

Christian Hißnauer

### „Unten waren elf. Oben war ‚die ganze Welt‘“. Die Rethematisierung des Grubenunglücks von Lengede im Dokumentarspiel und als Gesprächsfilm

2007

<https://doi.org/10.25969/mediarep/14458>

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

#### Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Hißnauer, Christian: „Unten waren elf. Oben war ‚die ganze Welt‘“. Die Rethematisierung des Grubenunglücks von Lengede im Dokumentarspiel und als Gesprächsfilm. In: Christian Hißnauer, Andreas Jahn-Sudmann (Hg.): *medien – zeit – zeichen*. Marburg: Schüren 2007 (Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium 19), S. 45–53. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/14458>.

#### Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

#### Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

**„Unten waren elf. Oben war ,die ganze Welt“<sup>1</sup>**  
**Die Rethematisierung des Grubenunglücks von Lengede**  
**im Dokumentarspiel und als Gesprächsfilm**

Christian Hißnauer

Das Grubenunglück von Lengede im Oktober/November 1963 war die erste Katastrophe, von der im deutschen Fernsehen *live* berichtet wurde. Nach 14 Tagen konnten noch 11 Bergleute, die längst für tot erklärt waren, gerettet werden. Die dramatische Rettungsaktion ging in die bundesdeutsche Nachkriegsgeschichte als das *Wunder von Lengede* ein.

2003 jährte sich das Ereignis zum dreißigsten Mal. Sat1 zeigte aus diesem Anlass das aufwändig inszenierte Event-Movie *Das Wunder von Lengede* von Kaspar Heidelbach. Das Grubenunglück und die anschließende Rettungsaktion wurde mit Starbesetzung – u.a. Nadja Uhl, Heino Ferch, Jan Josef Liefers und Heike Makatsch – „nach einer wahren Begebenheit“ nachgestellt. Mit ähnlichen Filmen machten private Sendeanstalten in den vergangenen Jahren immer wieder auf sich aufmerksam: *Der Tanz mit dem Teufel – Die Entführung des Richard Oetker* (2001), *Die Luftbrücke* (2005) oder jüngst *Die Sturmflut* (2006). Natürlich gibt es in diesem Bereich des Fernsehens ebenfalls *me-too*-Produktionen öffentlich-rechtlicher Sender, wie das ZDF mit *Dresden* (2006) eindrucksvoll unter Beweis gestellt hat.

*Das Wunder von Lengede* zeigt aber auch, dass es nicht nur einen Stichtagsjournalismus gibt. Auch im Bereich des (Fernseh-)Films kommt es immer wieder zu Rethematisierungen von zeithistorischen Ereignissen rund um die entsprechenden Jahrestage.

Am Beispiel des Grubenunglücks beleuchte ich in diesem Artikel Wegmarken in der Entwicklung des bundesdeutschen Fernsehdokumentarismus. Im Fokus stehen zwei Produktionen, die 1969 und 1979 das Ereignis vergegenwärtigten: als Dokumentarspiel und im Interviewdokumentarismus.

### **Der Szenische Dokumentarismus der 1960er Jahre**

Das *Dokumentarspiel* verdankt seinen Namen einer 1962 eigens dafür eingerichteten Hauptabteilung des ZDF. Thomas Koebner bezeichnete diese Spielart auch als *szenischen Dokumentarismus*<sup>2</sup>. Auch wenn es in der ARD keine entsprechende Abteilung gab, so wurden dennoch von fast allen Sendeanstalten Dokumentarspiele produziert.<sup>3</sup> Seine Hochphase erlebte es Mitte/Ende der 1960er Jahre.

Werner Waldmann beschrieb diese Form des dokumentarischen Erzählens wie folgt:

Dokumentarspiel meint ganz vordergründig ein dramatisches Spielgeschehen, das auf Ereignissen basiert, die tatsächlich stattgefunden haben. In welcher Weise dies dramaturgisch realisiert wird, ist eine Frage, die für den Terminus als solches nicht entscheidend ist. Das Spiel kann den Ereignissen frei nachempfunden sein; es ist aber wichtig, die Ereignisse nicht formal zu verfremden.<sup>4</sup>

Das ist ein großer Unterschied zu den eingangs erwähnten Event-Movies. „Im Dokumentarspiel werden Figuren und Ereignisse rekonstruiert, die historisch belegt sind [...].“<sup>5</sup> Auch die Event-Movies setzen auf eine detailgetreue Rekonstruktion. Doch die Rekonstruktion bezieht sich vor allem auf Kostüme, Dekors und computergenerierte Luftbrücken oder Sturmfluten: Der Schauwert ist oft wichtiger als historische Fakten. Die Handlung ist bestenfalls „inspiriert“ von wahren Begebenheiten. So wird Geschichte zu einem *Fernsehereignis*.<sup>6</sup>

Die tatsächlich erzählten Geschichten sind zumeist fiktiv oder aus dramaturgischen Gründen verändert. Emotionen sind hier wichtiger als historisch verbürgte Tatsachen. So betont *Das Wunder von Lengede* vor allem die Situation der befreundeten (und erfundenen) Bergarbeiterfrauen Renate Reger (Heike Makatsch) und Helga Wolbert (Nadja Uhl) zwischen Hoffnung und Resignation. Bevor ihre Männer in die Grube einfahren, gibt es in beiden Beziehungen Streit. Die eigentlichen Rettungsarbeiten werden fast zur Nebensache und vor allem die persönlichen (Beziehungs-)Probleme in den Vordergrund gerückt. In dem gleichnamigen ZDF-Dokumentarspiel von 1969 (Buch: Fritz Böttger; Regie: Rudolf Jungert) hingegen werden die Rettungsversuche nicht dargestellt, sondern detailliert beschrieben. Der Fokus der Darstellung liegt auf den faktischen Geschehnissen rund um die Rettung, nicht auf den persönlichen Dramen, die sich um das *Wunder von Lengede* herum ereignet haben.

Auffällig bei diesem Dokumentarspiel ist weniger das heutzutage theatral anmutende Spiel und die eher statische Inszenierung, sondern die sehr textlastige Umsetzung. Dieses *Wunder von Lengede* wirkt weniger wie eine *szenische* Rekonstruktion, sondern wie eine Nacherzählung: Haupthandlungsorte sind über weite Strecken ein Aufenthaltsraum und eine Kneipe, in der die Rettungskräfte sich gegenseitig von ihren Fortschritten und Rückschlägen berichten.<sup>7</sup> Dabei scheint der Film zusätzlich vom aufklärerischen Impetus des so genannten Erklärdokumentarismus beseelt zu sein. Möglichst fakten-

reich – und für den Laien zuweilen unverständlich – werden immer wieder das Vorgehen und die Probleme der Rettungsaktion beschrieben. Dafür werden auch Grafiken in das Spiel mit einbezogen. Offenkundig soll – und muss – der Text alle wichtigen Informationen vermitteln. Auch dadurch entsteht der theatrale Eindruck der Inszenierung.<sup>8</sup> Nur gelegentlich werden Archivaufnahmen und einige wenige Außenaufnahmen einmontiert. Von daher ist es nicht überraschend, dass Dokumentarspiele oft Gerichtsprozesse thematisieren (zumal hier ‚authentische‘ Protokolle als Textquelle verwendet werden können<sup>9</sup>). Textinserts und einmontierte Fotos – wie z.B. in *Der Reichstagsbrandprozeß* (1967) – dienen hierbei in einigen Fällen dazu, immer wieder auf den Spielcharakter zu verweisen, in dem der Illusionseindruck gebrochen wird. Dies fand man jedoch eher bei den ARD-, als bei den ZDF-Produktionen, die stärker dem rein Szenischen verpflichtet waren. „Die Ausgrenzung aller nicht-szenischen Möglichkeiten des Dokumentarspiels erklärte vor allem Wolfgang Bruhn [Mitte der 1960er Jahre Leiter der Abteilung Dokumentarspiel, CH] zum beherrschenden Dokumentarspielprinzip des ZDF.“<sup>10</sup> Das Dokumentarspiel der 1960er Jahre war aufgrund der Organisation in einer eigenen Hauptabteilung vom ZDF geprägt. Doch diese Dominanz wurde zu einem Problem für diese Form. So kommt z.B. Knut Hickethier zu dem Schluss:

Das Dokumentarspiel als eigenständige Programmform und spezifische Gattung blieb eine Erfindung der ZDF-Administration, die jedoch nicht vermochte, in dieser [...] Programmsparte eine eigene ästhetische Entwicklung zu vollziehen. Diese Entwicklung fand eher dort statt, wo die Abschottung der Programmsparten nicht bestand, sondern die ästhetischen Abgrenzungen flexibel blieben und das Dokumentarspiel als Teil des Fernsehspiels sich ungehindert verschiedener dokumentarischer Methoden bedienen konnte.<sup>11</sup>

In *Das Wunder von Lengede* folgt die Dramaturgie den tatsächlichen Ereignissen. So thematisieren Böttger und Jungert zunächst sehr ausführlich die mittlerweile oft vergessene erste Rettungsaktion, bei der bereits drei Verschüttete geborgen wurden. Bis dahin wird nur aus der Perspektive der Rettungsmannschaften erzählt. Erst nach fast 45 Minuten etablieren sie eine zweite Erzählperspektive. Bevor die Retter wissen, ob sich tatsächlich Kumpels in den *Alten Mann* retten konnten, zeigt die Kamera die Situation der Eingeschlossenen. Da die Batterien der Grubenlampen nur für 12 Stunden reichten, sieht man zunächst minutenlang einen dunklen Bildschirm. – In der Sat1-Produktion ist der Hohlraum hingegen hell erleuchtet. Der Zuschauer soll einen guten Blick auf die dramatische Situation haben.

In den 1950er und 1960er Jahren sah man eine Verwandtschaft des Fernsehens eher mit dem Theater als mit dem Film.<sup>12</sup> In diesem Dokumentarspiel ist das sehr auffällig: Es wird vor allem über den Text – entweder im Kommentar oder im Dialog<sup>13</sup> – erzählt. Das Bild behauptet dagegen keine Eigenständigkeit. Der schwarze Bildschirm symbolisiert dies konsequent.

### **Zeitzeugen erinnern sich: Der Interviewfilm**

Eberhard Fechner ist der bekannteste und vielleicht wichtigste Vertreter des sogenannten *Interviewdokumentarismus* im deutschen Fernsehen. Doch weder war er der erste, noch der einzige Dokumentarist, der seine Filme weitestgehend aus den gefilmten Gesprächen mit seinen Protagonisten montierte – er verwob die Gespräche jedoch mit seiner Cutterin Brigitte Kirsche besonders virtuos.

Ein ebenso bedeutender – wenn auch weniger prominenter – Vertreter des Gesprächsfilms ist Hans-Dieter Grabe. Von 1962 bis zu seiner Pensionierung 2002 realisierte er für das ZDF ca. 60 zumeist kürzere Dokumentarfilme.<sup>14</sup> Einer davon ist *Das Wunder von Lengede – oder Ich wünsche keinem, was wir durchgemacht haben* aus dem Jahr 1979.

Der etwas sperrige Begriff *Interviewdokumentarismus* wurde von Thomas Koebner in den 1970er Jahren geprägt.<sup>15</sup> Er sah darin eine Weiterentwicklung des Dokumentarspiels: „Der Interview-Dokumentarismus bricht mit der konventionellen und konservativen Dramaturgie des szenischen Dokumentarismus. Er hilft auf diese Weise dem Medium Fernsehen, gegenüber Theater und Film mehr Eigenständigkeit zu erringen.“<sup>16</sup>

Hier muss man berücksichtigen, dass in der zeitgenössischen Auseinandersetzung die Gesprächsfilme von Fechner (*Nachrede auf Klara Heydebreck*, 1969) oder Erika Runge (*Warum ist Frau B. glücklich?*, 1968) als Fernseh- oder Dokumentarspiele rezipiert wurden, bei denen die Recherche selbst zum Gegenstand des Filmes gemacht wurde. Das mag aus heutiger Sicht irritieren, da es in diesen Filmen ja keine *Spielhandlung* gibt. Es erklärt sich vielleicht daraus, dass vor allem Fechner seine Filme für die Fernsehspielabteilung des Norddeutschen Rundfunks realisierte. Er zählt zur 2. Generation der sogenannten *Hamburger Schule*, deren Arbeiten sich immer „auf der Grenzlinie zwischen dokumentarischem und fiktionalem Film“<sup>17</sup> bewegten. Entsprechend wurde nicht immer eindeutig zwischen fiktionalen und dokumentarischen Filmen unterschieden und ein Film wie *Alma Mater* (Rolf Hädrich, 1969) zuweilen dem Interviewdokumentarismus zugeordnet.<sup>18</sup> Solche Bezeichnungen des Gesprächs- resp. Erzählfilms als Fernseh- oder Dokumen-

tarspiel finden sich bis weit in die 1970er Jahre – mit zum Teil überraschenden Begründungen: „Das eigentlich Bemerkenswerte an Fechners ‚Nachrede auf Klara Heydebreck‘ ist [...] die ganz spezifische Mischung aus dokumentarischen- und Spielelementen [...]. In diesem Film wird nicht mehr *nach*, sondern *mit* dem dokumentarischen Belegmaterial gespielt.“<sup>19</sup>

Im Unterschied zu Grabe interessiert sich Eberhard Fechner weniger für die *einzelnen* Personen. Die Protagonisten bleiben z.B. in *Der Prozeß* (1984) nur Funktionsträger: Angeklagte, Richter, Schöffe, Zeuge, Prozessbeobachter. Ihre Namen erfährt man nicht<sup>20</sup>. Das durch den Zusammenschnitt einer Vielzahl von Interviews und Perspektiven entstehende Kaleidoskop ergibt bei Fechner die überindividuelle Erzählung. Fechner selbst sagte dazu: „Mich interessieren nur Stoffe, die weder in der subjektiven Problematik eines einzelnen noch in der abstrakten Problematik der Geschichte stecken bleiben.“<sup>21</sup> Es entsteht also eine Erzählung, die eben nicht *eine* subjektive Geschichte ist. Doch gerade dadurch, dass diese Erzählung aus persönlich Erlebtem konstruiert wird, wird sie hinreichend konkretisiert, um sich nicht als unbeeinflussbares Schicksal in abstrakten historisch-politischen Zusammenhänge und Machtkonstellationen zu verlieren.

Hans-Dieter Grabe hingegen lässt dem Einzelnen viel mehr Raum seine eigene, persönliche Geschichte zu berichten und ordnet sie nicht so stark dem Thema unter, wie es bei Fechner geschieht. Bereits 1972 realisiert er konsequent einen Film, der nur durch einen Protagonisten getragen wird: *Mendel Schainfelds zweite Reise nach Deutschland*.

Das Interesse für die persönliche Geschichte wird in *Das Wunder von Lengede* z.B. darin ersichtlich, dass Grabe vor allem die psychischen Folgen für die Geretteten thematisiert. Bereits in der Exposition wird das deutlich: Die von ihm interviewten ehemaligen Verschütteten zeigt er zunächst an ihren aktuellen Arbeitsplätzen oder Zuhause und berichtet aus dem Off über die beruflichen und gesundheitlichen Folgen. Zu Wort kommen dann ihre Frauen. Auch sie berichten von den Auswirkungen auf die Psyche ihrer Männer. Bilder deren stummer Blicke verwendet Grabe als Zwischenschnitte. Erst nach ca. 8 Minuten lässt Grabe die Männer von ihren Erlebnissen erzählen. Zu diesem Zeitpunkt hat er sie bereits als leidende Opfer und nicht als strahlende Helden etabliert. Ähnlich wie in seinen Vietnam-Filmen (vor allem *Nur leichte Kämpfe im Raum Da Nang* 1972 und *Do Sanh – Der letzte Film* 1998), interessiert sich Grabe hier für die (Spät-)Folgen des Unglückes.<sup>22</sup>

Thomas Frank behauptet in seiner Promotion über Hans-Dieter Grabe, dieser verzichte im Unterschied zu Fechner in *allen* seinen Gesprächsfilmen „auf

die Methode der Wechselrede“<sup>23</sup>. Dies stimmt jedoch nur für die Filme, die um *eine* Person kreisen oder für einen Film wie *Hiroshima. Nagasaki. Atombombenopfer sagen aus* (1985), in dem er das persönliche Leid nicht durch eine solche Form der Montage entwerten will.

In *Das Wunder von Lengede* gibt es jedoch die ergänzende und die widersprechende Wechselrede.<sup>24</sup> Gerade am Anfang ist noch auffällig, dass Grabe sowohl die ergänzende Rede als auch eine Parallelmontage benutzt. Dies liegt daran, dass die Bergleute an verschiedenen Stellen der Schachanlage von dem eindringenden Wasser überrascht wurden und sich erst nach und nach zusammenfanden, bis sie sich gemeinsam in den *Alten Mann* retten konnten. Von da an setzt Grabe die Wechselrede noch deutlicher ein. Dieses Montageprinzip ist möglich, da die persönlichen Schicksale einen gemeinsamen Bezugspunkt haben. Fechners Filme zeichnen sich gerade darin aus. Daher ist es ihm möglich, seinen Gesprächspartner an einem – bildlich gesprochen – *Imaginären Tisch* (Netenjakob) zu versammeln. Der Bezugspunkt variiert dabei. In einigen Filmen ist dies ein Ort (*Unter Denkmalschutz* 1975, *Im Damenstift* 1983), in anderen sind es die persönlichen Bindungen einer Personengruppe (*Klassenphoto* 1970, *Comedian Harmonists* 1977). Sein erster Erzählfilm war eine *Nachrede auf Klara Heydebreck*. In *Der Prozeß* interviewt er die an dem Majdanek-Gerichtsverfahren beteiligten Personen<sup>25</sup>. Die unterschiedlichen Gespräche beziehen sich immer wieder auf die gleichen Personen und/oder Begebenheiten. So kann Fechner aus den verschiedenen Interviews *eine* Erzählung darüber montieren. – Grabe geht jedoch oft gerade umgekehrt vor. Er will nicht *viele* Gespräche, die sich zu einer Erzählung vereinen. Er will die *eine, eigene* Geschichte.<sup>26</sup>

Grabe verwendet in seinen Filmen häufiger den Off-Kommentar zur Raffung, da die meisten seiner Filme eher kürzer sind (30 bis 45 Minuten). Er hatte also nie die Zeit zur Verfügung wie Fechner und musste daher stärker auf dieses Mittel der Informationsvermittlung zurückgreifen. Auch hier sieht man einen Unterschied: Während Fechner spätestens seit *Klassenphoto* nur noch Großprojekte realisierte, war Grabe viel mehr dem Fernsehalltag verbunden.

In seinen Kommentaren lässt Grabe Hintergrundinformationen einfließen, die zum Verständnis der persönlichen Schicksale wichtig sind, um die Interviews von der Last der Faktenvermittlung zu befreien. Es gibt jedoch auch Filme, in denen Grabe nahezu gänzlich – oder zumindest in relevanten Sequenzen – auf einen eigenen Kommentar verzichtet. In Filmen wie *Nur leichte Kämpfe im Raum Da Nang* oder *Nicht mehr heimisch in dieser Welt*

(1994) über Folteropfer übernehmen dann jedoch Ärzte und Therapeuten die kommentierende Funktion und berichten über die Opfer. Dies dient nicht nur der Authentisierung, sondern schafft eine eigentümliche Distanz durch Versachlichung, die eine Auseinandersetzung mit dem Leid ermöglicht.

Auch mit Archivmaterialien geht Hans-Dieter Grabe sehr behutsam um, da er dieses Material nicht entwerten will: „statt des Vielen das ganz Wenige“<sup>27</sup> ist sein Motto. Aber: „Diese Enthaltbarkeit in der Verwendung von Archivmaterial ist nur möglich, wenn man beim Zuschauer eine zumindest ungefähre Kenntnis der entsprechenden Archivbilder voraussetzen kann.“<sup>28</sup> Dies zeigt, wie wichtig Kontextwissen bei der Rezeption dokumentarischer Bilder und Sendungen ist.

Archivmaterial und Kommentar illustrieren bei Grabe die Interviews. Damit grenzt er sich von vielen anderen – vor allem aktuellen – Dokumentationen und Dokumentaristen ab. So werden in der WDR-Dokumentation *Protokoll einer Katastrophe – Das Drama von Lengede* (Frank Bürgin, 2003) Archivmaterialien, vorgebliche *Re-enactments*, Szenen aus dem oben angeführten Dokumentarfilm von 1969, Computeranimationen und Interviewversatzstücke zur Illustration des tragenden Erklärkommentars verwendet. – Früher hätte man dies wahrscheinlich ein Feature genannt. Auffällig ist in solchen Produktionen, dass Zeitzeugeninterviews auf kurze Statements reduziert werden, die oft vor allem emotionalisierend wirken sollen<sup>29</sup>. Gleichzeitig haben sie eine Beleg- und Authentifizierungsfunktion.

Grabe geht es jedoch nicht um das kurze *Statement* zur Geschichte oder zu einem Ereignis. Und es geht ihm auch nicht (nur) um die verbalen Aussagen: „[...] wie sieht jemand aus, der etwas nicht sagen will? Wie schaut jemand aus, wenn er lügt? Wie, wenn er nicht antworten will? Das alles sind Aussagen.“<sup>30</sup> Um solche Aussagen zu erkennen, muss der Zuschauer jedoch eine Beziehung zu den Protagonisten aufbauen können. Die Beschränkung auf wenige – im Extremfall sogar auf einen – Protagonisten dient Grabe auch dazu, eine solche Beziehung zu ermöglichen.

Gesprächsfilme in der Art von Eberhard Fechner oder Hans-Dieter Grabe werden heute nur noch selten gemacht.<sup>31</sup> Die Rekonstruktion von Zeitgeschichte im Interview und im Spiel findet sich aber nach wie vor im Fernsehen. Beide Formen des dokumentarischen Arbeitens haben sich im Doku-Drama gleichberechtigt miteinander verbunden. Vorläufer dazu gab es bereits in den 1970er Jahren (z.B. 1971: *Operation Walküre* und *Der Fall Jägerstätter*). Seit den 1990er Jahren sind es vor allem Heinrich Breloer in der

ARD und Hans-Christoph Blumenberg im ZDF, die diese Form des Fernseh-dokumentarismus prägen. Während Blumenberg unter der Redaktion von Guido Knopp dabei eher anekdotisch bleibt, schafft Heinrich Breloer konzentrierte und geschlossene Erzählungen – obwohl er und sein Kompagnon Horst Königstein das Doku-Drama als „offene Form“<sup>32</sup> begreifen.

---

<sup>1</sup> Leicht gekürztes Zitat *Der Spiegel* 46/1963, S. 23.

<sup>2</sup> Koebner, Thomas: Zur Typologie des dokumentarischen Fernsehspiels. In: derselbe: *Vor dem Bildschirm. Studien, Kritiken und Glossen zum Fernsehen*. St. Augustin: Gardez! 2000 [1973], S. 136 – 151.

<sup>3</sup> Waldmann, Werner: *Das deutsche Fernsehspiel. Ein systematischer Überblick*. Wiesbaden: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion 1977, S. 66.

<sup>4</sup> Waldmann: *Fernsehspiel*, S. 63.

<sup>5</sup> Hattendorf, Manfred: *Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung*. 2. Aufl., Konstanz: UVK Medien 1999, S. 237. – Dokumentarspiele dürften eigentlich nicht zu den dokumentarischen Formen gezählt werden, da es sich – wie der Begriff schon nahe legt – um Spiele handelt, der Stoff also fikionalisiert wird. Der selbst definierte Anspruch hier ist aber im Unterschied zu vielen *true-story* TV-Movies kein unterhaltender, sondern ein aufklärerischer, informierender, zuweilen gar belehrender. Daher ist es m.E. gerechtfertigt, solche Formen dem Dokumentarischen zuzurechnen.

<sup>6</sup> Welche Bedeutung das für die Generierung von Geschichtsbildern hat, kann hier nicht diskutiert werden.

<sup>7</sup> Die eigentlichen Rettungsarbeiten werden jedoch nicht in Szene gesetzt. Es ist hier also eher eine indirekte szenische Verarbeitung der Rettungsaktionen, da die Spielszenen nur den Rahmen bilden, in dem dialogisch über die Rettungsversuche berichtet werden kann. So konnte – sicherlich auch aus Kostengründen – nahezu ausschließlich im Studio gedreht werden.

<sup>8</sup> Zur gleichen Zeit hatte auch das Dokumentartheater seine Hochkonjunktur.

<sup>9</sup> Allerdings geben auch Gerichtsprotokolle nicht immer den ‚tatsächlich‘ so gesprochenen ‚Text‘ wieder.

<sup>10</sup> Hickethier, Knut: *Das Fernsehspiel der Bundesrepublik. Themen, Form, Struktur, Theorie und Geschichte 1951 – 1977*. Stuttgart: J.B. Metzler 1980, S. 283.

<sup>11</sup> Hickethier, Knut: Fiktion und Fakt. Das *Dokumentarspiel* und seine Entwicklung bei ZDF und ARD. In: Kreuzer, Helmut und Karl Prümm (Hg.): *Fernsehsendungen und ihre Formen: Typologie, Geschichte und Kritik des Programms in der Bundesrepublik Deutschland*. Stuttgart: Reclam 1979, S. 53 – 70; hier S. 68. Dies lag unter anderem an der Arbeitssituation: „Manche Autoren schrieben bis zu fünf Dokumentarspiele im Jahr, andere Produktionen wie z.B. Kriminalspiele und Serien gar nicht eingerechnet, was dazu führte, daß die nötige Sorgfalt bei der Erarbeitung des Stoffes häufig unterblieb. Auch konnten unter einem solchen Produktionsdruck beim Drehbuchschreiben kaum neue Ideen zur Vermittlung entwickelt werden, man griff nur allzu gern auf ‚bewährte‘ konventionelle dramaturgische Muster zurück“ (Hickethier: *Fernsehspiel*, S 287f.).

<sup>12</sup> Gmelin, Otto, 1967: *Philosophie des Fernsehens*. Band 1: Heuristik und Dokumentation. Pfullingen: Selbstverlag 1967, S. 101.

<sup>13</sup> Oft handelt es sich dabei um einen dialogisch aufgelösten Monolog, der zuweilen sehr bemüht den erklärenden Kommentar ersetzt.

<sup>14</sup> Vgl. Frank, Thomas Stefan: *Räume für das Nachdenken schaffen. Die dokumentarische Methode von Hans-Dieter Grabe*. Berlin: Mensch und Buch 2005, S. 17f.

<sup>15</sup> Vgl. Hickethier: *Fiktion und Fakt*, S. 64.

<sup>16</sup> Koebner: *Typologie*, S. 140.

<sup>17</sup> Kaiser, Michael: *Filmische Geschichts-Chroniken im Neuen Deutschen Film: Die Heimat-Reihen von Edgar Reitz und ihre Bedeutung für das deutsche Fernsehen*. Online-Dissertation: [http://elib.ub.uni-osnabrueck.de/publications/diss/E-Diss162\\_thesis.pdf](http://elib.ub.uni-osnabrueck.de/publications/diss/E-Diss162_thesis.pdf) 2001 [Zugriff 5. September 2005], S. 72.

<sup>18</sup> Vgl. Koebner: *Typologie*, S 143.

---

<sup>19</sup> Schöberl, Joachim: Spiegelung als Gestaltungsprinzip. Zu Eberhard Fechners Film „Nachrede auf Klara Heydebreck“. In: *Rundfunk und Fernsehen* 27, 1979, S. 116 – 135; hier S. 118, Herv. CH. Vergessen wird hier freilich, dass jeder Dokumentarfilm/jede Dokumentation dergestalt mit ihren Belegmaterialien spielt. Ohne Reorganisation in der Montage ist kein Film denkbar. Selbst die scheinbar puristischen Filme des *direct cinema* kommen nicht ohne eine Dramaturgie aus!

<sup>20</sup> In anderen Filmen erfährt man sehr wohl die Namen der Protagonisten: Z.B. in *Comedian Harmonists* (1977), *La Paloma* (1988) oder *Wolfskinder* (1991). Auch wenn man hier sehr viel über die einzelnen Lebensläufe erfährt, so steht doch das *Beispielhafte* der persönlichen Geschichten im Vordergrund von Fechners Interesse.

<sup>21</sup> Fechner, Eberhard: Das Fernsehspiel – Dichtung und Wahrheit. In: Nagel, Josef und Klaus Kirschner (Hg.): *Eberhard Fechner – Die Filme, gesammelte Aufsätze und Materialien*. Erlanger Beiträge zur Medientheorie und –praxis. Sonderheft. Erlangen: Selbstverlag 1984, S. 126 – 140, hier S. 133.

<sup>22</sup> Auch in seinem Film *Mehmet Turan oder Noch ein Jahr, noch ein Jahr* (1977) thematisiert Grabe seinen Protagonisten und dessen Frau als *Opfer* der Arbeitsmigration und betont damit die schwierige Situation, in der „Gastarbeiter“ in den 1970er Jahren in Deutschland waren.

<sup>23</sup> Frank: *Räume*, S. 237.

<sup>24</sup> Auch in *Barry Meeker – oder ich war bloß der Pilot* (1976) werden Aussagen kontrastiv gegenüber gestellt. Dieser Film ist sogar – in Ansätzen – investigativ.

<sup>25</sup> Diese Unterscheidung ist idealtypisch gemeint. So geht es z.B. sowohl in *La Paloma* als auch in *Wolfskinder* zunächst um das *Thema* Seefahrt resp. Vertreibung. Doch während in *La Paloma* keinerlei Beziehung zwischen den Protagonisten besteht (dies merkt man dem Film deutlich an), nutzt Fechner für seinen letzten Film *beispielhaft* eine Familie, um die Vertreibung thematisieren und den Film wieder deutlicher in der von ihm gewohnten Form montieren zu können.

<sup>26</sup> Als Merkmal „objektiver“ Berichterstattung gilt, dass alle Seiten zu Wort kommen (z.B. Opfer und Täter). Das macht Eberhard Fechner (besonders eindringlich in *Der Prozeß*). Die Filme erscheinen daher auf den ersten Blick objektiv – erst beim genauen Hinsehen (resp. – hören) wird deutlich, wie Fechner Interviewpassagen zur Kommentierung nutzt (z.B. in *Klassenphoto*). Grabe ist betont subjektiv, da er sich oft auf die Seite der Opfer stellt und sie erzählen lässt. Dokumentarfilm muss für ihn politisch sein (vgl. Grabe in Schadt, Thomas: *Das Gefühl des Augenblicks. Zur Dramaturgie des Dokumentarfilms*. Bergisch Gladbach: Bastei-Lübbe 2002, S. 17).

<sup>27</sup> Grabe, Hans-Dieter: Lieber weniger als mehr. In: Voss, Gabriele (Hrsg.): *Ins Offene ... Dokumentarisch Arbeiten 2*. Berlin: Vorwerk 2000, S. 12 – 59; hier S. 27.

<sup>28</sup> Grabe, Hans-Dieter: Mein Weg zum Gesprächsfilm. In: Zimmermann, Peter (Hrsg.): *Fernseh-Dokumentarismus. Bilanz und Perspektiven*. München: Ölschläger 1992, S. 181 – 196; hier S. 193.

<sup>29</sup> Ähnlich auch in der jüngsten NDR-Produktion *Lengede – Das Unglück* (2006). Anders als es der Titel vermuten lässt, geht es hier jedoch nicht nur um Lengede, sondern allgemein um Probleme im Bergbau. Die thematischen Versatzstücke werden jedoch nur notdürftig durch den historischen Aufhänger geklammert. Dramaturgisch ist die Sendung völlig unausgegoren.

<sup>30</sup> Grabe: *Weniger als mehr*, S. 27.

<sup>31</sup> Z.B. Ulrike Brennings *Ihre Heimat war das Meer* (2005).

<sup>32</sup> Königstein, Horst: Doku-Drama. Spiel mit Wirklichkeiten. In: Blaes, Ruth/Heussen, Gregor A. (Hg.): *ABC des Fernsehens*. Konstanz: UVK Medien 1997, S. 245-253; hier S. 249.