profit from a movie that, at least officially and in an accounting sense, does not make one.

As a result, paradoxically, the independent producers and distributors are the ones taking most of the risks, but also, at the same time, they are also the ones suffering the most from the existing overestimation of the risk undertaken by the main players in the sector and the waves of concentration of ownership that this helps to justify. Equally suffering are quality and variety of content in feature films. In fact, even though it is true that it is almost impossible to define an objective measure for determining the quality of audiovisual media content, the existence of a Midas formula is the proof that a large share of resources are invested in standardized content, and standardization is unlikely to be associated with high qualitatively artistic or entertainment values by any school of thought.

Edward Jay Epstein is not an academic, but an investigative journalist and a Hollywood reporter. Thanks to his job, he managed to gain the respect of Hollywood producers, directors and other stakeholders. His connection to Hollywood is demonstrated by his short appearance in Oliver Stone's 'Wall Street: Money never Sleeps' (2010) as one of the financial gurus that are sitting around a large table when aid to the banking sectors are discussed as a remedy to the crisis. Therefore, even though most of the financial tricks in Hollywood are secrets, in writing this book Epstein had access to inside information of the highest quality. Furthermore, his account is also inclusive of a lot of anecdotal evidence, which refers not only to the business of Hollywood, but also to its businessmen and their *modus operandi*. This adds a bit of entertainment to the highly informative value of the book.

Sergio Sparviero, Salzburg

Katja Kochanowski

»Fakt ist, wir sind hier nicht bei Freunden ...«

**Politische Freund- und Feindbilder
in Unterhaltungsserien der DDR**

Marburg: Tectum 2011, 165 Seiten.

Dieses Buch ist eine überarbeitete Fassung der Magisterarbeit von Frau Kochanowski, die im Rahmen des DFG-Projekts »Programmgeschichte des DDR-Fernsehens komparativ« an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg entstand. Nun ist es in Deutschland eher ungewöhnlich, dass Abschlussarbeiten veröffentlicht werden; umso erfreulicher ist dieses Buch, zumal die Arbeit spannende Erkenntnisse zur Fernsehunterhaltung in der ehemaligen DDR zugänglich macht. Zugleich aber hätte man Katja Kochanowski gewünscht, dass die Überarbeitung der Arbeit diese stärker von eher typischen Problemen einer Abschlussarbeit entlastet hätte.

Die Arbeit untersucht anhand zweier Fernsehserien der DDR, inwieweit Freund- und Feindbilder in den DDR-Medien auch und gerade in Unterhaltungsserien konstruiert und transportiert werden. Die Verfasserin hat hierzu die Serien »Zur See« und »Treffpunkt Flughafen« ausgesucht, da diese beiden Produktionen tatsächlich im Ausland spielen – und zwar sowohl im sozialistischen wie im kapitalistischen, wie es im DDR-Jargon hieß.

Methodisch hat Frau Kochanowski sich an der im DFG-Projekt entwickelten »kontextbezogenen Inhaltsanalyse«¹ orientiert. Das bedeutet, dass das Material auf drei Ebenen – politisch-ideologische Vorgaben, institutionelle Transferierung und lebensweltliche Selbstvergewisserung – untersucht wird, von denen ausgehend dann Kategorien für die Untersuchung gebildet werden. Hinzu kommt eine Figurenanalyse, die mittels Polaritäten vollzogen wird. Diese finden sich in der Arbeit in Form von Tabellen. So werden z.B. als Pole »solidarisch vs. egoistisch« oder »friedensliebend vs. kriegerisch« gewählt und dies in fünf Stufen abgebildet. Ich muss gestehen, dass mir der ‚Mehr – Wert‘ an Erkenntnis durch eine solche Figurenanalyse nicht klar ist: Vielleicht ist dies bei einer größeren Materialmenge hilfreich, hier scheint es mir etwas aufgesetzt. Grundsätzlich möchte ich einwenden, dass bereits die Auswahl der polaren Paare – auch wenn diese aus dem Material gewonnen werden – nicht frei von subjektiv-normativen bzw. interpretatorischen Kriterien ist. Das wird von der Autorin jedoch nicht reflektiert.

.....

¹ Vgl. Sascha Trültzsch: Kontextualisierte Medieninhaltsanalyse. Mit einem Beispiel zum Frauenbild in DDR-Familienserien. Wiesbaden 2009.

Die Arbeit stellt im ersten Drittel (50 Seiten) die Geschichte der DDR unter besonderer Berücksichtigung der Außenpolitik dar. Das ist sicher unumgänglich, insbesondere wenn man eine kontextbezogene Inhaltsanalyse zugrunde legt und nach den Diskursen auf den oben beschriebenen drei Ebenen machen will. Ob es jedoch in dieser Länge geschehen muss, zumal natürlich nur gängige Erkenntnisse ausgebreitet werden können, scheint mir zweifelhaft.

In ihrem vierten Kapitel referiert Frau Kochanowski auf der Basis der Literatur kurz die Forschungen zu Stereotypen und zu den Feindbildern generell, wie in der DDR im Besonderen, um schließlich kurz die Rahmenbedingungen der Serienproduktion in der DDR zu skizzieren. Nicht erstaunlich ist hier die These, dass es deutliche Parallelen zwischen außenpolitischen und medial transportierten Feindbildern gibt, zumal zuvor gezeigt wurde, wie die staatliche Kontrolle über die Fernsehproduktionen erfolgte. Deutlich wird jedoch, wie groß das Dilemma des DDR-Fernsehens war: Die Zuschauer erwarteten zunehmend, dass die Fernsehunterhaltung sich an West-Serien orientierte, dass gewisse Sehnsüchte der Menschen gespiegelt wurden. Zugleich aber blieb das oberste Ziel der DDR-Führung die sozialistische Erziehung der Menschen. Dem wurde natürlich auch in der Unterhaltung genüge getan, wenngleich die Indoktrination hier weniger plakativ als in anderen Sendungen daherkommt.

Die 1977 ausgestrahlte Sendung »Zur See« gilt als die erfolgreichste der DDR, was wohl nicht zuletzt an den z.T. exotischen Schauplätzen liegt, an denen das Schiff vor Anker ging. Das Fernweh der DDR-Bürger wurde dadurch zumindest visuell und virtuell bedient. Frau Kochanowski analysiert hier fünf Folgen (von insgesamt neun), in denen das Schiff internationale Kontakte hat, teilweise auch in kapitalistische Länder. In allen Folgen überwiegen die immer positiven Beziehungen zu sozialistischen Ländern bzw. Personen aus diesen Ländern, während die Begegnungen mit Personen oder Schiffen aus kapitalistischen Ländern stets negative Folgen haben. Die Hegemonie der Freundschaft zur Sowjetunion wird auch hier transportiert. Absurd scheint, dass in den kapitalistischen Häfen die jeweilige Nationalflagge durch eine aus dem Flaggenalphabet ersetzt wird, und zwar immer dieselbe. Nach Kochanowski sollte so der Kapitalismus an sich als Gegenpol zum Sozialismus dargestellt werden – eine Interpretation, die allerdings aus dem Material nicht weiter gestützt ist. Produktionsort war im Übrigen stets Kuba, da man fürchtete, dass sich an anderen Drehorten Mitwirkende absetzen könnten.

»Treffpunkt Flughafen« gilt als Folgesendung (Erstausstrahlung 1986). Die Serie ist internationaler als »Zur See«, so gehörte auch eine Vietnamesin der Crew an. Angeflogen werden neben dem osteuropäischen Ausland (mit Ausnahme Polens, das wegen der Demokratisierungsversuche nach der Solidarność weniger geeignet war) vor allem sozialistisch orientierte »Entwicklungsländer«, in denen die DDR höchst willkommen war. Frau Kochanowski resümiert, dass der kapitalistische Westen allenfalls beiläufig thematisiert wird. Der Fokus liegt eher in einer positiven Darstellung der DDR selber und ihrer Solidarität. Ich würde hier zudem vermuten, dass in diesen Jahren vor dem Zusammenbruch der DDR eine negative Darstellung des Westens von der Mehrheit der DDR-Bürger als nicht glaubwürdig eingestuft worden wäre: das Feindbild war kaum noch wirkungsmächtig.

Im Schlusskapitel verweist die Autorin nochmals darauf, dass sie sich auf die Vermittlung von Freund- und Feindbildern in einem »staatlich gelenkten Medienapparat« (S. 144) beschränkt habe. Hier wären, so sagt sie völlig zu recht, weitere Forschungen für demokratische Gesellschaften notwendig. Allerdings gibt es gerade im Kontext des Kalten Krieges bereits einige Forschungen.² Bedauerlich ist aber vor allem, dass die dritte Analyseebene, die Frage der Kontextualisierung in den Lebenswelten der DDR-Bürger, nicht bzw. nur sehr marginal behandelt werden konnte. Zugegebenermaßen hätte dies den Rahmen der Magisterarbeit aber auch gesprengt.

Trotz einiger Defizite, die aber dem Rahmen einer Magisterarbeit anzulasten sind, handelt es sich bei der Arbeit von Frau Kochanowski um eine empirisch gesättigte Forschung, die unser Bild zur DDR-Unterhaltung um einige Facetten bereichert und differenziert.

Inge Marszolek, Bremen

Judith Kretzschmar/Markus Schubert/
Sebastian Stoppe (Hg.)

Medienorte.

Mise-en-scènes in alten und neuen Medien

München: Martin Meidenbauer 2011, 259 Seiten.

Wie schon aus dem Titel erkenntlich, ist Raum in diesem Sammelband die rahmende Kategorie. Der *spatial turn*¹ ist in den Geistes- und vor allem in den Kulturwissenschaften bereits seit mehreren Jahren das dominierende Paradigma und wird im vorliegenden Werk für die Medienwissenschaften durchdekliniert. Dabei geht es den Herausgebern aber nicht um die Frage, ob und in welcher Form von einem *spatial turn* in den Medienwissenschaften zu sprechen sei, sondern darum, Medienorte auf ihre »Rolle und Funktion in alten und neuen Medien« zu untersuchen (Klappentext). Daher sind auch die einleitenden Worte zu den drei Kapiteln »Ort und Film«, »Ort und Musik« sowie »Orte in neuen Medien und virtuellen Welten« weniger der Versuch, theoretisch umfassende und wegweisende Fragestellungen zu entwickeln, als vielmehr verbindende Überlegungen zu den Kapitelbeiträgen. Reinhold Viehoffs »Vorbemerkungen zu einem Thema der Medienwissenschaft« umreißen jedoch prägnant die kulturwissenschaftlichen Rahmenbedingungen, in die die folgenden Aufsätze eingebettet sind: so seien Immanuel Kants »Kritik der reinen Vernunft«, Ernst Cassirers Untersuchungen zu Raum als symbolischer Form und natürlich Michel Foucaults Überlegungen zu homogenen und heterotopen Räumen maßgebend für die kulturwissenschaftliche Diskussion über Raum. Besonders wichtig ist Viehoff hierbei das dynamische Raumkonzept von Michel de Certeau, nach dem Raum erst durch die Erfahrungen und das Erleben der Akteure in ihm beschreibbar und erfassbar wird. Er gelangt zu vier Grundannahmen, die als Rahmen für den Band verstanden werden können, auch wenn die einzelnen Autoren darauf nicht explizit Bezug nehmen: Erstens ist Raum sozial konstruiert. Zweitens sind Raum und Raumerfahrungen an den Menschen als Akteur gebunden. Drittens gestalten sich Räume zunehmend vielfältig – auch und vor allem durch Medien – und erlauben Erfahrungen unterschiedlichster Art. Viertens können auch imaginäre Räume ontologisch, also als Realität erfahrbar sein. Insbesondere die letzten beiden Punkte sind dabei heute in den Medienwissenschaften von besonderem Interesse.

.....

¹ Auch unter dem Begriff *topographical turn* bekannt. Für die Feinheiten der Begrifflichkeiten siehe: Jörg Döring/Tristan Thielmann (Hg.): *Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*. Bielefeld: Transcript 2008.

.....

² Vgl. z.B. Thomas Lindenberger (Hg.): *Massenmedien im Kalten Krieg. Akteure, Bilder, Resonanzen*. Köln/Weimar/Wien 2006.

Der Sammelband ist das Ergebnis einer Tagung des Zentrums für Wissenschaft & Forschung | Medien e.V. im April 2011 und als zweiter Band einer gleichnamigen Schriftenreihe erschienen.

Das erste Kapitel »Ort und Film« geht von der Grundannahme aus, dass Raum als existentielle Größe und Hintergrund allen Wirkens in der Realität selten reflektiert würde, im Film jedoch überhöht und dadurch bewusst inszeniert wird (S. 12). Sebastian Stoppe, Sarah Wüst und Annette Brauerhoch zeigen diese bewusste Inszenierung auf, indem sie konkrete Filme bzw. eine Serie untersuchen und nach der Bedeutung des Ortes fragen. So beschäftigt sich Sarah Wüst beispielsweise mit der ästhetischen Umsetzung des »subjektive[n] Gegenort[es]« (S. 37) Heimat in den Heimatfilmen »Hierankl« (Hans Steinbichler, 2003) und »Der Architekt« (Ina Weisse, 2008), der für das Individuum erst durch die Entfernung (räumlich-geografisch, zeitlich oder emotional) erfahrbar wird. Valerie Viehoff wiederum untersucht die Stadt Tanager als kinematographischen Ort in 80 Filmen, die entweder in Tanager gedreht wurden, dort angesiedelt sind oder »wirkungsgeschichtlich« (S. 53) bedeutsam scheinen. Im Zentrum steht die Frage, was diese *Cinematic City* (nach David Clarke) ausmacht. Ein weiterer Beitrag von Nadja Lorber nähert sich der Materie empirisch und untersucht auf Grundlage der Perceived-Reality-Forschung und anhand von Tatortzuschauern, »ob die Realitätswahrnehmung von fiktionalen Medieninhalten von der Tatsache, dass der Film in einem Umfeld spielt, das dem Rezipienten bekannt ist, beeinflusst wird« (S. 80).

Dass Musik und Ort enger miteinander verbunden sind, als es auf den ersten Blick scheinen mag, zeigt das folgende Kapitel. Wie in der Kapiteleinleitung umrissen wird, ist Musik selbst räumlich geprägt – wie beispielsweise der Begriff »Tonraum« anzeigt. So sei es stets maßgebend, wo sie erklingt, denn wie Musik eine Vertonung von Orten sein kann, wird sie andersherum vom Hörer auch selbst verortet – etwa durch den Titel eines Stückes oder Erinnerungen, die die Musik hervorruft (S. 122f). Zwei der Beiträge dieses Abschnitts beschäftigen sich mit der Stadt als Ort: Geschildert wird zum einen die Inszenierung Roms bei einem Radiokonzert des italienischen Rundfunks 1929, das Rom zum Symbol der faschistischen Nation machen sollte (Mauro Fosco Bertola). Zum anderen fragt Thomas Wilke, ob »Urbanität als ein medial zu vermittelnder Habitus« verstanden werden kann und ob sich dies in der deutschsprachigen populären Musik widerspiegelt (S. 155). Ein dritter Beitrag liefert einen Vorschlag für die Entflechtung des »Gesamtkunstwerks« zwischen Wagner'scher Oper und frühem Film, um die

darin verwobenen »Einzelkünste« (genauer) zu betrachten (Birgit Maria Leitner).

Das letzte Kapitel schließlich beschäftigt sich mit den Auswirkungen der virtuellen auf die reale Welt und der Frage nach dem vieldebattierten Wirklichkeitsverlust der Rezipienten durch virtuelle Spiele. Die Arbeiten Jean Baudrillards zugrunde legend, widerspricht Daniel Hornuff dem inzwischen weit verbreiteten Kulturpessimismus bezüglich Computerspielen. Er zeigt am Beispiel der Spielekonsole Wii™, dass wir durch diese nicht, wie häufig befürchtet, in der Simulation verschwinden, sondern der Körper Kontrolle über das virtuelle Geschehen ausübt und das Spielerlebnis stark mit der Realität verwoben ist. So tragen etwa die Tennisfreunde Berlin Duelle auf der Wii™ vor »Publikum aus Fleisch und Blut« (S. 209) aus. Die Differenz zwischen virtueller und realer Welt wird hier als »attraktiver Zuegwinne« (S. 208) zum eigenen Leben empfunden und ist nicht als die von Baudrillard beschworene Gefahr der Wirklichkeitsentfremdung. Benjamin Bigl und Markus Schubert untersuchen mit ähnlicher Denkrichtung, wie Rezipienten den Raum innerhalb eines Computerspiels wahrnehmen und welche Transferprozesse dabei geschehen. Die Nutzer des Onlinedienstes Foursquare, bei dem mittels angelegtem Profil und Internet der Allgemeinheit mitgeteilt werden kann, an welchem Ort man gerade »ein- oder ausgecheckt« hat, sind Thema des Beitrags von Michael J. Eble.

Wie den meisten Tagungsbänden immanent, sind nicht alle Beiträge von gleich hoher Qualität. Positiv fallen die Beiträge aus dem ersten Kapitel »Film und Ort« auf. So überzeugt Sebastian Stoppe mit seiner Darstellung des in vieler Hinsicht utopischen Ortes »Raumschiff« in Star Trek ebenso wie die oben genannte filmästhetische Untersuchung von Sarah Wüst und Annette Brauerhochs Analyse des in Vergessenheit geratenen Anti-Roadmovie Wanda (Barbara Loden, 1970). Sehr gelungen ist weiterhin der bereits erwähnte Essay von Daniel Hornuff über die Wii™. Enttäuschend fällt hingegen Michael J. Ebles Untersuchung der *location-based services* anhand des Onlinedienstes Foursquare aus. Der Autor verschenkt viel Potential, denn sein Bezug zu »Orten« beschränkt sich auf das reine Auszählen des nutzerseitigen »Ein- und Auscheckens« an bestimmten viel frequentierten »Locations« wie den Hauptbahnhöfen in Berlin und München. Hier wäre eine weitergehende Reflexion über den Wandel von Raumbezügen oder die Bedeutung der ständigen Verfügbarkeit wünschenswert gewesen. Als letzte kritische Anmerkung soll noch der Artikel »Das Gesamtkunstwerk zwischen Oper und Film. Eine Neuverortung« erwähnt sein, für den Birgit Maria Leitner

mit dem hohen Anspruch antritt, das Gesamtkunstwerk neu zu verorten und eine »Praxis der methodologischen Diversifizierung« (S. 187) vorzuschlagen. Sie betrachtet von Richard Wagner ausgehend verschiedene philosophische Positionen zum Thema, verliert jedoch ihre Leser durch eine verklausulierte Sprache und zumindest der Rezensentin hat sich leider nicht erschlossen, worin der eigentliche Aussagewert von Leitners Überlegungen besteht.

Alles in allem liefert der Band jedoch vielfältige Perspektiven auf den spatial turn aus medienwissenschaftlicher Perspektive sowie die eingangs angesprochenen Rahmenbedingungen, insbesondere die räumliche Vielfältigkeit und die Ontologie virtueller Räume. Die Texte sprechen wenig zueinander, sind aber für sich genommen in der Mehrheit ein gelungener Beitrag zur Debatte. Lohnenswert für einen systematischeren Ausbau scheint der Rezensentin vor allem das Kapitel zu Orten in den neuen Medien und virtuellen Welten, das ein relativ junges Forschungsfeld mit hoher gesellschaftlicher Relevanz anreißt.

Kathleen Schlütter, Leipzig

Mike Friedrichsen/Jens Wendland/
Galina Woronenkowa (Hg.)

Medienwandel durch Digitalisierung und Krise. Eine vergleichende Analyse zwischen Russland und Deutschland
Baden-Baden: Nomos Verlag 2010.

Der vorliegende Sammelband erscheint in der Schriftenreihe zur Medienwirtschaft und Medienmanagement (Bd. 26) im Nomos Verlag und enthält eine Reihe von repräsentativen Aufsätzen deutscher und russischer Autoren zu Medienwandel durch Digitalisierung und Weltwirtschaftskrise und lässt sich des Weiteren in mehrere Cluster einteilen, die zugleich auch thematische Untergruppen aus den letzten zwei Tagungen des Freien Russisch-Deutschen Instituts an der Lomonossov Universität Moskau beinhalten und das wissenschaftliche Wirken und Profile dieses Instituts als eine medienwissenschaftliche Brücke zwischen Deutschland und Russland sehr nachhaltig kennzeichnen.

Der erste Cluster dieses Sammelbandes ist der Digitalisierung und der Zukunft der Medien gewidmet und zerfällt inhaltlich in die erste Untergruppe Digitalisierung der Medien mit Beiträgen von Günther von Lojewski, Jürgen Wilke, Alexandr S. Gorodnikov und Witalij Styzko, Dmitrij Lubkowskij, Elena L. Watanowa und Olga W. Smirnova, Evgenija E. Kornilova und Oleg I. Trifonov sowie in die zweite Untergruppe

Zukunft der Medien mit Beiträgen von Jens Wendland, Wolfgang Mühl-Benninghaus und Mike Friedrichsen, Günther Rager und Annika Sehl sowie Alexandr P. Korotschenskij.

Der zweite Cluster lässt sich mit vielfältigen Auswirkungen der Krise auf die Medienlandschaft umschreiben und wiederum in die erste Untergruppe mit Beiträgen zu Krise und Kommunikation von Alice Drooghmans, Werner D'Inka, Thomas Pleil, Andreas Priefler, Evgenija E. Kornilova und Oleg I. Trifonov, Anatolij Khodorkovskij, Tamara S. Yakowa, Mike Friedrichsen und Wolfgang Mühl-Benninghaus und die zweite Untergruppe mit Beiträgen zum Journalismus in der Krise von Jürgen Wilke, Andrej W. Vyrkowskij, Norbert Schneider und Galina G. Stscepilowa unterteilen.

Wenn wir uns nun dem ersten Cluster zu Digitalisierung und Zukunft der Medien zuwenden und hierbei die erste Untergruppe Digitalisierung der Medien einer näheren Analyse unterwerfen, so wird zunächst einmal deutlich, dass 1. eine übergreifende sozial-empirische Fundierung der erhobenen Daten zu Rundfunk und Fernsehen im digitalen Zeitalter konsequent stattfindet, 2. Trends zu Formen und Inhalten der Digitalisierung und Strukturwandel der Medienwirtschaft anhand der Digital-Audio-Broadcasting / DAB - Daten und Digital-Video-Broadcasting / DVB - Daten nachgewiesen werden, 3. digitale Kluft als Problem des Zugangs zu Mediensystemen der unterschiedlichen Informationsgesellschaften soziale Ungleichheit, Cyberterror und Fortschritt beeinflussen können, 4. Umstellung des DVB und DAB in Russland, Deutschland und Europa insgesamt neben medientechnischen vor allem -finanzpolitische und -juristische Probleme hervorruft, 5. Konvergenz der verschiedenen Kommunikationskanäle und -mittel eine technisch-technologische und eine soziale Komponente ausweist und somit zu einer treibenden Kraft in der Evolution der Gesellschaft zum Multimedialen Digitalen Content geworden ist, 6. Die Entwicklung des Pay-TV der Krisenzeit 2008–10 in Russland einer kritischen Analyse bedarf, zumal der Markt bei ca. 19 Mio. Abonnenten und einem Umsatz von 970 Mio. \$ lt. IKS-Consulting 2009 lag und keinerlei Krisensymptome aufweist. Der Markt wird von großen und ertragreichen Unternehmen wie Nationalnye Kommunikatsii, NTV Plus, AFK Sistema, MTC und KOMSTAP, Swyazinvest, ZAO, AKADO, ER-Telekom, Multiregion... mit einem breiten Angebot an russischen und ausländischen Programmen und Filmen in den Bereichen Satellit, Kabel, IPTV und Mobil beherrscht.

Aus der Analyse des ersten Clusters in der zweiten Untergruppe der Beiträge zu Zukunft der Me-

dien werden die Thesen abgeleitet, dass 1. Medienwirklichkeit und Medienökonomie nicht konform laufen und Journalismus vor extremen Umbrüchen der publizistischen und technischen Parameter heute und zukünftig steht, 2. Folgen der Individualisierung der Medienangebote eine neue Medienkultur auf der Basis der Faktoren Produktion, Konsumtion, Regulierung, Repräsentation und Identität in mehreren Phasen überzufällig bewirken, 3. Bürgerjournalismus zu einer Konstante der Medienlandschaften in Form von Sozialen Medien geworden ist und alle Formen der Medienpartizipation beeinflusst, 4. Demokratisierung des Mediendiskurses eine Verdrängung der traditionellen Medien durch Online-Medien mit allen Schattierungen bewirkt.

Eine Analyse des zweiten Clusters zu Krise und Medienlandschaft in der ersten Untergruppe mit Beiträgen zu Krise und Kommunikation lässt folgende Thesen deutlich werden:

1. Nachhaltigkeit und Corporate Social Responsibility sind Verfahren zur Prävention von Krisen, wie am Beispiel von Online – Campaignings gegen Umweltzerstörung deutlich wurde.
2. Die Leitmedien der Moderne lassen die klassischen Merkmale, wie Verbreitung oder Auflagenstärke, nach und nach vermissen und führen ein Dasein in Online-Medien fort, was in der Bewältigung der Finanzkrise 2008–2010 deutlich zu Tage trat.
3. Mit der Entstehung des Social Web ist ein Wandel der Online - PR in der Krise eingetreten, womit auch eine grundlegende Änderung der PR-Grundlagen in der Unternehmenskommunikation einherging hin zu interaktiven Kommunikationsformen und -produkten, hin zu Cyberinitiativen, hin zu einer Personalisierung des Vertrauens an NGOs, Vereine und Interessengruppen.
4. Kommunikation und Unterhaltung als Stilmittel der Krise gewinnen bei einer strukturierten Medienberichterstattung zunehmend an Bedeutung, womit auch deutlich wird, dass jede Krise ein Kommunikationsproblem darstellt und Medien zu Handelnden in der Krise werden.
5. Die Medienkrise ist z.T. einer »Kostenlos-Kultur« des letzten Jahre zu verdanken sowie einer Kombination von PR-Verfahren und Journalismus, was die erfolgreichen Online-Portale, wie FAZ, bezeugen: Man zahlt viel für hochqualitative Inhalte und das gerne.
6. Wirtschaftsmedien Russlands beschäftigen sich eher mit Analysen der Medien und weniger mit Business-Welt oder umfassenden Wirtschaftsanalysen, was laut Gallup Media aus Kundenanalysen dieser Medien und aus Wirtschaftsdaten der Medienfirmen deutlich wird.
7. Schweizer Medien reagieren auf die Weltwirtschaftskrise 2008–10 mit einer weiteren Konzentra-

tion des Mediengeschäfts auf die Konzerne SRG, Tamedia, NZZ-Gruppe, AZ Medien Gruppe, Südostschweiz Medien AG, Ringier sowie Groupe Hersant Media und Axel-Sprnger-Verlag, womit auch Umprofilierungen im Programmumfang und Entlassungen der Mitarbeiter wegen Reduktion der Werbeeinnahmen vor allem bei freien Mitarbeitern einhergingen.

Und nun wenden wir uns der Analyse der zweiten Untergruppe im zweiten Cluster mit Beiträgen zum Journalismus in der Krise zu. Diese Untergruppe wird von folgenden Thesen getragen:

1. Die russischen Printmedien sind nach enormer wirtschaftlicher und medientechnischer Boomzeit im Jahr 2008 mit Gesamtauflagen von 7,8 Mrd. Exemplaren und Werbeeinnahmen von 57,6 Mrd. Rubel und Einnahmen für Periodika und Abonnement von ca. 100 Mrd. Rubel in einer beispiellosen Talfahrt mit Einbrüchen 2009 bei Werbeeinnahmen von ca. 42% und extrem hohen Verlusten selbst bei solchen Mediengiganten wie Gazprom Media, RBK Media, Independent Media, News Media ua.a mit extremen Verlusten im Rating der mittleren Auditorien bei Nevzavissimaya Gazeta, Novyie Izvestiya, Gazeta, Komsomolskaya Pravda u. a. aus der Weltwirtschaftskrise heraus gekommen.
2. Die Krise der russischen Wirtschaftspresse folgt 2009 den Welttendenzen lt. Audit Bureau of Circulations 2009 und zeigt wesentlich geringere Werbeeinnahmen und Einbrüche des Auditorium-Rating bei Kommersant um 28%, Dengi um 4,9%, Vedomosti um 8,7%.
3. Der Journalismus lebt in seinen wesentlichen Inhalten von kleinen und großen Krisen auf ständiger Suche nach Neuem unter Beachtung eines ethischen Credos im Management der unterschiedlichen Krisenszenarien nach Kriterien der Personalisierung, Dramatisierung und Faktenidentifizierung.
4. Die Ambivalenzen des Journalismus in der Krise sind vor allem durch einen hohen Informationsbedarf bei Unübersichtlichkeit der Lage und Unterschiedlichkeit der Nachrichtenfaktoren, wie Nachrichtenwert, Negativitätsfaktor, Überraschungsfaktor, Personalisierungsfaktor, Verdichtungs- und Umgewichtungsfaktoren, Aktualität und Verantwortungsbewusstsein des Journalisten.

Die analysierten Beiträge machen deutlich, dass die modernen Medien von den Auswirkungen der Weltwirtschaftskrise spezifisch betroffen sind, diese aber auch als Gegenstand behandeln und somit an den unterschiedlichen Krisenszenarien indirekt mit beteiligt sind. Dies gilt insbesondere für die Wirtschafts- und Finanzmedien, welche in diesem Sammelband einer genauen Untersuchung unterworfen wurden. Die einzelnen Artikel illustrieren einen ho-

hen medienwissenschaftlichen Stand in der Beherrschung der einzelnen Themen, der Geschichte und Methoden der Untersuchung der Wirkungsfaktoren im Spannungsfeld Medien - Kommunikation - Krise und können dem deutschen und russischen Fachwissenschaftler aber auch dem breiten Publikum vielfältige gesicherte Einblicke in die Kommunikation der Weltwirtschaftskrise 2008–2010 in spannender unterhaltsamer Art und Weise liefern und damit zur Lektüre empfohlen werden.

Prof. Dr. Bogdan Kovtyk, Halle

Michael Haller/Lutz Mücke (Hrsg.)

**Wie die Medien zur Freiheit kamen.
Zum Wandel der ostdeutschen Medienland-
schaft seit dem Untergang der DDR**

Köln: Herbert von Halem Verlag 2010, 263 Seiten.

Zum 20. Jubiläum der deutschen Wiedervereinigung arbeitet diese Publikation die Veränderungen in der ostdeutschen Presselandschaft nach der Wende und in den beiden darauf folgenden Dekaden auf. Die zeitliche Distanz machte diesen Sammelband gar erst möglich, da eine zum Umbruch zeitnahe wissenschaftliche Begleitung des medialen Wandels durch Unsicherheiten aller Beteiligten und dementsprechendem Misstrauen kaum möglich erschien. Nach angemessenem Abstand werden hier nun elf Forschungsbeiträge, eingeteilt in vier verschiedene Abschnitte, vorgestellt.

Die ersten drei Beiträge werden der Thematik »Der Systemwechsel, Transformation und Identität« gewidmet. Ulli Schönbach untersucht dafür die Kommentare in vier ostdeutschen Zeitungen nach Wertungen von Staat und Gesellschaft. In der häufig kritischen Betrachtung werden aber nicht Demokratie und Marktwirtschaft als Systeme infrage gestellt, vielmehr stehen die Umsetzung bzw. die Verfassungswirklichkeit unter Kritik. Heike Hensel befragt Chefredakteure bei ostdeutschen Zeitungen, die aus Westdeutschland kamen, nach ihrem Werdegang sowie zu ihren Erfahrungen mit ost- und westdeutschen Journalisten. Miriam Schönbach stellt dar, wie sich die Zeitschrift *SUPERillu* von einem »Schmuddelblatt« (S.82) zu einer seriösen und der einzigen erfolgreich neugegründeten Unterhaltungszeitschrift im Osten entwickelte.

Zum »Wandel des journalistischen Rollenbildes« finden sich in der zweiten Gruppierung vier Beiträge, die Ergebnisse auf der Grundlage von Interviews oder Fragebögen präsentieren. Der Fokus liegt dabei immer auf den Veränderungen, denen Journa-

listInnen in der Umbruchphase und danach ausgesetzt waren, wie sie damit umgingen und welche Spuren diese hinterließen. Katrin Tominski stellt den Wandel 1989 bei der THÜRINGER ALLGEMEINEN – der ersten unabhängigen Tageszeitung der DDR (noch vor der Übernahme in die WAZ-Verlagsgruppe) – ins Zentrum ihrer Betrachtung. Sowohl Iris Mayer als auch Frauke Adesiyon sprechen mit JournalistInnen in leitender Position über ihre eigene Biographie, Arbeitsbedingungen vor und nach der ‚Wende‘ sowie die Pressefreiheit. Torsten Oelsner befragt JournalistInnen der SÄCHSISCHEN ZEITUNG nach ihrem Rollenverständnis, westdeutschen Kollegen und Lesern.

»Das Bild Ostdeutschlands in westdeutschen Medien« wird in zwei Beiträgen untersucht. Dabei gehen beide Autorinnen durchaus unterschiedlich vor. Claudia Lasslop prüft das Nachrichtenmagazin SPIEGEL und die Wochenzeitung ZEIT auf ihre Berichterstattung über Ostdeutschland innerhalb eines Jahres. Gerit Schulze beschränkt sich nur auf den Spiegel und die Berichterstattung über Mecklenburg-Vorpommern. Zusätzlich zur Inhaltsanalyse bietet sie aber eine sehr lesenswerte Nachrecherche dreier Spiegel-Artikel an und belegt damit, dass das stereotyp negativ verzerrte Bild Ostdeutschlands zum Teil durch das Weglassen wichtiger Hintergrundinformationen manifestiert wurde.

Den letzten Abschnitt »Anpassung und Widerstand« markieren zwei Beiträge, die sich vor allem mit der medialen Aufarbeitung der immer wieder publizierten Verknüpfung zwischen Ostdeutschland und Rechtstextremismus beschäftigen. Daniela Kahls' Beitrag über den »journalistischen SuperGAU« (S. 209) des Falls Sebnitz zeichnet minutiös nach, wie aus dem BILD-Bericht über einen angeblichen Mord an einem sechsjährigen Jungen mit Migrationshintergrund ein regelrechter Medien-Hype wurde, »der seine Stärke vor allem daraus zog, dass die erzählte Story so gut ins westdeutsche Vorurteil über Ostdeutschland passte.« (ebd.) Erik Nebel analysiert den Umgang der sächsischen Regionalpresse mit extremistischen Parteien und zeigt dabei einen Wandel von anfänglicher Hilflosigkeit zur selbstbewussten Berichterstattung auf.

Insgesamt sind die Beiträge sehr sachlich, aber mit einer journalistischen Leichtigkeit geschrieben, die der Lektüre des Buches eine gewisse Frische verschafft. Auch die häufig genutzte Methode der Befragung trägt dazu bei, da die Thematik der sogenannten Wende (und sicher auch die darauf folgende Unsicherheitslage) bei den Interviewpartnern nach wie vor emotional verankert ist.

Es sind dann auch zwei Interviews, die den Rahmen des gesamten Buches gestalten. Direkt nach der Einleitung folgt ein Gespräch mit Sergej Lochthofen, dem ersten gewählten Chefredakteur der THÜ-RINGER ALLGEMEINEN, der von diesem Posten erst 2009 abgelöst wurde. Lochthofen gibt Einblicke in den damals zeitungintern herbeigeführten Umbruch des Blattes, die neue Pressefreiheit und die Zusammenarbeit mit der WAZ-Gruppe. Dabei wird auch eine Kritik an den aktuelleren Entwicklungen auf dem Printmarkt laut, wo sich Unternehmen aus wirtschaftlichen Interessen in die sachliche und kreative Arbeit der Journalisten einmischen. Das zweite und das Buch beschließende Interview wird mit Prof. Dr. Hans-Jörg Stiehler über den mangelnden Erfolg überregionaler Qualitätszeitungen auf dem ostdeutschen Markt geführt.

Die Einfassung der Beiträge in diese beiden Gespräche ist auch aus ästhetischer Sicht gut gelungen. Sie gibt der gradlinigen Struktur des Buches einen besonderen Anfangs- und Endpunkt. In den ersten beiden Abschnitten werden hauptsächlich Erfahrungen der Ostdeutschen geschildert, während in den letzteren ein Blick »von außen« simuliert wird. Da es hierbei hauptsächlich bei Analysen verschiedener Printmedien bzw. beim erwähnten Interview bleibt, fehlen die Gespräche mit entsprechenden Journalisten aus den »alten Ländern«, um auch hier – wie bei den Erkenntnissen der ostdeutschen Journalisten – Einblicke in die Arbeit und die Mentalität zu geben. Sicher gehört dies nicht explizit zu dem Thema »Wie die (ostdeutschen) Medien zur Freiheit kamen«. Da die Herausgeber aber diese Außen-sicht einbezogen haben, wären Informationen darüber, was professionelle, westdeutsche Journalisten vom Osten denken und wie dieses Wissen ihre Arbeit beeinflusst, durchaus interessant gewesen. So bleibt die Westperspektive in analytischer Distanz.

Dies soll aber nicht darüber hinweg täuschen, dass es sich hier um einen gelungenen Sammelband handelt, in dem nicht nur Analysen präsentiert werden, sondern vor allem viele Akteure selbst zu Wort kommen. Dadurch entsteht eine wunderbare Lebendigkeit, die die Fakten sachlich korrekt präsentiert, gleichzeitig aber auch der Emotionalität der aufreibenden Wendezeit gerecht wird.

Es soll hier nicht versäumt werden auch auf den Band von Früh, Stiehler, Früh und Böttcher, der 2011 erschienen ist, hinzuweisen. Während das vorliegende Buch größtenteils auf Qualifikationsarbeiten aufbaut und über Interviews (zum Teil subjektive) Tiefeneinblicke ermöglicht, liegt in besagtem anderem Band, der im Rahmen eines Projektes der Arbeitsgemeinschaft der Mitteldeutschen Landesme-

dienanstalten (in Kooperation mit dem MDR) erstellt wurde, eine stärker (quantitativ) programmstruktur-analytisch ausgelegte Veröffentlichung vor. Über beide Bände wurde meist kontrastiv berichtet, wobei der AML-Band im Vergleich häufig besser besprochen wurde. Nichtsdestotrotz lohnt auch die Lektüre vorliegenden Bandes von Haller und Mücke. Zum einen ergänzen sich beide Bände, da der Fokus hier auf den Printmedien und beim AML-Band auf dem Fernsehen liegt. Zum anderen muss man im Vergleich fairerweise eingestehen, dass dieser eine andere und aber ebenso wissenschaftliche Zielrichtung unter anderem Paradigma – eher qualitativ – verfolgt.

Katja Kochanowski, Kiel

Claudia Dittmar

Feindliches Fernsehen.

Das DDR-Fernsehen und seine Strategien im Umgang mit dem westdeutschen Fernsehen

Bielefeld: transcript 2010, 492 Seiten.

Die Frage der staatlichen Souveränität war in der DDR bekanntlich zeitlebens ein heikles Thema. Das galt nicht nur in diplomatischer Hinsicht, sondern auch bezogen auf die massenmediale Kommunikation. Die elektronischen Medien aus der Bundesrepublik konnten fast überall in der DDR empfangen werden, und anders als in anderen Ostblockländern entfielen im deutsch-deutschen Fall kulturelle bzw. sprachliche Hindernisse. Die »allabendliche kollektive Ausreise« in die Bundesrepublik mit Hilfe von Radio und Fernsehen war daher weit verbreitet, stellte aber in den Augen der Staatsspitze für das Ziel einer grundlegenden sozialistischen Umgestaltung der Gesellschaft ein andauerndes Problem dar. Zugleich hoffte man in der DDR noch lange, Radio und Fernsehen selbst nutzen zu können, um den Arbeitern im Westen zur Erkenntnis ihrer »objektiven« Interessen zu verhelfen und so eine Wiedervereinigung unter kommunistischen Vorzeichen zu erreichen.

Die Medienwissenschaftlerin Claudia Dittmar widmet sich diesem Thema aus dem Blick des DDR-Fernsehens. Ihr Buch, das auf ihrer 2008 in Halle eingereichten Dissertation beruht, untersucht in einem institutionsgeschichtlichen Zugriff, mit welchen Konzepten sich das DDR-Fernsehen auf die faktische Konkurrenz aus dem Westen eingestellt hat und wie sich diese zwischen den Anfängen in den 1950er Jahren und dem Zusammenbruch des Regimes im Herbst 1989 verändert haben. Die Analyse beruht auf der umfassenden schriftlichen Ak-

tenüberlieferung dieser Institution, die vorwiegend mit Hilfe eines hermeneutischen quellenkritischen Zugriffs geleistet wird. Daneben sind Einflüsse des cultural turn unübersehbar. Sie manifestieren sich vor allem in Analyseebenen, auf denen die Quellen – diskursanalytisch informiert – auf Selbst- sowie Feindbilder der Akteure hin befragt werden. Demgegenüber folgt die Gliederung des Buches dem klassischen chronologischen Aufbau. Das liegt angesichts des behandelten Zeitraums von fast 40 Jahren nahe, doch dass die Periodisierung lediglich in den 1950er Jahren aus den spezifischen institutionellen Umständen hergeleitet wird und ansonsten einfach den Dezennien folgt, verwundert schon.

Die zentralen Ergebnisse der umfangreichen Analyse lassen sich ohne große Schwierigkeiten in die bisherige Forschung einordnen. Das gilt unter anderem für die Existenz eines über den gesamten Zeitraum stabilen und kompakten Feindbildes vom Westfernsehen, dem man bis zum Schluss ganz ernsthaft die Hauptabsicht unterstellte, die DDR ideologisch unterwandern zu wollen. Auch zeigt die Untersuchung, dass die Strategien der Programmierer sich sowohl stets eng am deutschlandpolitischen Kurs als auch an innenpolitischen Prämissen zu orientieren hatten: Während das Fernsehen vor dem Mauerbau noch sehr deutlich einem gesamtdeutschen, gewissermaßen offensiv-persuasiven Auftrag folgte, wurde dieses Konzept seit Beginn der 60er Jahre von defensiven, vor allem auf die Abwehr des westlichen Einflusses gerichteten Strategien abgelöst. Kamen diese zunächst noch scheinbar selbstbewusst daher, mündeten sie nach dem Amtsantritt Erich Honeckers mehr und mehr in die Orientierung an den eigenen Zuschauern, die man nun mit Unterhaltungsprogrammen nach westlichem Vorbild zu befriedigen hoffte. Damit ging bei den Machern ein Verlust an Identität einher: Der anfängliche Glaube an ein »sozialistisches Fernsehen« als Alternative zu bürgerlich-kapitalistischen Formen wich sukzessive resignativer Pragmatik. Die Ernüchterung resultierte allerdings auch aus dem bereits von Anfang an vorhanden Problem, dass man dem westdeutschen Gegner hinsichtlich der vorhandenen Ressourcen nie das Wasser reichen konnte.

Daneben gibt es aber durchaus auch Überraschendes zu entdecken. Das betrifft zum einen Details wie beispielsweise den fernsehfreien Montag, den es zwischen 1954 und 1957 wohl vor allem aus produktionstechnischen Gründen gab. Anders als bisweilen kolportiert, ging dessen Abschaffung im August 1957 offenbar nicht primär darauf zurück, dass man das Feld nicht kampfflos dem Westen überlassen wollte. Vielmehr war die Ausweitung des Fernsehangebots Teil einer Kampagne unmittelbar vor

den Bundestagswahlen und zielte somit in erster Linie auf die Bürger im Westen. In ähnlicher Weise scheint die Programmreform von 1982/83, die Einführung der sogenannten »Alternativen Programmstruktur«, ausweislich der überlieferten Dokumente weit weniger auf das Konkurrenzverhältnis zum Westen zurückzugehen als bisher angenommen. Nicht minder bemerkenswert ist die Geschichte des 1959/60 geplanten »Deutschland-Fernsehens«, der Dittmar einen Exkurs widmet. Mit großer Verve wurde hier noch Ende der 1950er Jahre ein Konzept für ein zweites Fernsehprogramm verfolgt, das dieses Angebot ganz auf die propagandistische Beeinflussung der Bundesbürger ausgerichtet hätte – zu einem Zeitpunkt, als das Scheitern des gleichen Konzepts im Radiobereich beim »Deutschlandsender« nur noch schwer zu übersehen war.

Insgesamt war die Orientierung am Westen aus Sicht der Autorin übermächtig. Im Fazit macht sie bei den Verantwortlichen eine pathologische »Feindbildfixierung« (S. 422) aus. Zudem habe das Bild des Gegners auf einer Projektion beruht: In der unterstellten Geschlossenheit und Wirkungsmacht spiegelte sich vor allem das negativ gewendete Selbstbild der Akteure. Daher sei es nicht möglich gewesen, die Konkurrenzsituation realistisch zu thematisieren und wirklich funktionale Strategien zu entwickeln. Stattdessen habe man, so Dittmar, defensiv und letztlich hilflos agiert; von einer Strategie im eigentlichen Sinne könne gar nicht gesprochen werden. Das ist gewiss nicht falsch, allerdings ließe sich dagegen einwenden, dass die Tendenz, den Gegner als negatives Spiegelbild des Eigenen zu imaginieren, keineswegs auf das DDR-Fernsehen beschränkt war, sondern ein Grundmuster des Kalten Krieges auf beiden Seiten darstellte, allen voran bei den Geheimdiensten. (Vgl. dazu Eva Horn: *Der geheime Krieg. Verrat, Spionage und moderne Fiktion*. Frankfurt a. M. 2007.) Entscheidend für die fehlende Flexibilität scheinen im Falle des DDR-Fernsehens vor allem unangreifbare ideologische Prämissen über den Klassenkampf und die Rolle, die die Medien dabei zu spielen hatten.

Es soll nicht verschwiegen werden, dass die Studie aus zeithistorischer Sicht einige Wünsche offen lässt. Das betrifft noch weniger die historische Kontextualisierung, die in separaten Abschnitten durchaus geleistet wird, wenngleich lediglich bezogen auf den politikgeschichtlichen Rahmen, nicht jedoch in gesellschafts- oder kulturgeschichtlicher Perspektive. Mehr noch erweist sich ein Zugang als sehr eng, der sich ganz auf die Akteurebene konzentriert, und dabei auch nur auf die eine, östliche Seite. So kommt alles das, was sich außerhalb der internen Diskussionen der Fernsehverantwortlichen

abgespielt hat (mit Ausnahme der Staatssicherheit), praktisch nicht vor. Das betrifft zum Beispiel die Perspektive der Zuschauer, aber auch repräsentative Maßnahmen gegen den Westempfang z. B. im Rahmen der so genannten »Ochsenkopf«-Kampagne nach dem Mauerbau oder – sehr viel anhaltender – in den Schulen. Zudem wüsste man auch auf der Programmebene manchmal gern mehr über die konkrete Bedeutung westlicher Einflüsse auf Formate und kulturelle Muster, was freilich exemplarische Programmanalysen erfordert hätte. Dass eine stärker beziehungs geschichtlich angelegte Analyse von Ost - und Westfernsehen wünschenswert wäre, die das Bild vielleicht komplexer erscheinen lassen würde, wird von der Autorin im Ausblick selbst vermerkt. Vermutlich war ein solcher Ansatz im Rahmen der übergeordneten DFG-Forschergruppe zur Programmgeschichte des DDR-Fernsehens nicht realisierbar.

Jenseits dessen hat Claudia Dittmar eine umfassende, nicht nur akribisch recherchierte, sondern auch gut geschriebene Darstellung zu den Wahrnehmungen und Strategien des DDR-Fernsehens in der Auseinandersetzung mit dem westlichen Pendant von den Anfängen bis zum Ende der DDR vorgelegt. Zu ihren Stärken zählt nicht zuletzt, dass sie auf wohlfeile Skandalisierungen *ex post* verzichtet, nicht jedoch auf kritische, argumentativ gut begründete Urteile.

Christoph Classen, Potsdam

Ulrike Bierlein:

»Suicide? – Action!«

Die Darstellung der Roten Armee Fraktion (RAF) im Spielfilm

Marburg: Tectum 2010, 155 Seiten.

Marlies Weissinger:

»Ich werfe keine Bomben, ich mache Filme.«

Terrorismus und ästhetische Subversion bei Rainer Werner Fassbinder

Saarbrücken: VDM 2010, 123 Seiten.

Julia Schumacher:

Filmgeschichte als Diskursgeschichte.

Die RAF im deutschen Spielfilm

Münster: LIT-Verlag 2011, 117 Seiten.

»Wer, wenn nicht wir« (Andres Veiel), »Amigo – Bei Ankunft Tod« (Lars Becker), »In den besten Jahren« (Hartmut Schöne) – allein in diesem Jahr liefen drei neue Spiel- und Fernsehfilme, die im weiteren Sinne den Linksterrorismus der Roten Armee Fraktion (RAF) thematisieren. Die RAF ist neben Nationalso-

zialismus/Holocaust und DDR/Stasi das dritte große zeithistorische Thema des deutschen Films. Es gibt mittlerweile weit über 70 Kino- und Fernsehfilme (bis hin zum Schwulen-Porno), die sich mehr oder weniger direkt mit dem sozialen Phänomen RAF auseinandersetzen bzw. in diesem Kontext verortet werden. Selbst in aktuelle(re)n Fernsehserien wie »Auf eigene Gefahr«, »GSG 9« und »Der Kriminalist« taucht das Thema auf – sogar in der US-Krimiserie »Criminal Intent«. Die Anzahl an Dokumentarfilmen und Fernsehdokumentation ist unüberschaubar.

Die RAF ist längst zu einem medialen Phänomen geworden. Seit einigen Jahren stößt es auch auf das Interesse der Medienwissenschaft. Gab es bis Mitte der 2000er Jahre nur vereinzelt Publikationen, die sich mit der medialen Repräsentation des bundesdeutschen Linksterrorismus auseinandersetzen (zumeist Aufsätze), so ist seitdem eine deutliche Zunahme zu verzeichnen. Neben einigen Sammelbänden sind vor allem kürzere Arbeiten (vornehmlich Examensarbeiten) veröffentlicht worden. Dennoch – oder gerade deshalb – kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, dass immer wieder nur dieselben (wenigen) kanonisierten Produktionen betrachtet und analysiert werden. Undifferenziert werden dabei oftmals Kino- und Fernsehfilme, Spielfilm und DokuDrama miteinander verglichen – z.T. auch mit Essayfilmen wie »Deutschland im Herbst« und Dokumentarfilmen wie »Black Box BRD«. Auch die drei nun vorliegenden Arbeiten machen da keine Ausnahme.

Ulrike Bierlein fokussiert in »Suicide? – Action!«

Die Darstellung der Roten Armee Fraktion (RAF) im Spielfilm« Filme, »die die Geschichte der RAF nacherzählen« (S. 12). Bierlein »will dem Mythos um die letzte Nacht der RAF-Köpfe in der Haftanstalt Stuttgart-Stammheim und seiner Darstellung in Spielfilmen auf den Grund gehen.« (S. 13) Dafür analysiert sie Filme, »die sich explizit mit der RAF und jener Nacht beschäftigen« (S. 13; Herv. CH). Dies sind ihrer Ansicht nach die vier Filme »Stammheim« (1986), »Todesspiel« (1997), »Baader« (2002) und »Der Baader Meinhof Komplex« (2008). Unklar erscheint bei diesem Korpus zweierlei: zum einen die einschränkende Auswahl der Filme. »Deutschland im Herbst« (1977/78), »Die bleierne Zeit« (1981) oder »Wundkanal. Hinrichtung für vier Stimmen« (1984) werden nicht berücksichtigt, obwohl in ihnen das Thema Stammheim eine wichtige Rolle spielt. Zum anderen verwundert die Berücksichtigung von »Baader«, da der Film eine *explizite* Auseinandersetzung mit »jener Nacht« geradezu verweigert: In Christopher Roths Film stirbt die Titelfigur bereits 1972 einen fiktiven Heldentod. Somit bleibt schon

die Korpuswahl fragwürdig und nicht hinreichend begründet.

Nach einem historischen Abriss zur Geschichte der RAF (S. 17–41) folgt ein kurzes Kapitel (S. 43–49), in dem Bierlein auf ihr Begriffsverständnis von »Mythos« eingeht. Eine erste Zitate-Reihung versteht sie als »Annäherung« (S. 43) an den Begriff, den sie mit Heinz-Peter Preußner als eine Funktion definiert, die »Sinn stifte[t], wo keiner mehr auszumachen ist« (S. 43). Sie macht sich damit eine hegemoniale Sichtweise zu Eigen, die eine klare Unterscheidung von richtiger und falscher Geschichte bzw. Geschichtsdarstellung impliziert. Historisierung und Entmythologisierung sieht sie damit als gesellschaftliche Aufgabe und Ziel an. Geht man jedoch mit Jan Assmann davon aus, dass für »das kulturelle Gedächtnis [...] nicht faktische, sondern nur erinnerte Geschichte« zählt, so könnte man »auch sagen, daß im kulturellen Gedächtnis faktische Geschichte in erinnerte und damit in Mythos transformiert wird. [...] Durch Erinnerung wird Geschichte zum Mythos. Dadurch wird sie nicht unwirklich, sondern im Gegenteil erst Wirklichkeit im Sinne einer fortdauernden normativen und formativen Kraft.«¹ So betrachtet erzeugt Entmythologisierung lediglich neue – hegemoniale – Mythen. Solche geschichts- und erinnerungspolitischen Aspekte hat Bierlein nicht im Blick. Bevor Bierlein zu den eigentlichen Filmanalysen kommt, gibt sie einen kursorischen, lückenhaften Überblick über Spiel- und Fernsehfilme, die sich direkt und indirekt mit dem Thema RAF auseinandersetzen (S. 51–64). In ihren kurzen Beschreibungen von 27 Produktionen plagiiert Ulrike Bierlein immer wieder – zum Teil sogar (nahezu) wortwörtlich – Filmographien² zum Thema bzw. Inhaltsangaben des Filmportals www.filmportal.de.³ Nicht aufgeführt sind beispielsweise Filme wie »Kennen Sie Georg Linke« (1971), »Mord am Meer« (2005) oder »Gott schützt die Liebenden« (2008).

Methodisch orientiert sich Bierlein an der systematischen Filmanalyse nach Helmut Korte. Zu jedem Film finden sich Angaben zum Produktionsstab, zum Inhalt, zum Regisseur und zum Drehbuchau-

.....

1 Jan Assmann: Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. 6. Aufl. München 2007, S. 52.

2 So z.B. die sehr umfangreiche Arbeit von Anna Pfizenmaier »RAF, Linksterrorismus und ‚Deutscher Herbst‘ im Film. Eine kommentierte Filmographie (1967–2007)« (erschienen in: Zeitgeschichte-online, Thema: Die RAF als Geschichte und Gegenwart, hg. von Jan-Holger Kirsch und Annette Vowinckel, Mai 2007, URL: http://www.zeitgeschichte-online.de/zol/portals/_rainbow/documents/pdf/raf/raf_filmographie.pdf).

3 Siehe z.B. »Brandstellen« (DDR 1978) oder »Raus aus der Haut« (1997).

tor, zur Produktion, zur Rezeption, zum historischen Kontext und eine als »Sequenzprotokoll« bezeichnete Beschreibung derjenigen Szene des Films, in der der Selbstmord dargestellt wird. Abschließend gibt es eine jeweils einseitige interpretierende Einordnung hinsichtlich der Frage, wie sich der Film in der entsprechenden Szene bzw. Sequenz zum »Mythos ‚Mord in Stammheim‘« verhält, sowie ein Unterkapitel, in dem Bierlein die Szenen anhand der Aspekte Darstellung des Todes, Darstellung von Zweifeln an der offiziellen Version der Ereignisse und Darstellung des Staates vergleicht.

»Ich werfe keine Bomben ich mache Filme R.W.F.« stand 1979 auf dem Filmplakat zu Rainer Werner Fassbinders grotesker Komödie »Die Dritte Generation« (1979). Diesen oft zitierten Satz nutzt Marlies Weissinger als Titel für ihre Arbeit über »Terrorismus und ästhetische Subversion bei Rainer Werner Fassbinder«. Dabei geht es Weissinger »nicht um eine Gleichsetzung, sondern stets um strukturelle Parallelen und Gemeinsamkeiten, die sich zwischen terroristischer und ästhetischer Subvention – teilweise sehr deutlich – erkennen lassen« (S. 12). Neben einem theoretischen Kapitel (S. 15–59), in dem Weissinger sich mit Fassbinders Haltung zu Politik und Gesellschaft, mit Aspekten des Terrorismus sowie Fragen nach der ästhetischen Subversion im Werk Fassbinders befasst, finden sich zwei analytische Kapitel zu »Die Dritte Generation« (S. 60–90) und »Deutschland im Herbst« (S. 91–109).

Das größte Problem der Arbeit liegt in ihrer unklaren Begrifflichkeit. Auf fünf Seiten (S. 22–27) trägt Weissinger zunächst eine Vielzahl von Terrorismus-Definitionen mehr oder weniger wahllos reihend zusammen. Dies führt zu dem bemerkenswerten Fazit: »Diese Auswahl an Definitionen und Betrachtungsweisen zeugt von der Komplexität des Gebiets ‚Terrorismus‘, zu dem sich ebenso viele wie unterschiedliche Auseinandersetzungen finden, deren Inhalte sich unter keinen einheitlichen Terrorismus-Begriff subsumieren lassen.« (S. 27) Die einzelnen Definitionen und Betrachtungsweisen werden weder gegenübergestellt noch diskutiert oder gar kritisch hinterfragt. Zwar macht Weissinger eingangs deutlich, dass sie ihr Begriffsverständnis auf »systemüberwindender linken Terrorismus« eingrenzt, doch auch hier fehlt es an einer klaren Bestimmung – und Abgrenzung – des Phänomens. Es stellt sich daher die Frage, wie man Parallelen zwischen Terrorismus und ästhetischer Subvention untersuchen will, wenn man keine Vorstellung vom Untersuchungsgegenstand hat.

Der Begriff Subversion wird unvermittelt eingeführt. Weissinger definiert ihn wie folgt: »Subversive Tätig-

keit stellt einen Angriff auf das Bestehende dar, die bestehende Verhältnisse, die Gesellschaft, die Politik werden einer Kritik unterzogen. Eine Haltung, die sich gegen den Status quo richtet, wird zum Ausdruck gebracht. Die Äußerung von Widerstand, Ablehnung, Unzufriedenheit aber auch die Schaffung von Aufmerksamkeit und Unbehagen an eben kritikwürdigen, inakzeptablen Zuständen in Gesellschaft und Politik sind wesentliche Faktoren, um subversiv tätig zu sein. Subversives Handeln äußert sich in Aktionen, die eine Veränderung evozieren sollen, indem sie in den öffentlichen Diskurs eingreifen.« (S. 28) – Vor dem Hintergrund hätte es sich angeboten, der Arbeit einen kommunikationstheoretischen Terrorismus-Begriff (bspw. von Peter Waldmann oder Peter Fuchs) zugrunde zu legen, was jedoch nicht geschieht. Ebenso wird auch hier das Begriffsverständnis nicht kritisch diskutiert, wichtige Abgrenzungen nicht gezogen. Letztendlich führen die unklaren Begriffe damit auch zu wenig überraschenden Einsichten, die in einer oberflächlichen Äquivalenz von Subversion und Terrorismus als in der Intention gesellschaftsveränderndes Handeln gründen.

Insgesamt leistet Weissinger eine genaue Beschreibung und Analyse der beiden Filme, dahin gehend, inwiefern sie künstlerisch subversiv sind und wie sie selbst den Linksterrorismus der 1970er Jahre darstellen und reflektieren. Nicht mehr – aber auch nicht weniger.

Mit »Filmgeschichte als Diskursgeschichte. Die RAF im deutschen Spielfilm« legt Julia Schumacher eine leicht überarbeitete und aktualisierte Fassung ihrer 2007 eingereichten Magisterarbeit vor. Schumacher geht davon aus, dass in Spielfilmen (wie in anderen Medienprodukten auch) »gesellschaftlich relevante Themen zur Verhandlung gestellt werden« (S. 6). In diesem Sinne werden »Voraussetzungen aus diversen Diskursfeldern hinterfragt und Bedeutungen ausgehandelt [...]. Gleichzeitig werden aber auch bestimmte Vorannahmen jedes Mal aufs Neue bestätigt, indem sie immer wieder vorgeführt werden. Das heißt, Filme bilden Diskurse nicht nur ab, sondern sind vielmehr als eine Ausführung, Bezugnahme und ‚Neuformatierung‘ zu verstehen, die wiederum Rückwirkungen auf weitere Diskursverläufe hat.« (S. 6) Daher können Filme als Quelle analysiert werden. Die zentrale Frage ihrer beiden Filmanalysen zu »Die bleierne Zeit« (1981) und »Todesspiel« (1997) ist daher, »welche Möglichkeiten zu bestimmten Zeitpunkten bestanden haben, über die RAF zu ‚sprechen‘ und zu denken« (S. 18). Schumacher arbeitet detailliert anhand der beiden Filme Veränderungen in der Darstellbarkeit des Themas heraus.

Indem sie den Diskurs über das soziale Phänomen RAF analysiert, verfällt sie nicht, wie bspw. Bierlein, einer (impliziten) Wertung nach einer richtigen (historisch korrekten) oder falschen (inkorrekten) Darstellung, sondern betrachtet – medienwissenschaftlich angemessen – Repräsentationsstrategien (bspw. durch die Erzählorganisation).

Inwiefern die ausgewählten zwei Filme aber beispielhaft für den jeweiligen filmischen Diskurs sind, ob damit die »Möglichkeiten über die RAF zu ‚sprechen‘ und zu denken« angemessen abgebildet sind, muss notgedrungen unbeantwortet bleiben. Insbesondere stellt sich hier die Frage, wann ein Film als Quelle zur Analyse des hegemonialen Diskursen herangezogen werden kann und wann – bzw. wie – er gegebenenfalls eine ‚Gegenöffentlichkeit‘ repräsentiert. Gerade mit Blick auf die Filme der 1970er Jahre wie »Deutschland im Herbst« oder »Messer im Kopf« wäre dies relevant; aber auch für »Die bleierne Zeit«, denn der Film stellt die These vom Selbstmord in Stammheim direkt in Frage. Solche Aspekte bleiben leider unberührt.

Es wäre sicherlich unangemessen, von Examensarbeiten, um die es sich offensichtlich in allen drei Fällen handelt, eine umfassende Darstellung, Analyse und Kontextualisierung des Themas zu erwarten. Das können, wollen und sollen sie als Examensarbeiten nicht leisten. Allerdings stellt sich die Frage für eigenständige Publikationen anders; insbesondere vor dem Hintergrund der in den letzten Jahren zu beobachtenden Veröffentlichungs-Welle zu RAF-Filmen (auch zu Fassbinder liegt schon eine reichhaltige Literatur vor). Hier bieten die Bände wenig Neues, denn die Filme sind bereits mehrfach ausführlich unter ähnlichen Fragestellungen analysiert worden. Als eigenständige Publikation fehlt ihnen gerade der umfassende Blick auf das Thema, die tiefgehende Auseinandersetzung, die analytische Kontextualisierung. – Zugutezuhalten ist den Bänden allerdings, dass eine solche Arbeit zur Darstellung des Linksterrorismus bislang grundsätzlich fehlt. Die Lektüre bietet sich vor allem für diejenigen Leser an, die sich bislang noch nicht intensiv mit der Thematik beschäftigt haben.

Christian Hißnauer, Göttingen

Audio-CD:**Aufklärung statt Bewältigung – Tondokumente zur Berichterstattung von Axel Eggebrecht über den ersten Auschwitz-Prozess**

Bearbeitet von Hans-Ulrich Wagner,
Florian Bayer und Andreas Dan.

Herausgegeben von der Forschungsstelle
Geschichte des Rundfunks in Norddeutschland
und dem Deutschen Rundfunkarchiv
in Kooperation mit dem Norddeutschen Rundfunk.
69 Minuten.

Als 1963 der Frankfurter Auschwitz-Prozess beginnt, ist das Radio das Medium, das die Deutschen kontinuierlich mit Berichten konfrontiert, die das Geschehen im Gerichtssaal, vielmehr noch aber die Taten, die dem Prozess vorausgegangen sind, vorstellbar machen. Diese Berichte liefert der Publizist Axel Eggebrecht (1899–1991). Eggebrecht hat schon unmittelbar nach Kriegsende für den NWDR vom Prozess gegen SS-Wachleute in Bergen-Belsen berichtet. Den Frankfurter Auschwitz-Prozess 1963 sieht der zu diesem Zeitpunkt 64-jährige, nun freie Mitarbeiter von NDR, WDR und Deutschlandfunk als Chance, gegen das Vergessen anzugehen und insbesondere jüngeren Hörerinnen und Hörern einen Eindruck davon zu vermitteln, was mit der Umschreibung »Verbrechen gegen die Menschlichkeit« gemeint ist.

Als Journalist zählt Eggebrecht zu den Pionieren des Radio-Features. Ihm gelingt es auch in den Berichten über den Frankfurter Auschwitz-Prozess mittels Worten Hörbilder zu evozieren. Anschaulichkeit und Sachlichkeit kennzeichnen seine Darstellungen. Parteilichkeit oder auch Ironie schließt das jedoch nicht aus. Die Hörerinnen und Hörer erfahren etwas über den Prozessauftritt im Dezember 1963, die Angeklagten, die Zeugen, Anwälte und Richter, den Verlauf des Prozesses, eine Recherchereise des Gerichts nach Polen und schließlich die Urteile, die im August 1965 gesprochen werden. Besonders eindrücklich sind die Angeklagten-Portraits, die Eggebrecht zeichnet. Sie bestätigen, was Hannah Arendt im Jerusalemer Eichmann-Prozess als »Banalität des Bösen« beschrieben hat. Eggebrecht erliegt jedoch nicht einer Faszination für die Täter, er rückt die Geschehnisse und vor allem die Opfer, die als Zeugen geladen sind, in den Mittelpunkt. Durch ein Interview mit dem Auschwitz-Überlebenden Dr. Rudolf Vrba erhalten die Hörerinnen und Hörer eine Vorstellung, wie das Morden in den Vernichtungslagern von statten ging und wie unmöglich eine Flucht war, die Vrba aber gelungen ist.

Diese nach wie vor fesselnden Hördokumente versammelt eine Audio-CD, die zum 20. Todestag Axel

Eggebrechts 2011 unter dem Titel »Aufklärung statt Bewältigung« erschienen ist. Insgesamt existieren im NDR Schallarchiv 23 »Berichte vom Auschwitz-Prozeß« und 74 Folgen »Vergangenheit vor Gericht«, die zusammen mehr als 35 Stunden Sendezeit umfassen. Aus diesem Material haben Hans-Ulrich Wagner, Florian Bayer und Andreas Dan für die in Kooperation mit der Forschungsstelle »Geschichte des Rundfunks in Norddeutschland« und der Stiftung Deutsches Rundfunkarchiv entstandene CD Ausschnitte mit einer Gesamtlänge von knapp 70 Minuten ausgewählt. In einem umfangreichen Booklet stellen die Autoren die besondere Bedeutung dieses Audiomaterials vor. Ihr mit zahlreichen Abbildungen ausgestatteter Essay gibt darüber hinaus Informationen zu den zeit- und mediengeschichtlichen Hintergründen.

Für alle an Geschichtsjournalismus Interessierten sind die sorgfältig zusammengestellten Ausschnitte aufschlussreich in mehrerer Hinsicht: Zunächst verdeutlichen sie, welche Bedeutung der öffentlich-rechtliche Hörfunk in den 1960er Jahren für das hat, was Eggebrecht bewußt nicht als Vergangenheitsbewältigung bezeichnen mag. Vielmehr sieht der für seine Reportagen und Features berühmt gewordene Journalist im Radio ein Medium der Aufklärung und Auseinandersetzung. Zur Aufklärung gehört für Eggebrecht, den sein Kollege Peter von Zahn einmal als letzten, aufrechten Linken bezeichnet hat, Auskunft zu geben über die Absichten und Ziele seiner Berichterstattung. Dieses vor allem für Studierende der Kommunikations- und Medienwissenschaft erhellende Dokument haben Wagner, Bayer und Dan dankenswerterweise auch berücksichtigt. Eggebrecht fragt sich und die Hörerinnen und Hörer, wieviel Objektivität angesichts der Verbrechen, die vor Gericht verhandelt werden, möglich ist? Ob Parteilichkeit in Fällen wie diesen nicht auch eine nachvollziehbare, gar gebotene Haltung ist? Er reflektiert sein Tun und lässt die Hörerinnen und Hörer an seinen Überlegungen teilhaben:

»... mir [wurde] bewusst, dass nun bald diejenigen, die meine Berichte über den Prozess hören würden, die Forderung nach unbedingter Objektivität stellen würden. Das ist, wie es scheint, eine selbstverständliche Forderung. Aber ist sie überhaupt erfüllbar in einem Fall wie diesem? Die Wahrheit ist doch, dass hier jedermann eine Meinung hat. [...] Ich selbst wäre ein Heuchler, wenn ich bestreiten wollte, dass ich gegen diese beteiligten SS-Angehörigen misstrauisch bin bis zum Beweise des Gegenteils. Ich bin kein Jurist, ich wage deshalb zu sagen, dass mir die formale Objektivität um jeden Preis in Verfahren dieser Art von jeher als erzwungen, künstlich erschienen ist. Ich fühle mich dazu nicht unbedingt verpflichtet, aber, das kann ich guten Gewissens versprechen, meine Damen und Herren: ich will jederzeit ausdrücklich darauf aufmerksam machen, wenn ich und weshalb ich aus vorgefasster Meinung berichte. Mehr kann über-

haupt keiner tun, fürchte ich.« (CD, Track 3, Axel Eggebrecht über Absicht und Ziele seiner Berichterstattung)

So viel Redlichkeit und Beredsamkeit mögen heutzutage als gestrig erscheinen. Sie sind es aber nicht. Die CD kann Anstöße geben – und hat es schon in einer universitären Lehrveranstaltung der Rezensentin zum Thema »Prozessberichterstattung als Geschichtsjournalismus« schon getan – zu einer Debatte über die Rolle der Medien, speziell des öffentlich-rechtlichen Hörfunks, in der Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus, über Recht und Gerechtigkeit angesichts unfassbarer Verbrechen, sowie über journalistische Ethik und journalistisches Selbstverständnis. Vermutlich lassen sich in den Archiven der Rundfunkanstalten noch einige Schätze finden, die es erlauben, Bezüge zwischen Vergangenheit und Gegenwart herzustellen. Sie sollten wie in diesem Fall gehoben werden.

Martina Thiele, Salzburg

Gunther Eschke, Rudolf Bohne

Bleiben Sie dran!

Dramaturgie von TV-Serien

Konstanz: UVK 2010, 256 Seiten.

Fernsehserien zählen zu den beliebtesten Sendungen im deutschen Fernsehen. Seit mehr als 25 Jahren ist nun bereits die »Lindenstraße« im ersten Programm zu sehen, andere Serien wie »Die Schwarzwaldklinik«, »Diese Drombuschs«, »Der Rick« oder »Der Kommissar« haben ebenso Fernsehgeschichte geschrieben wie »Dallas«, »Denver-Clan«, »77 Sunset Strip«, »Miami Vice«, »Sex & the City« oder »Desperate Housewives«. Damit sind auch die beiden Arten von Serien benannt, die es im deutschen Fernsehen gibt: Eigenproduktionen und Kaufproduktionen, letztere überwiegend aus den USA. Aber was macht den Erfolg der Serien aus?

In ihrem Buch versuchen Gunther Eschke und Rudolf Bohne auf diese Frage eine Antwort zu geben, indem sie das Handwerk der Seriedramaturgie beschreiben. Sie orientieren sich bei ihrer Darstellung an fünf exemplarischen Beispielserien: »Desperate Housewives«, »Dr. House«, »Monk«, »Verliebt in Berlin« und »Doctor's Diary«. Damit decken sie ein breites Spektrum ab, von Drama- über Arzt- bis zu Krimiserie, der deutschen Adaption einer kolumbianischen Telenovela bis hin zu einer deutschen Comedy-Serie; sehen aber offenbar die dramaturgischen Vorbilder für Qualitätsserien vor allem in den USA. Mit ihren Empfehlungen ziehen sie auch zahlreichen Mochtegern-Autoren, die an Selbstverwirk-

lichung interessiert sind, den Zahn, denn sie stellen unmissverständlich fest: »Zudem ist serielles Erzählen vor allem formatiertes Erzählen. Das ‚Format‘ bestimmt sich durch die Zielgruppe, den Sendeplatz und sein Umfeld, das Genre sowie die dramaturgischen Merkmale der Sendung« (S. 21). Dabei geht es für die Autoren auch darum, »von ihrem eigenen Geschmack« zu abstrahieren (S. 22) und ihre Zielgruppe sowie ihr Publikum nicht aus dem Blick zu verlieren.

Im Wesentlichen hängt der Erfolg von Fernsehserien nach Auffassung der Autoren von fünf Kategorien ab: der Massenwirksamkeit (Orientierung am Publikum), den Figuren, dem Genre, der Struktur und der Erzählweise. Diese fünf Kategorien werden ausführlich dargestellt. Die Serienautoren sollten »einladende Welten« schaffen (S. 32), denn die Zuschauer sollen sich gerne in den fiktiven Welten bewegen, die vor allem auf Wiedererkennbarkeit und Eskapismus basieren. Aber auch die Erzählweise ist für den Erfolg verantwortlich. In Bezug auf Krimiserien schreiben sie: »Anhand dieses Genres wird deutlich: ‚Deutsches Erzählen‘ ist vielfach nicht überhöhtes, sondern realistisch-nüchternes, ist eher geordnetes und weniger dynamisches, eher dramatisches und weniger komisch-unterhaltsames Erzählen. [...] In der Erzählweise liegen so die wohl größten Unterschiede zu den amerikanischen Serien, die keine Scheu zeigen, ihre Zuschauer mit allen verfügbaren Mitteln emotional auf die Seite der Figuren zu ziehen und sie mit diesen in ein Wechselbad der Gefühle zu tauchen« (S. 37).

Im Folgenden beschreiben die Autoren die Grundlagen der Figurenkonstruktion, denn Serien leben nicht von eindimensionalen Charakteren, sondern von vielschichtigen Heldinnen und Helden. Mit dem Blick auf die Zielgruppe legen sie besonderen Wert auf das Verhältnis der Figuren zum Zuschauer. Denn es geht darum Figuren zu schaffen, mit denen die ZuschauerInnen mitfühlen können. Empathie muss erzeugt werden. Das gilt auch für »negative« Helden: »Figuren, die Eigenschaften besitzen, die zu einer emotionalen Ablehnung des Zuschauers führen, werden häufig gleichzeitig mit anderen empathischen oder faszinierenden Eigenschaften und entsprechenden Handlungen ausgestattet« (S. 85). Als Beispiel werden hier »Dr. House« und »Dexter« angeführt. Anschließend buchstabieren Eschke und Bohne anhand einzelner Genres von der Familien- über die Krimiserie bis hin zu Fantasyserien die erzählerischen Techniken zur Emotionalisierung durch. Bei der Struktur von Serien unterscheiden sie zwischen Serien mit abgeschlossenen Episoden und Serien mit fortlaufender Handlung (S. 130 ff.). Die unterschiedlichen Strukturen haben Folgen für die

Dramaturgie. Für den Erfolg ist aber nicht nur die Dramaturgie, sondern auch die Erzählweise verantwortlich. Im Anschluss an Roland Zag unterscheiden die Autoren drei Ebenen, auf denen der Zuschauer mit Serien umgeht: die rationale Logik, die sinnliche Erregung und die sozial bedingte Emotion (vgl. S. 155). Nachdem sie die Grundlagen des emotionalen Erzählens und des Erzählstils dargestellt haben, beschreiben sie zwölf Spielarten der emotionalen Szenengestaltung (vgl. S. 181 ff.). Eine exemplarische Analyse der Pilotfolge von »Desperate Housewives« macht noch einmal die grundlegenden Elemente der Seriendramaturgie deutlich, wie sie zuvor im Buch beschrieben wurden. Praktische Hinweise zu Ausbildungsmöglichkeiten und zu Serienkonzepten sowie ein Ausblick auf Webserien runden den Band ab.

Den Autoren ist ein erfrischender Überblick über die Grundlagen der Seriendramaturgie gelungen, auch weil sie auf neuere Entwicklungen amerikanischer Serien eingehen. Glücklicherweise legen sie kein elitäres Autorenbild an den Tag, sondern begreifen Serienschreiben als Handwerk, das mit dem Blick auf verschiedene Zielgruppen und Publika für emotionale und spannende Geschichten zur Unterhaltung sorgt. Sie beziehen sich im Wesentlichen auf praktische Erfahrungen und ziehen Ratgeberliteratur für Autoren zu Rate. Damit fehlt dem Buch eine wissenschaftliche Grundlage. Die Ausführungen zu Empathie oder zu den Ebenen auf denen der Zuschauer mit Serien umgeht hätten von zahlreichen Arbeiten der kognitiven Filmpsychologie, der neoformalistischen Filmanalyse, der Erzähltheorie oder der inzwischen zahlreichen Literatur zu Fernsehserien und Quality-TV profitieren können. Der Erkenntniswert ist aus Sicht der Fernsehgeschichte und der Fernsehwissenschaft daher eher als begrenzt aufzufassen. Für alle, die sich im Handwerk des Serienschreibens versuchen wollen, bietet das Buch jedoch zahlreiche wertvolle Anregungen.

Lothar Mikos, Potsdam