

Ist das noch Doku?

Eine filmanalytische Betrachtung der DokuDramen Raymond Leys

Fabian Sickenberger

Seit fast vier Jahrzehnten kommt einer hybriden filmischen Form besondere Bedeutung zu, wenn es um die Vermittlung von (Zeit-)Geschichte im Fernsehen geht: dem DokuDrama¹. Heute ist es die bedeutsamste fernsehspezifische Form für semidokumentarisches Erzählen.² Nach ersten vorsichtigen dokudramatischen Versuchen, beginnend mit Horst Königsteins und Heinrich Breloers Romanverfilmung „Das Beil von Wandsbek“ (1982)³, entwickelte sich aus der Verschränkung dokumentarischer (Zeitzeugeninterviews, Dokumente, Archivmaterial, begleitete Recherche) und inszenierter Elemente (Reenactments) über die Jahre eine eigenständige Spielform historischer Wissensvermittlung.⁴ Wenn das Fernsehen tatsächlich „die Grundversorgung der Gesellschaft mit Geschichtsbildern übernommen“⁵ hat, dann nimmt das DokuDrama diesen Trend betreffend bis heute eine zentrale Rolle ein.

Das Genre, das zwei nicht gerade einfach miteinander vereinbare Ansprüche erfüllen möchte – nämlich Information und Unterhaltung gleichermaßen zu bieten⁶ –, hat sich längst

¹ Das Genre besitzt in der Literatur keine konsequent vereinheitlichte Schreibweise. Neben „DokuDrama“ finden sich in deutschsprachigen Texten weitere Formen wie „Dokudrama“ und „Doku-Drama“. Für diesen Aufsatz wurde sich für die vorliegende Form entschieden, um die Gleichberechtigung der beiden Elemente (daher: beide großgeschrieben) und deren idealtypische Verschmelzung (verdeutlicht durch die Synthese zu einem Wort bei gleichzeitigem Verzicht auf orthographisches Satzzeichen) zu betonen.

² Vgl. Fritz Wolf: Deutschland – Doku-Land. Über Entwicklungen im dokumentarischen Fernsehen. Veröffentlichung der AG DOK, Frankfurt/Main 2019. Online: https://www.agdok.de/de_DE/deutschland_doku-land, abgerufen am 11.08.2020.

³ Vgl. Heinrich Breloer: „Spiel mit Fernsehen“. Eine kurzgefaßte Arbeitsgeschichte. In: Peter Zimmermann (Hg.): Fernseh-Dokumentarismus. Bilanz und Perspektiven. Konstanz 1994, S. 271–290.

⁴ Vgl. Christian Hißnauer und Bernd Schmidt: Wegmarken des Fernsehdokumentarismus. Die Hamburger Schulen. Konstanz 2013, S. 296–297.

⁵ Edgar Wolfrum: Erinnerungskultur und Geschichtspolitik als Forschungsfelder. In: Jan Scheunemann (Hg.): Reformation und Bauernkrieg. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik im geteilten Deutschland. Leipzig 2010, S. 13–32, hier S. 13.

⁶ Vgl. Christian Hißnauer: Fernsehdokumentarismus. Konstanz 2011, S. 275; Kay Hoffmann: Gestaltete Wirklichkeiten. Zur Form der Doku-Fiktion. In: Kay Hoffmann u. a. (Hg.): Spiel mit der Wirklichkeit. Zur Entwicklung doku-fiktionaler Formate in Film und Fernsehen. Konstanz 2012, S. 211–226, hier S. 226; Matthias Steinle: Geschichte im Film. Zum Umgang mit den Zeichen der Vergangenheit im Dokudrama der Gegenwart.

als fernsehspezifische Darstellungsform etabliert.⁷ Zusätzlich zu Breloer, der die Entwicklung des DokuDramas bis heute entscheidend prägt (zuletzt mit seinem dreistündigen Zweiteiler „Brecht“ im Jahr 2019), hat sich die Vielfalt deutscher DokuDramaturgen bis heute entscheidend erweitert. Neben Eric Friedler („Aghet – Ein Völkermord“) und Christian Twente („Uli Hoeneß – Der Patriarch“, „Karl Marx – Der deutsche Prophet“, „Stunden der Entscheidung“) hat sich dabei insbesondere Raymond Ley als außerordentlich produktiver Autor von DokuDramen einen Namen gemacht. Seit 2003 veröffentlichte er ganze elf DokuDramen, zehn davon im abendfüllenden Format von 90 Minuten; zum Zeitpunkt der Veröffentlichung dieses Textes arbeitet er bereits an den DokuDramen Nummer zwölf („Kopfschuss – Tödlicher Hass“ über den Mord an Walter Lübcke) und 13 (über den Wirecard-Skandal, erstmals für RTL)⁸. Schon 2013 wird Ley von Christian Hißnauer und Bernd Schmidt zum bedeutsamsten Nachfolger Königsteins und Breloers auserkoren⁹; im selben Jahr erhält er für „Eine mörderische Entscheidung“ den Grimme-Preis; und als er 2015 den Ehrenpreis des Kasseler Dokffests entgegennimmt, wird er in der Laudatio als „Vollender des DokuDramas“ bezeichnet.¹⁰

Befasst man sich mit dem deutschen DokuDrama der Gegenwart, kommt man an Ley nicht vorbei. In der medienwissenschaftlichen Auseinandersetzung spielte er indes bislang keine Rolle. Diese Lücke beabsichtigt die vorliegende Arbeit zu schließen. Sie verfolgt das Ziel, einen kritischen Überblick über die DokuDramen Leys und seine Handschrift zu geben. Zuerst wird hierzu sein Œuvre vorgestellt. Anschließend erfolgt eine empirische Analyse der Gestaltungsweisen seiner DokuDramen. Es schließt ein Vergleich der durch die Analyse gesicherten Erkenntnisse mit einer ähnlich angelegten Studie zum Werk Königsteins und Breloers an, woraufhin der Text mit einer kritischen Diskussion schließt.

Überblick und Einordnung

In vielerlei Hinsicht bewegt sich das Werk des 1958 in Kassel geborenen Autors und Regisseurs, der ab 1979 Film und Fernsehen an der Hochschule für Bildende Künste in Kassel studierte¹¹, in der Tradition Königsteins und Breloers. Nicht nur führt er deren hybriden Erzähl-

In: Barbara Korte und Sylvia Paletschek (Hg.): *History goes Pop. Zur Repräsentation von Geschichte in populären Medien und Genres.* Bielefeld 2009, S. 147–165, hier S. 149.

⁷ Vgl. Wilfried Köpke: *Authentischer als das Original. Reenactment im Fernsehdokumentarismus.* In: Wilfried Köpke und Peter Stettner (Hg.): *Filmerbe. Non-fiktionale historische Filmdokumente in Wissenschaft und Medienpraxis.* Köln 2018, S. 147–161, hier S. 149–150, 158; Derek Paget: *Docudrama. A Format of Last Resort?* In: Hoffmann u. a. 2012, S. 241–253, hier S. 242.

⁸ Vgl. Stefan Schmitz: *Doku-Drama über Wirtschaftskrimi. „In dem Stoff steckt alles drin“.* In: *stern.de*, 25.08.2020. Online: <https://www.stern.de/wirtschaft/verfilmung-des-wirecard-skandals--helfen-sie-den-produzenten-9383718.html>, abgerufen am 23.09.2020.

⁹ Vgl. Hißnauer und Schmidt 2013, S. 328.

¹⁰ Matthias Lohr: *Lübcke-Mord. Kasseler Regisseur dreht Dokudrama fürs Erste.* In: *hna.de*, 02.11.2019. Online: <https://www.hna.de/kassel/luebcke-mord-kasseler-regisseur-dreht-dokudrama-fuers-erste-zr-13188965.html>, abgerufen am 11.08.2020.

¹¹ Vgl. *daserste.de*: *Der Regisseur Raymond Ley im Porträt (ohne Datum).* Online: <https://www.daserste.de/unterhaltung/film/themenabend-gorch-fock/tod-einer-kadettin-statement-raymond-ley-100.html>, abgerufen am 11.08.2020.

ansatz weiter, auch thematisch lassen sich Parallelen ausmachen: Wie die Arbeiten der beiden Pioniere beschäftigen sich auch Leys Filme hauptsächlich mit zentralen bundesdeutschen Ereignissen.¹² Nicht Teil seines Œuvres ist hingegen eine Thematik, die vor allem im Gesamtwerk des promovierten Literaturwissenschaftlers Breloer von zentraler Bedeutung ist: Stoffe aus der Welt der deutschen Literatur („Das Beil von Wandsbek“, „Die Manns“, „Buddenbrooks“, „Brecht“). Tendenziell basieren Leys Stoffe stärker auf Katastrophen, dramatischen Ereignissen und Schicksalsschlägen, weniger auf literarischen oder biographischen Grundlagen.

Um einen Überblick über sein Gesamtwerk zu schaffen, werden Leys bisher veröffentlichte DokuDramen im Folgenden in chronologischer Folge ihres Erscheinens vorgestellt:

- *Aus Liebe zu Deutschland – Eine Spendenaffäre* (2003, 90', ARTE, NDR). Leys erster Film im Stil des Genres befasst sich mit der 1999 aufgedeckten Spendenaffäre rund um den damaligen CDU-Schatzmeister Walther Leisler Kiep, den Waffenlobbyisten Karlheinz Schreiber (welche beide ausführlich im Film zu Wort kommen) und Bundeskanzler Helmut Kohl. Der Film kann als exemplarisch für einen wesentlichen Vorzug des semi-dokumentarischen Films bezeichnet werden, indem seine Reenactments dem Zuschauer einen Blick auf die „Hinterbühne“¹³ gewähren: Mit Hilfe der inszenierten Momente gelingt der Einblick in Bereiche diplomatischer Sphären, die Dokumentarfilmern und Journalisten nie gewährt würden – in die Hinterzimmer, die zwanglosen Verhandlungen am Tresen, die eigentlich unzugänglichen Welten politischer Entscheidungsfindung.¹⁴
- *Die Nacht der großen Flut* (2005, 90', ARTE, NDR) erzählt die Geschehnisse rund um die Hamburger Sturmflut in der Nacht vom 16. auf den 17. Februar 1962, die seinerzeit 340 Menschenleben forderte. Dabei kommen zahlreiche Überlebende und Hinterbliebene der Opfer zu Wort, ebenso wie der damalige Hamburger Innensenator Helmut Schmidt. Der Film erhielt 2006 den Deutschen Fernsehpreis als beste Dokumentation.¹⁵
- *Nanking 1937, Tagebuch eines Massakers – die Geschichte des Hamburgers John Rabe* (2007, 52', ARTE, NDR, WDR) ist das einzige DokuDrama Leys, das ausschließlich mit dialogfreien, sogenannten „kleinen“ Reenactments¹⁶ arbeitet. Es erzählt die Geschichte des deutschen Kaufmanns John Rabe, der zu Beginn des Zweiten Japanisch-Chinesischen Krieges Hunderten Chines*innen, vor allem Kindern, Unterschlupf in Nanking, der damaligen

¹² Vgl. Hißnauer und Schmidt 2013, S. 332.

¹³ Erwing Goffman: *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag*. München u. a. 2015[1959], S. 100–104.

¹⁴ Vgl. Tobias Ebbrecht und Matthias Steinle: Dokudrama in Deutschland als historisches Ereignisfernsehen. Eine Annäherung aus pragmatischer Perspektive. In: *MEDIENwissenschaft* 2008, Nr. 3, S. 250–255, hier S. 251; Christian Hißnauer: Das Doku-Drama in Deutschland als journalistisches Politikfernsehen. Eine Annäherung und Entgegnung aus fernsehgeschichtlicher Perspektive. In: *MEDIENwissenschaft* 2008, Nr. 3, S. 256–265, hier S. 259.

¹⁵ Vgl. <https://www.deutscher-fernsehpreis.de/archiv/archiv-2006/preistraeger-2006/>, abgerufen am 11.08.2020.

¹⁶ Vgl. Jan N. Lorenzen: *Zeitgeschichte im Fernsehen. Theorie und Praxis historischer Dokumentationen*. Wiesbaden 2015, S. 107.

Hauptstadt der Republik China, gewährte. Neben Interviews und Archivmaterial dienen Rabes Tagebuchaufzeichnungen als Recherchegrundlage.

- *Eschede Zug 884 (2008, 90', NDR)*. Der Film rekonstruiert das ICE-Unglück im niedersächsischen Eschede, bei dem am 3. Juni 1998 101 Passagiere ums Leben kamen. Nach „Nacht der großen Flut“ handelt es sich um das zweite Katastrophen-Drama Leys innerhalb von drei Jahren.
- *Eichmanns Ende – Liebe, Verrat, Tod (2010, 90', NDR)*. Im Jahr 2010 legt er gleich zwei DokuDramen vor, die sich auf verschiedene Weise der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg widmen. „Eichmanns Ende“ befasst sich mit der Jagd und letztlich erfolgreichen Festnahme Adolf Eichmanns in Argentinien. Wesentliche Grundlage für die Reenactments sind Auszüge aus den Aufnahmen der Interviews, die der Journalist Willem Sassen über mehrere Jahre in Südamerika mit Eichmann geführt hatte.
- *Die Kinder von Blankenese (2010, 90', ARTE, NDR)*. Aus einem anderen Blickwinkel nähert sich die zweite Ley'sche Produktion desselben Jahres der Nachkriegszeit: „Die Kinder von Blankenese“ zeichnet die Geschichte einer Gruppe jüdischer Kinder und Jugendlicher nach, die das KZ Bergen-Belsen überlebt hatten und anschließend ein neues Zuhause in einer Villa im Hamburger Stadtteil Blankenese fanden.
- *Eine mörderische Entscheidung (2013, 90', ARTE, NDR)*. Die Grimme-Preis-gekürnte Produktion erscheint als Analyse des Bundeswehr-Luftangriffs im afghanischen Kundus am 4. September 2009. In diesem Film wird ein weiterer Vorteil des Genres offenbar: Da die Bundeswehr dem Filmteam die Nutzung des Bundeswehr-Archivs verweigert hatte¹⁷, dienen die Reenactments dazu, Leerstellen zu füllen, die auch auf Basis von Zeitzeugenaussagen nicht vollständig hätten abgedeckt werden können.¹⁸ Allerdings zeigt die Produktion ebenso, welche Freiheiten sich Ley bisweilen in der dramaturgischen Zuspitzung herausnimmt, indem er eine zentrale Figur, einen nach Aktenlage nicht existenten BND-Mitarbeiter erfindet, der die Handlung entscheidend beeinflusst.¹⁹
- *Meine Tochter Anne Frank (2015, 90', HR, WDR, RBB)*. Das dritte DokuDrama Leys im Kontext des Holocausts erzählt das Leben der Franks im Amsterdamer Versteck aus Sicht von Annes Vater Otto Heinrich Frank. Basis für den Film ist Anne Franks Tagebuch. Die Produktion erhielt eine Nominierung für den Grimme-Preis in der Sparte Fiktion – durchaus ein Fingerzeig für den sich mit der Zeit verändernden Gestaltungsansatz Leys (s. u.).
- *Letzte Ausfahrt Gera – Acht Stunden mit Beate Zschäpe (2016, 90', ZDF)* ist Leys erstes DokuDrama für das ZDF. Es montiert zwei Stränge gegeneinander: die Fahrt Beate Zschäpes

¹⁷ Vgl. die dpa-Meldung: ARD zeigte Doku über Afghanistan-Bombardement. In: hna.de, 03.09.2013. Online: <https://www.hna.de/kultur/tv-kino/eine-moerderische-entscheidung-fernsehen-gegen-bundeswehr-zr-3090941.html>, abgerufen am 11.08.2020.

¹⁸ Vgl. Bettina Link: Geschichte im Doku-Drama: Fakten und Fiktion in „Todesspiel“ von Heinrich Breloer. Frankfurt/Main 2010 (Magisterarbeit), S. 54.

¹⁹ Vgl. Christan Buß: Der Oberst und der Tod. In: Spiegel Kultur, 16.08.2013. Online: <https://www.spiegel.de/kultur/tv/eine-moerderische-entscheidung-ard-film-ueber-kunduz-afaere-a-915712.html>, abgerufen am 11.08.2020; <https://www.daserste.de/unterhaltung/film/eine-moerderische-entscheidung/interviews-statements/interview-regie-drehbuch-raymond-ley-100.html>, abgerufen am 11.08.2020.

- zu ihrer Großmutter, während der sie (damals, 2012, bereits inhaftiert) von Verhörexper-ten des Bundeskriminalamts befragt wird; in diesen Hauptstrang werden szenisch aufbe-reitete Aussagen aus dem NSU-Prozess eingeflochten.
- *Lehman – Gier frisst Herz* (2018, 90', HR, NDR, BR, RBB). Das erste von zwei im Jahr 2018 veröffentlichten DokuDramen Leys befasst sich mit der Finanzkrise 2008/09. Der Fokus liegt dabei auf deutschen Akteuren. Hierbei verknüpft der Film die Perspektiven von Ban- kern, Börsenhändlern und geschädigten Anlegern.
 - *Die Aldi-Brüder* (2018, 90', WDR, NDR, SWR). Leys aktuellstes DokuDrama erzählt vom Aufstieg der Brüder Theo und Karl Albrecht, den Gründern der Aldi-Supermärkte. Zen- traler Aspekt des Films ist die Entführung Theo Albrechts im Jahr 1971, parallel montiert zum stets im Hintergrund schwelenden Konkurrenzkampf der Brüder.²⁰

Thematische Schwerpunkte der DokuDramen Leys sind zusammenfassend die Hintergründe und Auswirkungen des Nationalsozialismus („Eichmanns Ende“, „Blankenese“, „Anne Frank“) sowie Skandale („Aus Liebe zu Deutschland“, „Mörderische Entscheidung“, „Lehman“), Dra- men und Katastrophen („Nacht der großen Flut“, „Nanking“, „Eschede“, „Gera“, „Aldi-Brü- der“).

Ley verfolgt zweierlei Ansätze, wenn man den Abstand zwischen tatsächlichem Ereignis und Zeitpunkt der Filmveröffentlichung betrachtet: Zum einen finden sich Produktionen, die sich mit historischen Ereignissen befassen und in denen es aufgrund nicht mehr interviewba- rer Zeitzeugen oder fehlenden Archivmaterials eindeutige Leerstellen zu füllen gibt. Anderer- seits zeichnen sich zahlreiche seiner Filme durch eine hohe Unmittelbarkeit aus. „Aus Liebe zu Deutschland“ (Ereignis: 1999, Veröffentlichung des DokuDramas: 2003), „Mörderische Ent- scheidung“ (2009 / 2013), „Gera“ (2012 / 2016) sowie mit etwas größeren Abständen „Esche- de“ (1998 / 2008) und „Lehman“ (2008/09 / 2018) entstehen allesamt relativ nahtlos nach dem eigentlichen Ereignis. Ähnlich verhält es sich mit seinen beiden aktuell in der Produktions- phase befindlichen Filmen: „Kopfschuss“ war ursprünglich zum ersten Jahrestag des Lübcke- Mordes (01. Juni 2020) geplant²¹ – der Zeitplan wurde allerdings nicht eingehalten. Sein jünge- stes Projekt, das geplante Wirecard-DokuDrama, wurde von RTL gar für das erste Quartal 2021 angekündigt²², womit deutlich weniger als ein Jahr zwischen Bekanntwerden des Skandals und Veröffentlichung des Films lägen. Ley verfolgt diesen Zeitplan ungeachtet der Tatsache, dass er bei Ankündigung des Films noch gar nicht wusste, welche Zeitzeug*innen ihm zur Ver- fügung stehen würden. Die auffällig hohe Produktionsgeschwindigkeit seiner Filme (die im Übrigen eindeutig der Arbeitsweise Breloers entgegensteht, der zumeist über viele Jahre an sei- nen Filmen arbeitet) lässt darauf schließen, dass nicht ausschließlich das Füllen von Leerstellen

²⁰ Einen Grenzfall hinsichtlich der Genrezuordnung stellt Leys Film „Der Fall Gorch Fock – Die Geschichte der Jenny Böken“ (2017) dar. Der 29'-Film wird teilweise mit Spielfilmszenen aus dem an die Ausstrahlung gekoppelten Film „Tod einer Kadettin“ bebildert, wurde von der ARD und Ley selbst jedoch stets als klassische Dokumentation gewertet. Dieser Einstufung wurde in der vorliegenden Arbeit gefolgt. Der Film könnte auf- grund seiner Machart aber durchaus als weitere dokudramatische Produktion gewertet werden.

²¹ Vgl. Lohr 2019.

²² Vgl. rtl.de: TVNow zeigt Doku-Drama über Wirecard-Skandal, 30.07.2020. Online: [https://www.rtl.de/ cms/tvnow-zeigt-doku-drama-ueber-wirecard-skandal-4587157.html](https://www.rtl.de/cms/tvnow-zeigt-doku-drama-ueber-wirecard-skandal-4587157.html), abgerufen am 23.09.2020.

und das Fehlen dokumentarischen Materials maßgeblich sind, wenn es für Ley darum geht, neue DokuDramen anzugehen. Vielmehr scheint die Form, die Methode festzustehen und den Inhalt zu bestimmen – erst dann beginnt die Protagonist*innensuche. Darauf angesprochen, weshalb es so schnell gehen müsse, antwortete Ley jüngst: „Das Tempo hat sich wahnsinnig erhöht. (...) Bei Wirecard versuchen wir auch, den Stoff gründlich, aggressiv und schnell anzugehen. Es wäre natürlich einfacher, erst Mal [sic!] fünf Jahre abzuwarten. Aber das funktioniert nicht mehr.“²³ Auf die Gründe, weshalb dem so sei, geht er nicht ein, doch der Faktor Aktualität scheint ein zentraler Antrieb für seine Arbeit zu sein.

Veränderte Schwerpunktsetzung: Empirische Analyse

Betrachtet man Raymond Leys DokuDramen, drängt sich zudem der Eindruck auf, als vernachlässigten diese zunehmend das Dokumentarische zugunsten der Inszenierung. Es wirkt, als nähmen die Anteile von Interviews, Recherche und Archivmaterial immer stärker ab. Ley selbst, der gelegentlich auch Ausflüge in den rein fiktionalen Bereich wagt (so führte er unter anderem Regie in der „Tatort“-Folge „Borowski und das verlorene Mädchen“ (2016) und dem Spielfilm „Tod einer Kadettin“ (2017)), gab vor einigen Jahren an, seine DokuDramen seien „zwar doku-dramatisch geprägt, sie haben aber einen großen fiktionalen Anteil“.²⁴ Allerdings wirkt es, als bestünde dieses Ungleichgewicht nicht von Beginn an.

Um die Entwicklung der dokudramatischen Handschrift Leys präzise nachzuzeichnen, wurde eine quantitative Inhaltsanalyse seiner DokuDramen erstellt. Die zentrale Forschungsfrage lautete: „*Wie hat sich das DokuDrama Raymond Leys seit 2003 gewandelt?*“

Die Untersuchung konzentriert sich auf die folgenden Dimensionen: Verhältnis dokumentarischer und inszenierter Anteile, Musikeinsatz, Schnittfrequenz sowie Vertrag mit dem Publikum. Die Analyse wurde auf Basis eines vorab deduktiv angefertigten Codebuchs durchgeführt. Die prioritäre Variable ‚Dokumentarisch/Reenactment‘ besaß die Ausprägungen ‚Dokumentarisch‘ (Interviews, O-Töne, Archivmaterial, Fotos, begleitete Recherche), ‚Reenactment‘ (inszenierte Elemente), ‚Mischform‘ (beispielsweise O-Ton auf der Audiospur bei gleichzeitigem Reenactment auf visueller Ebene; oder Einblendung einer tatsächlichen TV-Ansprache in einer ansonsten inszenierten Situation) sowie ‚Sonstiges‘ (Texttafeln, Rolltitel, Abspänne, Diagramme, Animationen). Mittels der Kategorie ‚Musikeinsatz‘ wurden die Anteile extradiegetischer Musik erhoben (dichotom codiert). Die Schnittfrequenz sollte Hinweise auf eine potenzielle Dynamisierung der Filme liefern.²⁵ Die Dimension ‚Vertrag mit dem Publikum‘ wurde im Anschluss daran qualitativ betrachtet.

Um eine systematische Untersuchung der ersten drei Dimensionen umzusetzen, wurden alle DokuDramen Leys gesichert und in die Schnittsoftware „Adobe Premiere Pro“ geladen.

²³ Schmitz 2020.

²⁴ *daserste.de*: Gespräch mit Regisseur Raymond Ley (ohne Datum). Online: <https://www.daserste.de/unterhaltung/krimi/tatort/sendung/borowski-und-das-verlorene-maedchen-gespraech-regisseur-raymond-ley-100.html>, abgerufen am 11.08.2020.

²⁵ Vgl. zu diesem Vorgehen Jacob Leidenberger: *Boulevardisierung von Fernsehnachrichten. Eine Inhaltsanalyse deutscher und französischer Hauptnachrichtensendungen*. Wiesbaden 2015, S. 152.

Dort wurde für jede Dimension eine Timeline angelegt, woraufhin die einzelnen Ausprägungen mit Hilfe manuell gesetzter Schnitte (z. B. an einem Übergang von dokumentarischem zu inszeniertem Material oder beim Ein-/Ausfaden extradiegetischer Musik) voneinander abgetrennt wurden. Dies ermöglichte anschließend eine framegenaue Quantifizierung der jeweiligen Anteile. Auch für die Schnittfrequenzanalyse wurde jeder in den Filmen gesetzte Schnitt manuell nachvollzogen. Das manuelle Vorgehen wurde softwarebasierten Verfahren vorgezogen, da diese bis dato weitaus schwächere Reliabilitätswerte aufweisen als händische Verfahren.²⁶

Zur Überprüfung der Verlässlichkeit des Vorgehens fand ein Intracoder-Test für jeweils halbständige Ausschnitte dreier verschiedener Filme (insgesamt 90 Minuten) statt. Der Test ergab eine Reliabilität von .99 für die Kategorie ‚Dokumentarisch/Reenactment‘, .99 für ‚Musikeinsatz‘ und .98 für die Schnittfrequenz. Insofern kann das Vorgehen als hochreliabel bezeichnet werden.

Insgesamt wurden im Zuge der quantitativen Inhaltsanalyse elf Filme mit 11.260 Einstellungen (15,7 Stunden Gesamtmaterial) betrachtet. Die Ergebnisse werden im Folgenden vorgestellt.

Verhältnis zwischen dokumentarischen und inszenierten Anteilen

Die zentrale Dimension betreffend, gibt das nachfolgende Schaubild Aufschluss über die sich verändernde gestalterische Schwerpunktsetzung in den Produktionen Leys²⁷:

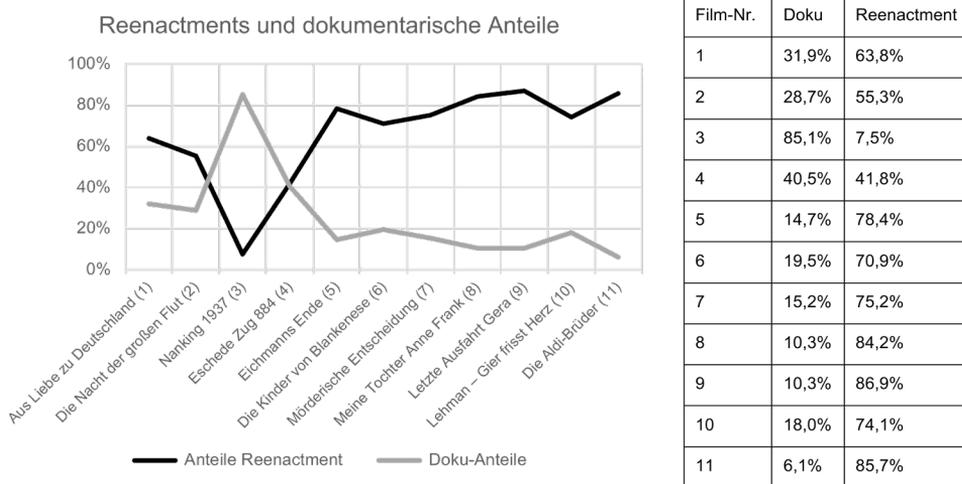


Abb. 1: Anteile rein dokumentarischer und inszenierter Elemente im Zeitverlauf.

²⁶ Vgl. Martin Stommel und Jan Müller: Automatische, computergestützte Bilderkennung. In: Thomas Petersen und Clemens Schwender (Hg.): Die Entschlüsselung der Bilder. Methoden zur Erforschung visueller Kommunikation. Köln 2018, S. 246–263, hier S. 253.

²⁷ Die Ausprägungen Mischform und Sonstiges werden zur besseren Übersichtlichkeit vernachlässigt.

Abbildung 1 beschreibt, wie sich die Verhältnisse in den untersuchten Filmen mit der Zeit verschieben. Nach einer relativ zurückhaltenden Anfangsphase bewegen sich die Reenactment-Anteile seit „Eichmanns Ende“ auf außerordentlich hohem Niveau. Während „Nanking“ sich als einziger 53-Minüter mit seiner Beschränkung auf kleine Reenactments schon im filmischen Ansatz enorm von allen weiteren Werken unterscheidet, halten sich dokumentarische und inszenierte Anteile in „Eschede“ noch die Waage; auch in seinen ersten Produktionen „Aus Liebe zu Deutschland“ und „Nacht der großen Flut“ sind die dokumentarischen Anteile recht beachtlich. Anschließend werden Leys DokuDramen deutlich spielfilmastiger: Sie bestehen seit 2010 allesamt zu weniger als einem Fünftel aus rein dokumentarischem Material. Extrem ist der Verzicht auf dokumentarische Inhalte insbesondere in seinem letzten Doku-Drama „Aldi-Brüder“; doch auch schon in „Eichmanns Ende“, „Anne Frank“ und „Gera“ ist die Marginalisierung dokumentarischer Inhalte evident.

Nimmt man „Nanking“ als Sonderfall aus der Berechnung heraus, bedeutet die obige Grafik, dass der durchschnittliche 90-Minüter aus Leys Feder einen reinen Doku-Anteil von nur knapp 18 Minuten aufweist.

Die sich mit der Zeit wandelnde Schwerpunktsetzung zeigt sich nachgerade mit Blick auf die Expositionen der Filme. Hierzu werden im Folgenden die ersten 30 Filmminuten näher betrachtet.

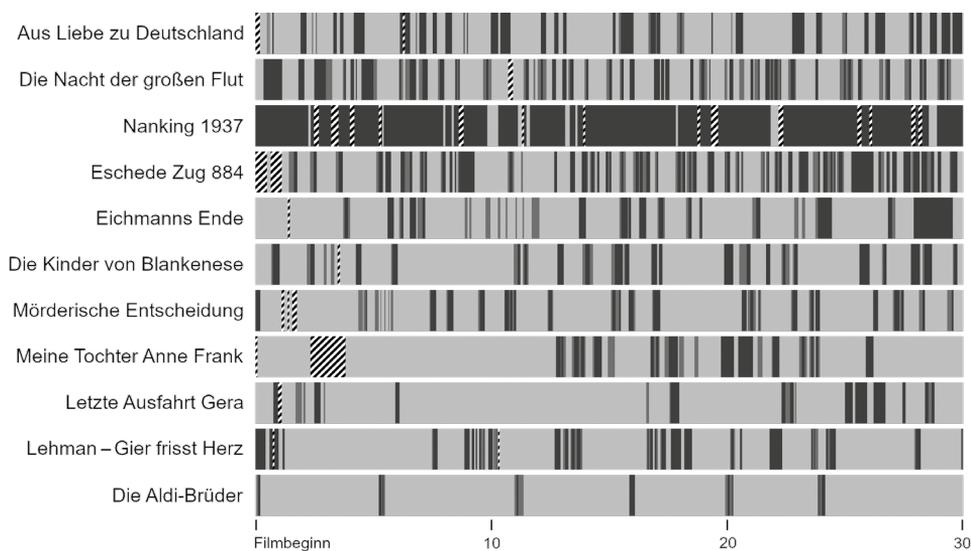


Abb. 2: Anteile dokumentarischer und inszenierter Elemente in den Filmexpositionen (erste 30 Minuten). Dunkelgrau = rein dokumentarisches Material, hellgrau = reines Reenactment; Zwischentöne = Mischform; Querstreifen = Sonstiges.

Abbildung 2 legt den Schluss nahe, dass sich die strukturelle Komplexität der Filme über die Zeit verringert hat. Leys frühere Produktionen „Aus Liebe zu Deutschland“, „Nacht der großen Flut“ und „Eschede“ zeichnen sich durch eine hochkomplexe, aufwendige Montage aus:

Dort wechseln sich dokumentarische und inszenierte Elemente im rasanten Wechsel ab und verwachsen zu vielschichtigen Collagen. Seine jüngeren Produktionen wirken hingegen recht einfach gestrickt: Besonders „Gera“ und „Aldi-Brüder“ weisen uniforme Erzählmuster auf, die sich vorrangig auf lange Reenactment-Strecken verlassen und nur sehr selten von dokumentarischem Material durchbrochen werden.

Die Expositionen der Filme werden demnach immer gleichförmiger und vernachlässigen zunehmend das Spiel mit verschiedenen Materialien.

Einsatz extradiegetischer Musik

Der Gesamteindruck umfassender Dramatisierung verstärkt sich mit Blick auf die Musikanteile in Leys Filmen, die sich fast ausnahmslos auf hohem Niveau bewegen, wie Abbildung 3 verdeutlicht.

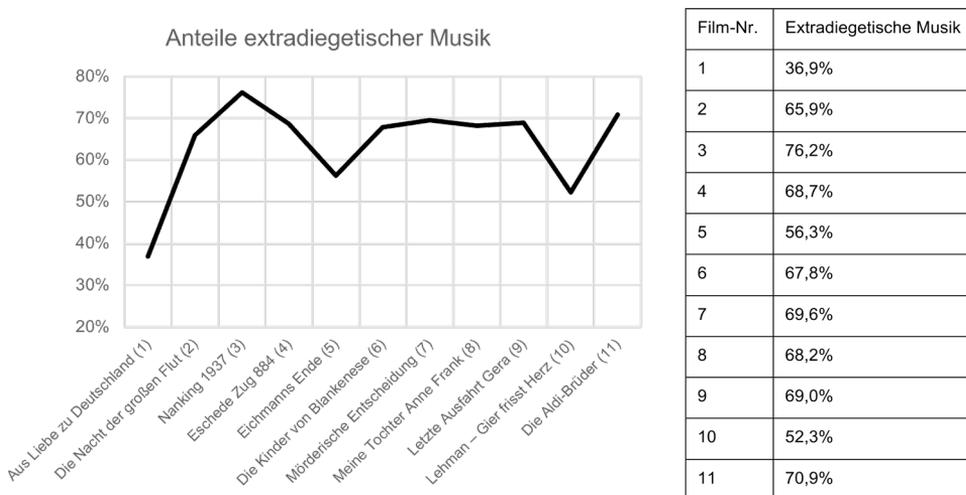


Abb. 3: Anteil extradiegetischer Musik im Zeitverlauf.

63,8 Prozent des Ley'schen Gesamtwerks werden von Hintergrundmusik begleitet (nicht hinzugerechnet wurde diegetische Musik²⁸). Fast zwei Drittel seiner Filme verfügen über einen in der Postproduktion hinzugefügten Musikteppich – ein Wert, der eher der Spielfilmästhetik zugeordnet werden kann als dokumentarischen Erzähltraditionen, und der zudem eine fiktivisierende Lektüre begünstigt (s. u.), da nur Originaltöne von Dokumentarfilmrezipient*innen als realistische akustische Ebene erachtet werden.²⁹

²⁸ Vgl. Norbert Schneider: Musik im dokumentarischen Film. Handbuch Filmmusik, Band 2. München 1989, S. 28.

²⁹ Vgl. Claudia Bullerjahn: Grundlagen der Wirkung von Filmmusik. Augsburg 2001, S. 28; Schneider 1989, S. 32–34.

Besonders intensiv kommt dieses Mittel in „Nanking“, also dem Reenactment-ärmsten Werk zum Einsatz. Sechs weitere DokuDramen bewegen sich bei Werten um die 70 Prozent der Gesamtumfänge. Dieser Anteil scheint sich seit „Blankenese“ als *modus operandi* in den dokudramatischen Arbeiten Leys eingependelt zu haben; eine hohe formale Einheitlichkeit ist seither offensichtlich (mit „Lehman“ als einziger Ausnahme).

Lange Strecken ohne glättenden Klangteppich existieren seither nicht mehr. Pausen-, fast ruhelos zieht sich der Musikeinsatz durch die Werke, wie es die Verteilung in „Mörderische Entscheidung“ nachfolgend beispielhaft verdeutlicht.



Abb. 4: Anteil extradiegetischer Musik in „Eine Mörderische Entscheidung“. Dunkelgrau: extradiegetische Musik; hellgrau: keine extradiegetische Musik.

Der einzige Film, der dieses gleichförmige Schema auf nennenswerte Weise durchbricht, ist „Aus Liebe zu Deutschland“. Dort geschieht der Musikeinsatz wesentlich pointierter. Mit zunehmendem Spannungsaufbau steigert sich auch der Durchschlag extradiegetischer Musik. Diese zunehmende Ballung arbeitet auf die Klimax hin und unterstützt so den Spannungsbogen.³⁰ Die musikalische Gestaltung des Films setzt – als einzige im Œuvre Leys – zum Höhepunkt ein klares Ausrufezeichen³¹ und lässt ein eindeutiges musikdramaturgisches Konzept erkennen.³²



Abb. 5: Anteil extradiegetischer Musik in „Aus Liebe zu Deutschland“. Dunkelgrau: extradiegetische Musik; hellgrau: keine extradiegetische Musik.

Schnittfrequenz

Abbildung 6 zeichnet die durchschnittliche Einstellungsdauer nach³³ und verdeutlicht, dass Leys Filme immer schneller werden. Einer verhältnismäßig gemächlichen Geschwindigkeit mit Schnittfrequenzen von mehr als sieben Sekunden in „Aus Liebe zu Deutschland“ schließt sich eine immer stärkere Beschleunigung an, bis die beiden aktuellsten Filme „Lehman“ und „Aldi-Brüder“ Einstellungslängen von durchschnittlich unter vier Sekunden aufweisen.

³⁰ Vgl. Bullerjahn 2001, S. 70.

³¹ Vgl. Schneider 1989, S. 103.

³² Vgl. Andreas Weidinger: Filmmusik. Konstanz 2006, S. 17.

³³ Gesamtzeit der Filme geteilt durch die Anzahl der Einstellungen; Vor- und Abspanne mit eingerechnet.

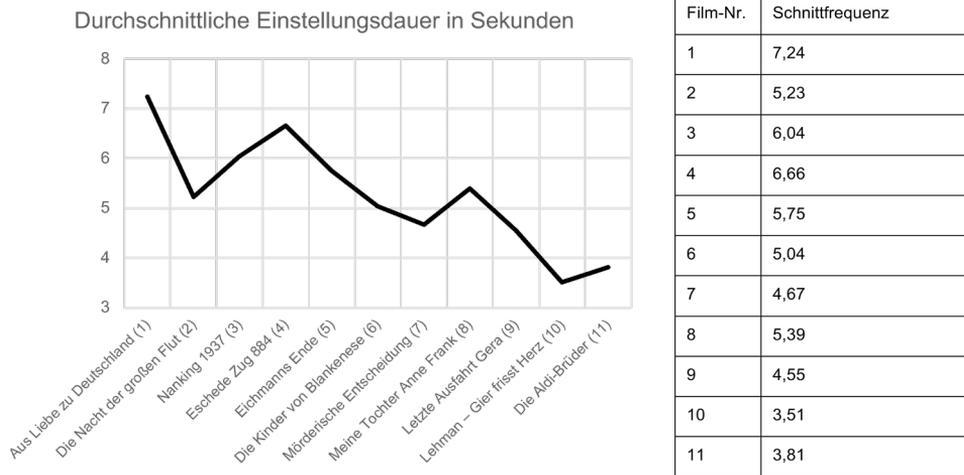


Abb. 6: Schnittfrequenz (durchschnittliche Einstellungsdauer) im Zeitverlauf.

Hans-Dieter Grabe, der große deutsche Fernsehdokumentarist, hat einst angeregt, der Dokumentarfilm müsse in immer schnelleren Zeiten genau den entgegengesetzten Weg gehen: nämlich dem „Schnellerwerden im Informationsbereich (...) im dokumentarischen Bereich die Ruhe – und wenn es sein muss die zunehmende Ruhe – gegenüberstellen.“³⁴ Leys Philosophie weicht von dieser Ansicht erkennbar ab.

Die bisherigen Betrachtungen lassen das Zwischenfazit zu, dass die DokuDramen Leys sich mit der Zeit immer stärker vom DOKUdrama zum dokuDRAMA entwickelt haben – wie es bereits vor einem Jahrzehnt mit Blick auf die Arbeiten Königsteins und Breloers festgestellt werden konnte (s. u.).³⁵ Leys Arbeiten sind eindeutig dem fikionalisierenden DokuDrama zuzuordnen, das die Inszenierung in den Vordergrund stellt und handlungsleitende Reenactments priorisiert.³⁶ Diese Tendenz verschärft sich mit der Zeit.

Elemente des visualisierenden Dokudramas (Transparentmachen der Inszenierung, Reenactments mit geringer Autonomie, dokumentarisches Material handlungsleitend), des dem fikionalisierenden DokuDrama gegenübergestellten Ansatzes³⁷, finden sich in seinen Produktionen verhältnismäßig selten. In „Anne Frank“ verschmelzen Spiel und Dokumentation geschickt, wenn die durch Mala Emde gespielte Anne am Schreibtisch sitzt und in ihr Tagebuch schreibt; an die Wände ihres Zimmers wird währenddessen historisches Wochenschau-material projiziert. Es wirkt, als sitze sie in einem überdimensionierten Kino. Auf diese Weise greifen Schauspiel und Archivmaterial, Farb- und Schwarz-Weiß-Film ineinander. Auf audi-

³⁴ Hans-Dieter Grabe, zit. nach: Thomas Frank: Räume für das Nachdenken schaffen. Die dokumentarische Methode von Hans-Dieter Grabe. Berlin 2005, S. 7.

³⁵ Vgl. Hißnauer 2011, S. 281–282.

³⁶ Vgl. Hißnauer und Schmidt 2013, S. 298–299.

³⁷ Vgl. ebd.

tiver Ebene verschwimmen gleichzeitig verlesene Tagebucheinträge mit der blechnen Nachrichtenpropaganda der frühen 1940er – eine eindrucksvolle Collage, wie sie vergleichbar nur noch in den dramatischen Szenen in „Nacht der großen Flut“ und „Eschede“ eingesetzt wird. In diesen Momenten ist der Mix der Elemente so dynamisch, dass man sie als Rezipient*in kaum mehr voneinander unterscheiden kann.

Bis auf solche Ausnahmen lassen Leys Produktionen das Experimentelle jedoch weitgehend vermissen. Das Drama dominiert, das Dokumentarische rückt deutlich in den Hintergrund, und die im DokuDrama ursprünglich angedachte Gleichwertigkeit der beiden Stilmittel³⁸ wird nicht mehr aufrechterhalten.

Vom Vertrag zum Verträglich: Ley und das Publikum

Derselbe Befund drängt sich auf angesichts des Vertrags mit den Zuschauer*innen. Im DokuDrama ist es durchaus üblich, das Publikum auf die Hybridität des Dargestellten hinzuweisen – im Sinne eines Transparentmachens der Tatsache, dass nicht alle Inhalte der filmischen Realität verbrieft sind und das DokuDrama ohne künstlerische Freiheit nicht auskäme. „Der Dokumentarfilm und seine Macher leben ein Stück weit vom Vertrauen des Publikums und von der Glaubwürdigkeit“, schreibt Hoffmann³⁹. Um dieses Vertrauen und diese Glaubwürdigkeit zu evozieren, setzen DokuDramaturgen häufig auf Einordnungen ihres Vorgehens – den Vertrag mit dem Publikum (der freilich nur metaphorisch als solcher zu verstehen ist).

Prototypisch schließt Breloer einen solchen Vertrag vor beiden Episoden seines Zweiteilers „Wehner – Die unerzählte Geschichte“ (1993). Dort arbeitet er mit einer Texttafel, die er parallel dazu aus dem Off verliest. Auf ihr steht: „Dieser Film rekonstruiert das Leben Herbert Wehners. Was gesagt wird, ist Akten, Biografien und Interviews entnommen. Wie es gesagt wird, ist gelegentlich frei erfunden.“⁴⁰ Die Tafel steht zwölf Sekunden an prominentester Stelle – ganz am Anfang des Films. Breloer zeigt dadurch, wie wichtig es ihm ist, das Publikum auf die genretypische Machart hinzuweisen.

Ähnlich geht Ley in seinem ersten DokuDrama vor: Zu Beginn von „Aus Liebe zu Deutschland“ werden zwei Texttafeln eingeblendet, die zusammen elf Sekunden lang stehen: (1) „Der Film wurde unter Verwendung von Fakten und dokumentarischem Material frei gestaltet.“ (2) „Szenen und Dialoge sind naturgemäß fiktiv, wenn auch nicht gänzlich unwahrscheinlich.“ Auch hier ist das Vorgehen auf Transparenz gegenüber den Rezipient*innen ausgelegt.

In seinen Folgeproduktionen legt er demgegenüber keinen gesteigerten Wert mehr auf entsprechende Kennzeichnungen: Schon sein zweiter Film „Nacht der großen Flut“ verzichtet gänzlich darauf. Ebenso geht er in „Nanking“, „Eschede“, „Blankenese“ und „Gera“ vor.⁴¹

³⁸ Vgl. Fritz Wolf: Alles Doku – oder was? Über die Ausdifferenzierung des Dokumentarischen im Fernsehen. LfM-Dokumentation, Band 25. Düsseldorf 2003, S. 98. Wolf verwendet hier die Schreibweise „DokuDrama“.

³⁹ Kay Hoffmann: Die Fälschung von Wirklichkeit. Vom Vergnügen, mit dokumentarischen Erwartungen zu spielen. In: Hoffmann u. a. 2012, S. 41–50, hier S. 41.

⁴⁰ Hervorhebungen im Original.

⁴¹ Da von „Eichmanns Ende“ lediglich eine Version ohne Vor- und Abspann vorlag, wird der Film an dieser Stelle nicht betrachtet.

Seine weiteren Arbeiten verfügen zwar über Ansätze solcher Verträge – allerdings handelt es sich durchweg um Rudimente: „Mörderische Entscheidung“ erhält eine kurze Erklärung im Abspann („Die im Film zitierten Aussagen im Bundestags-Untersuchungsausschuss sowie der Funkverkehr mit den F15-Piloten geben den Wortlaut der Protokolle wieder.“), in welcher nicht explizit auf die erfundenen Elemente hingewiesen wird.

Am Ende des Abspanns von „Anne Frank“ findet sich folgender Hinweis: „Alle inszenierten Teile sind dokumentarisch belegt. Spielszenen können nur eine Annäherung an das wirkliche Geschehen sein.“ Während schon die Position der Kennzeichnung auf deren Bedeutung aus Sicht des Autors schließen lässt, fällt im Vergleich zu „Aus Liebe zu Deutschland“ der Wortlaut auf. Was dort ‚fiktive‘ Elemente und ‚freie Gestaltung‘ heißt, wird nun als ‚Annäherung an das wirkliche Geschehen‘ bezeichnet, wodurch die Betonung des Erfundenen weniger deutlich herausgestellt wird.

Ebenso am Filmende erscheint ein Hinweis in „Lehman“: „Der Film verbindet Dokumentarisches mit Inszeniertem und ist mit recherchierten Quellen belegt. Dennoch können die Spielszenen nur eine Annäherung an das wirkliche Geschehen sein.“ Anders als in „Anne Frank“ steht der Text dort allerdings nur gut drei Sekunden lang. Selbst schnelle Leser*innen schaffen es in dieser Zeit höchstens, den ersten Satz zu lesen. Der entscheidende Teil des Hinweises geht unter. Der Vertrag wirkt letztlich wie ein kaum ernstgemeintes Alibi.

In „Aldi-Brüder“ findet sich an selber Stelle der identische Text wie in „Lehman“; dort steht er immerhin für fünf Sekunden und kann von schnell lesenden Zuschauer*innen vollständig rezipiert werden (sofern sie den gesamten Abspann abwarten).

Diese Ausführungen verdichtend, ist festzuhalten, dass der Vertrag mit dem Publikum nur in Leys erstem Film von erkennbarer Relevanz ist, woraufhin im Zuge der Fiktionalisierung seiner DokuDramen auch die Transparenz des filmischen Vorgehens nebensächlich wird.

Die nächste Generation? Vergleich mit Königstein und Breloer

Angesichts seiner enormen Produktivität ist Ley sicherlich der legitime Nachfolger der Pioniere des DokuDramas. Um die Filme Königsteins und Breloers mit jenen Leys zu vergleichen, bietet sich eine Untersuchung Jambors, Hißnauers und Schmidts an.⁴² Sie untersuchten ebenfalls die dokumentarischen und inszenierten Anteile von insgesamt neun Produktionen der beiden Filmemacher (die bis zu Königsteins Tod 2013 im Grunde immer zusammenarbeiteten) aus den Jahren 1982 bis 2005.⁴³ Im Unterschied zur vorliegenden Studie betrachteten sie zwar nur die ersten 30 Filmminuten⁴⁴, dennoch ist das Vorgehen so ähnlich, dass eine hohe Vergleichbarkeit gegeben ist.

Jambor et al. stellten eine sukzessive Zunahme des fiktionalen Bildmaterials fest: Von 24,9 Prozent in „Das Beil von Wandsbek“ steigert sich der Wert auf über 80 Prozent in „Die Manns“

42 Vgl. Joanna Jambor u. a.: Horst Königstein. Wagemutiges Fernsehspiel. Eine Betrachtung im Spektrum überkommener und aktueller Formen. In: Rundfunk und Geschichte 2011, Nr. 3–4, S. 60–75.

43 Analysiert wurden die Filme „Das Beil von Wandsbek“, „Eine geschlossene Gesellschaft“, „Staatskanzlei“, „Kollege Otto“, „Wehner“, „Einmal Macht und zurück“, „Todesspiel“, „Die Manns“ sowie „Speer und Er“.

44 Zudem wurde nur die Bildebene betrachtet; die Ausprägung ‚Mischform‘ gibt es in ihrer Studie nicht.

und „Speer und Er“. So entwickelt sich das DOKUdrama zunehmend zum dokuDRAMA.⁴⁵ Auch die Filmexpositionen sind aufschlussreich: Während die frühen Filme der beiden Autoren vorrangig mit dokumentarischem Material beginnen, wandelt sich das Verhältnis nach und nach zugunsten fiktionaler Einstiege, die eher an Spiel- als an Dokumentarfilme erinnern.⁴⁶ Die Ähnlichkeit zur Schwerpunktverlagerung Leys ist offensichtlich.

Ferner ist eine zeitliche Überschneidung aufschlussreich: Zwei Jahre vor der Veröffentlichung von „Speer und Er“ wird das erste DokuDrama des damaligen Novizen Ley veröffentlicht. Und es scheint, als wolle dieser damals noch eine Gegenbewegung zur zunehmenden Fiktionalisierung bei Königstein und Breloer schaffen. Seine Reenactment-Anteile liegen in den ersten Jahren deutlich unter jenen der beiden Branchenprimi. Nur wenige Jahre später allerdings geht auch er den Weg zunehmender Fiktionalisierung und übertrifft die beiden darin geradezu.

Diskussion

Leys Filme stehen idealtypisch für die sukzessive „Verspielfilmung“⁴⁷ des Dokumentarischen. Als Hauptgrund für diesen Trend ist sicherlich der Kampf um prominente Sendeplätze zu nennen, die man eher zugeteilt bekommt, wenn man mit seinen Werken möglichst packend unterhält. Aus ebenso gearteten Überlegungen entstand in den 1980ern schließlich erst die Idee zum DokuDrama.⁴⁸ Nur: Handelt es sich bei Filmen mit mehr als 80 Prozent Spielfilmanteil überhaupt noch um *dokumentarische* Produktionen? Denn das ist es ja, was der Genrebegriff impliziert: ‚Wir bieten so viel Dokumentarisches, dass wir es explizit in der Genrebezeichnung nennen.‘ Und inwiefern ist der Paradigmenwechsel hin zur Fiktionalisierung problematisch?

Diese Fragen ließen sich salopp mit Guido Knopp beantworten, der in seinen stilprägenden ZDF-„History“-Produktionen („Hitlers Helfer“ und weitere) ebenfalls auf Reenactments zurückgriff. Er formulierte wie folgt: „Beim Doku-Drama ist alles erlaubt“.⁴⁹ Diese Einschätzung erscheint freilich zu trivial, ließe sich doch kritisch entgegenen, der Trend zu immer stärker fiktionalisierten Stoffen habe zu einer „Missachtung des dokumentarischen Materials geführt“.⁵⁰

Um sich dieser Debatte anzunähern, ist m. E. die wichtigste Perspektive jene der Rezipient*innen. Als theoretische Grundlage bietet sich ein Ansatz Roger Odins an: die Unterscheidung der fiktivisierenden und dokumentarisierenden Lektüre. Odin beschreibt die Rezeption als individuellen Prozess, der stets das Aushandeln der Zuschauer*innen beinhaltet, die für sich selbst einschätzen, ob es sich nun um einen dokumentarischen oder um einen fiktionalen Film handelt. Das Publikum positioniert sich gegenüber dem Produkt, das es be-

⁴⁵ Vgl. Jambor u. a. 2011, S. 68.

⁴⁶ Vgl. ebd., 68f.

⁴⁷ Fritz Wolf: Fiktionalisierung des Dokumentarischen. Der Trend zu Docutainment und Serialisierung. In: Peter Zimmermann und Kay Hoffmann (Hg.): Dokumentarfilm im Umbruch. Kino – Fernsehen – Neue Medien. Konstanz 2006, S. 125–137, hier S. 129.

⁴⁸ Vgl. Breloer 1994, S. 277; Hießnauer und Schmidt 2013, S. 308–310.

⁴⁹ Guido Knopp, zit. nach Ebbrecht und Steinle 2008, S. 251.

⁵⁰ Wolf 2006, S. 135.

trachtet.⁵¹ Beeinflusst werden kann die individuelle Lektüre durch die filmspezifischen Produktionsmodi.⁵² Filmemacher*innen haben die Möglichkeit, die Rezeption ihrer Filme zu programmieren: Möchten sie, dass ein Film als dokumentarische Produktion gelesen wird, also dokumentarisierend, dann setzen sie vornehmlich dokumentarisches Material ein – insbesondere im Rahmen der Exposition.⁵³ Sie werden sich auf das „dokumentarische Ensemble“⁵⁴ verlassen, um die dokumentarisierende Lektüre zu befördern. Sie werden alles daran setzen, den Zuschauer*innen diese Form der Lektüre nahezu legen.⁵⁵ Um dieses Ziel zu erreichen, werden sie Authentizitätssignale einsetzen: Archivaufnahmen, Dokumente und Zeitzeugen im On.⁵⁶

Zielen die Autor*innen hingegen auf Spannung und narrative Stimmigkeit ab, werden sie einen „unterhaltungsorientierten Ansatz“⁵⁷ wählen – und der gelingt einfacher mit Hilfe fiktionaler Mittel. Im Falle Leys dominiert diese Form des Zugangs spätestens seit 2010. Die Authentizität des Dargestellten rückt in den Hintergrund, während seine Filme sich zuletzt kaum mehr von Spielfilmproduktionen unterscheiden. Sie arbeiten mit umfassenden Klangteppichen, ihre Exposition verzichtet beinahe gänzlich auf dokumentarische Inhalte, Einstellungen wechseln immer schneller, und der Vertrag mit dem Publikum weicht – wenn überhaupt – einem Verträglichem im Abspann. Wir haben es folglich mit einer Fülle an Stilmitteln zu tun, die eher dem Spielfilm zuzuschreiben sind und somit die fiktivisierende Lektüre begünstigen. Leys DokuDramen haben ihre Attraktivität so lange gesteigert, bis sie zu Spielfilmen mit dokumentarischen Einsprengseln wurden – attraktiv, aber nicht mehr authentisch.

Odins Einschätzung, Zuschauer*innen, die, „mit geschlossenen Augen in einen Saal eintreten und [denen] man einen Film vorführen würde, von dem [sie] niemals reden gehört [haben], [wüssten] nach einigen Minuten sofort, ob es sich um einen fiktionalen Film oder um einen Dokumentarfilm handelt“⁵⁸, gilt im DokuDrama ohnehin nur unter Vorbehalt. Aber im Falle der jüngeren Ley'schen DokuDramen würde wohl kaum ein(e) Rezipient*in mehr auf einen Dokumentarfilm tippen. Sicherlich sind seine Filme hochwertig umgesetzt, dramaturgisch zumeist spannend und mit den wichtigsten Vertreter*innen deutscher Schauspielkunst besetzt (Axel Milberg, Matthias Brandt, Mala Emde, Joachim Król). Sie können es insofern, rein auf ihre dramaturgische Gestaltung reduziert, zweifelsohne mit reinen Spielfilmproduktionen aufnehmen⁵⁹. Aber um dokumentarische Werke handelt es sich m. E. nicht mehr.

Freilich: Das Label ‚DokuDrama‘ ist nicht geschützt. Doch Leys jüngere Filme haben diese Kennzeichnung angesichts der oben empirisch belegten Schwerpunktverlagerung nicht mehr

51 Vgl. Roger Odin: Dokumentarischer Film – dokumentarisierende Lektüre. In: Eva Hohenberger (Hg.): Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms. Berlin 2006[1984], S. 259–275, hier S. 259–261.

52 Vgl. Ebd., S. 266.

53 Vgl. Hißnauer 2011, S. 279f.

54 Odin 2006[1984], S. 267.

55 Vgl. Kay Hoffmann: Die Wirklichkeit schmilzt dahin wie Schnee unter der Sonne. Von der Inszenierung im Dokumentarfilm. In: Hoffmann u. a. 2012, S. 21–39, hier S. 23.

56 Vgl. Jambor u. a. 2011, S. 68f.; Hißnauer 2011, S. 280.

57 Jambor u. a. 2011, S. 68f.

58 Odin 2006[1984], S. 268.

59 Vgl. Köpke 2018, S. 148.

verdient. Entweder fehlt den Programmverantwortlichen für die richtige Genrezuordnung das nötige Gespür. Oder aber sie setzen verstärkt auf die Kennzeichnung als ‚DokuDrama‘ im Sinne eines Authentizitätsmarkers, nicht mehr aber auf die genregerechte Ausgestaltung des Stoffs. Leys Filme, so scheint es, nutzen die Aura des Dokumentarischen als trojanisches Pferd, als Vehikel, um glaubwürdig und journalistisch zu wirken – und sind es doch nicht.

Der Autor selbst beschrieb das Verhältnis zwischen seinen Filmen und den Zuschauer*innen einmal wie folgt: „Der Zuschauer“, so sagte er, „ist erwachsen genug, um letztlich zu wissen, dass er sich TV, Kino etc. nicht bedingungslos ausliefern sollte.“⁶⁰ Auf diese Weise legt er die Verantwortung ganz in die Hände seines Publikums. Dabei ist er es, der in den letzten Jahren zunehmend den an das DokuDrama gesetzten Bildungsanspruch vernachlässigt und historische Gegebenheiten zugunsten narrativer Zuspitzungen übervereinfacht hat – zentrale Verantwortungsbereiche des Dokumentaristen, auf die das Publikum keinerlei Einfluss nehmen kann. Noch dazu lässt er die Rezipient*innen ob seines Vorgehens im Unklaren. Ley setzt auf Spannung statt historische Genauigkeit, auf Unterhaltung statt inhaltliche Tiefe. Er will nicht Geschichte rekonstruieren, sondern Geschichten erzählen. Mit *Doku* hat das nicht mehr viel gemein.

⁶⁰ Jakob Buhre: Raymond Ley. Interpretation des dokumentarischen Materials. In: Planet Interview, 26.01.2016. Online: <http://www.planet-interview.de/interviews/raymond-ley/48433/>, abgerufen am 11.08.2020.