

Trends und Perspektiven für die dokumentarische Form im Fernsehen

Eine Fortschreibung der Studie „Alles Doku – oder was.
Über die Ausdifferenzierung des Dokumentarischen im
Fernsehen“.

Von Fritz Wolf

Düsseldorf, Juni 2005

Inhalt

1. Einleitung
2. Veränderungen im Programmalltag
3. Formate - eine Gewinn- und Verlustrechnung
 - 3.1. Dokusoap
 - 3.2. Erlebnis-Dokus
 - 3.2.1. Zeitreisen
 - 3.2.2. Ortsveränderungen
 - 3.2.3. Rollenspiele
 - 3.2.4. Supervision
4. History
 - 4.1. Geschichte, wie sie einem gefällt
5. Netz der Fiktionen
 - 5.1. Re-Enactment und inszenierte Doku
 - 5.2. Harmonisierung von dokumentarischem und fiktivem Material
 - 5.3. Computeranimation
6. Ich habe einen Heidenrespekt vor dem Dokument
Interview mit Michael Kloft

1. Einleitung

Die folgende Analyse schreibt im Abstand von zwei Jahren Daten, Fakten und Überlegungen fort, wie sie in der Studie „Alles Doku – oder was?“ entwickelt worden sind. Die Aufgabe der Studie von 2003 war, den Stand der Formatbildung im dokumentarischen Fernsehen herauszuarbeiten und die Folgen für die Stellung der Autoren, für die Kriterien der Programmgestaltung und für die einzelnen Genres im Fernsehen zu untersuchen. Zentraler Gedanke der Studie war, herauszufinden, ob damit auch ein weiter reichender kultureller Wandel im Verhältnis von fiktionalem und nichtfiktionalem Erzählen verbunden ist.

Kurze Rekapitulation: Der Begriff des Formats ist jüngerem Datums und wird als handlungsleitender Begriff verwendet. Das ist so, seit auf dem deutschen Fernsehmarkt die Konkurrenz öffentlich-rechtlicher und privat-kommerzieller Sender etabliert ist und Quote und Marktanteil die Programmplanung bestimmen. Der Begriff selbst stammt aus dem Lizenzeinkauf von Sendekonzepten, bei dem Rechte Besitzer verlangen, dass die Sendung, deren Lizenz sie vergeben, auch in ihrer Inszenierungspraxis und in ihren Themen und Inhalten nach dem vorgegebenen Muster durchgeführt wird“. Klassisches Beispiel dafür ist „Wer wird Millionär“, das in weitgehend identischer, nur in Details an kulturelle Eigenheiten adaptierter Form weltweit erfolgreich läuft.

Mediengeschichtlich gesehen, hat der Begriff des Formats den des Programmgenres abgelöst. Genre ist ein medienübergreifender Begriff. Er stammt aus einer Sphäre außerhalb des Fernsehens und ist auch in der Musik und der Literatur gebräuchlich. Der Begriff Sendungsformat dagegen richtet sich nach internen Maßstäben der Programmplanung. Ein Format umfasst alle Elemente des Erscheinungsbildes einer Sendung. Die Formatierung des Programms dient der quotenbezogenen Optimierung der Inhalte, ihrer Präsentationsformen und Zuschaueradressierungen.

Formate sind ein logisches Resultat der Organisation von Fernsehprogrammen in Sendeschemata. Diese sollen gewährleisten, dass die Zuschauer in der Fülle der Programme bekannte Sendungen wiederfinden. Sie sollen auch sicherstellen, dass Zuschauer beim eingeschalteten Kanal bleiben, weil sie wissen, dass eine bestimmte Sendung auf sie zukommt oder jedenfalls ein bestimmter Sendungstyp in einer erwartbaren Stimmungslage. Formatierung dient auch als Mittel, den „audience flow“ zu sichern.

Formate sind meist unmittelbar an Quoten gebunden. Von Formaten erwarten die Programmplaner, dass sie vorher bestimmte Marktanteile erreichen. So gilt etwa für den ARD-Dokumentationsplatz am Montagabend eine Mindestmarge von 10 Prozent. Was diesen Marktanteil nicht erreicht, wird abgesetzt. So erging es etwa der HR-Reihe „Das rote Quadrat.“

Formate sind also spezialisierte und optimierte Sendeplätze, die mit Filmen geeigneter Machart gefüllt werden. Dabei muss man auch mit Konjunkturen rechnen, thematisch wie ästhetisch. Formate sind auch im dokumentarischen Fernsehen inzwischen der Normalfall.

Eine gesonderte Beobachtung in der Studie von 2003 galt der ARD-Sendung „Schwarzwaldhaus 1900“. Der Vierteiler war das erste und erfolgreichste Format aus der Abteilung „Living History“, bekam auch sofort einen Grimme-Preis und gilt in der Branche bis heute als vorbildhaft. Inzwischen sind eine Reihe vergleichbarer Sendungen entstanden oder in Planung. Zentraler Aspekt dieser Produktion: Fernsehen schafft sich seinen Anlass selbst. Die Zeitreise in den Bauernhof im Schwarzwald hätte es ohne das Fernsehen nicht gegeben. Was das bedeutet, dazu rekapitulierend ein Zitat aus der Studie:

„An diesem Film lässt sich ablesen, dass es nicht nur um den Aspekt der bloßen Programmneuheit geht. Die Art, wie hier das Medium Fernsehen

sich die Wirklichkeit greift und zum (Fernseh)-Programm macht, ist möglicherweise von kulturell tieferer Bedeutung und als Ausblick in die Zukunft zu lesen. Im wechselseitigen Prozess von Produktion und Rezeption, im Austausch von Bild und Blick, wird zwischen Publikum und Medium in vielen kleinen Schritten neu ausgehandelt, was wir künftig für wahr, für real und für realistisch halten werden und was nicht. Das ist ein zentrales Thema auch dieser Untersuchung: Die Grenzen zwischen fiktionalen und nicht-fiktionalen Filmformen werden derzeit im Fernsehen neu definiert – mit offenem Ausgang.“

Diesem Prozess nachzugehen und zu sehen, wie weit es damit gekommen ist, das steht als zentrale Untersuchungsfrage auch hinter den nun folgenden Fakten und Überlegungen.

2. Veränderungen im Programmalltag

Die Studie „Alles Doku oder was?“ hatte als Datenbasis eine Programmanalyse des Monats Oktober 2002, ergänzt um Programmdaten zum 11.9. und zur Bundestagswahl. Ausgangsthese der Studie war: es werden sehr viel mehr dokumentarische Formate im Fernsehen ausgestrahlt, als man gemeinhin annimmt. Sie sind aber ungleich verteilt, innerhalb der Systeme, innerhalb der Sender und innerhalb der Programmschemata. Und sie sind in hohem Maße formatiert.

Jetzt ist die Datenbasis etwas schmaler. Sie bezieht sich vor allem auf Abweichungen - sozusagen eine datenreduzierte Analyse, die das Gesamtbild beibehält und nur die veränderten Pixel registriert. Eine Stichprobe bezieht sich auf eine Programmanalyse des Oktober 2004. Sie wurde vom Haus des Dokumentarfilms erstellt und hält fest, was sich seither an Programmplätzen, an Programmlängen verändert hat. Die zweite Stichprobe ist eine eigene Übersicht über die 10. Programmwoche 2005 (5.-11. 3.). Für diese Stichprobe lag das Schwergewicht auf der Verteilung der Doku-Programme innerhalb der Sender und auf entsprechende Veränderungen.

Das Ergebnis zusammengefasst: Die Verteilung der Dokumentationen ist im Gesamtbild in etwa gleich geblieben. Der klassische Dokumentarfilm bleibt weiterhin randständig, ungeachtet seiner stärkeren Beachtung im Kino. Die Sender gehen weiter auf dem Pfad der Formatierung. Damit nimmt auch die Differenzierung weiter zu, mit allen Folgeerscheinungen. Es werden in höherem Tempo als zuvor Hybridformate entwickelt, diverse Misch- und Variationsformen ausprobiert. Auch einige neue Formate sind kreiert worden, besonders auf dem Sektor Living History und Real-Life. Und jedes neue Format, sofern einigermaßen erfolgversprechend, zieht sofort Nachahmer nach sich.

ARD und ZDF stellen den Informationsanteil ihrer Programme heraus und beschreiben Dokumentationen als originär öffentlich-rechtliche Programmleistungen. Den entsprechenden Sendeplätzen in der Primetime widmen die Sender größere Aufmerksamkeit. Inhaltlich wie formal sind aber gerade diese Sendeplätze schon ziemlich festgelegt.

Die ARD verfügt im Ersten nach wie vor über den Primetime-Sendeplatz am Montag um 21.45 Uhr und am Mittwoch um 23.30 Uhr – von 23.00 wegen der Harald-Schmidt-Show um eine halbe Stunde nach hinten verschoben. Der Reportage-Platz „ARD-Exklusiv“ ist inzwischen von Freitag auf den Mittwoch gewandert, der sonst als Feature-Platz betrachtet wird.

Der Doku-Platz am Montag wird inzwischen vollständig mit Hochglanz-Dokumentationen bespielt, meist Mehrteiler und Serien. Er soll mindestens einen zweistelligen Marktanteil erspielen. Das hat Einfluss auf die Themen. Sieht man sich die Sendungen in den ersten fünf Monaten 2005 an, ergibt sich ein gewisses Schwergewicht auf Zeitgeschichte (auch bedingt durch den Jahrestag) und auf Reihen.

Folgende Sendungen sind auf diesem Termin gelaufen:

Der Vierteiler „Justizirrtum“, der Dreiteiler „Liebe an der Macht“ (über Paare in der Politik), drei Folgen des Living-History Formats „Abenteuer 1900 – Leben im Gutshaus“, zwei Folgen „Schlachtfeld Deutschland“ (Zeitgeschichte) und zwei Folgen „Gestapo“ (ebenfalls Zeitgeschichte). Als Einzelthemen nur eine Dokumentation von Klaus Ederer über das „Chaos auf deutschen Straßen“, ein Film über den „Kreml“ und ein Porträt von Tony Blair.

Verschwunden auf diesem Platz sind die unmittelbar politischen Sendungen, also Reihen wie etwa „Das rote Quadrat“ des HR, wie „Politische Morde“ (von denen der WDR zwei Staffeln gedreht hat) oder Stücke aus der Reihe „Die Story“. „Story“-Filme findet man im Ersten

generell weniger als in den Jahren zuvor und wenn, dann nur noch um 23 Uhr. Eine „Story“ um 21.45 Uhr wurde im ersten Halbjahr 2005 nicht mehr ausgestrahlt.

Nicht viel anders sieht es beim ZDF aus. Das ZDF verfügt über den prominenten Sendeplatz „ZDF-Expedition“ am Sonntag um 19.30, der gute bis sehr gute Quoten produziert. Die Filme verkaufen sich auch international sehr gut. Am Sonntag zeigt das ZDF ferner die „Reportage am Sonntag“ und am Dienstag die Reihe „37 Grad“. Diese Reihe behandelt im ZDF soziale Themen. Aber auch hier verschwinden individuelle Handschriften nach und nach. Die Autoren müssen sich nach Formatabsprachen richten: Im Regelfall werden pro Thema jeweils drei Beispielfälle behandelt und durchgespielt, die Exposition der Geschichte muss in wenigen Minuten abgeschlossen sein. Dass man damit bei einer Sendezeit von 30 Minuten nicht sehr in die Tiefe gehen kann, liegt auf der Hand.

Neu hinzugekommen ist im ZDF am Dienstag um 20.15 Uhr ein 45-minütiger Sendeplatz, der mit Hochglanz-Dokumentationen bespielt wird. Thematisch und formal ist er stärker noch als in der ARD am Montag festgelegt. Die Themen: Ziemlich viel Zeitgeschichte und Reisereportagen. Kaum Soziales. Folgende Sendungen sind auf diesem Platz in den ersten fünf Monaten 2005 gelaufen: Sieben Mal Zeitgeschichte, acht mal Reisereportage, einmal Charles und Camilla und einmal DFB-Viertelfinale.

Für den klassischen Dokumentarfilm sorgt im ZDF „Das Kleine Fernsehspiel“. Die Redaktion hat auch den Versuch unternommen, soziale Themen zu setzen. „Absolute Beginners“ über Ersteinsteiger in den Beruf war erfolgreich. Derzeit ist das Projekt „Agenda 2020“ aufgelegt. Aber der Ausstrahlungstermin für Filme des „Kleinen Fernsehspiels“ liegt inzwischen definitiv nach Mitternacht.

Die für Dokumentationen ergiebigsten Sender sind auch weiterhin 3Sat und Arte. Bei beiden Sendern hat es leichtere Veränderungen und Verschiebungen gegeben.

Hier die auffälligsten Veränderungen bei Arte. Auf einen prominenten Sendeplatz am Mittwoch auf 20.40 gerutscht ist „Geschichte am Mittwoch“. Damit reagiert der Sender auf das generell gewachsene Interesse an Geschichte und Zeitgeschichte. Unter der Woche hat Arte um 19.00 Uhr eine unspezifische 45-minütige Sendeblöcke „Entdeckungen“, auf der Features aller Art laufen, häufig Mehrteiler wie im Mai 2005 „Entdeckungen der Wissenschaft“, „Interessante Zugreisen“ oder auch Tierfilme.

Die interessanteste Veränderung seit dem Oktober 2002: Arte hat das Dokusoap-Format fest eingerichtet, fünfmal wöchentlich, immer zur gleichen Sendezeit von 20.15 – 20.45 Uhr. Der Sendertermin ist problematisch, denn er ist nicht bestimmten Zuschauererwartungen geschuldet, sondern einer Kluft in den Fernsehgewohnheiten der Deutschen und der Franzosen. In Deutschland beginnt der Fernsehabend mit der „Tagesschau“ um 20.00 Uhr, in Frankreich eine Stunde später. Zur Arte-Dokusoap später noch Näheres. Die Arte-Reportage am Mittwoch ist etwa eine Stunde nach hinten gerückt. Verschwunden ist der Sendeplatz „Profile“ am Freitag um 23.15 Uhr, dafür ist neu hinzugekommen am Freitag um 22.30 Uhr ein Sendeplatz „Thema am Freitag“ für Dokumentation und Dokumentarfilm. Ein Beispiel dafür etwa der Themenabend Madrid, 11. März. Oder im Mai „Leben im Mutterleib“. Die „Spätvorstellung“ am Freitag ist geblieben, ist aber in der Zeit etwas beschränkter, auf 50 - 100 Minuten. Insgesamt sind bei Arte seit 2003 etwas mehr dokumentarische Sendungen im Programm. Der klassische Dokumentarfilm hat seine Position noch halten können, steht aber immer wieder in der Diskussion. Ob er mit der Programmreform 2006 auch zur Disposition stehen wird, lässt sich noch nicht sagen.

Geringfügig verändert ist die Programmlage auf 3Sat. Hier sind einige Termine umverteilt, vielleicht auch optimiert worden. Die meisten Veränderungen, gemessen am Oktober 2002 hat die Redaktion „Dokumentation/Gesellschaft“. Ein Sendeplatz dieser Redaktion ist von der Primetime montags auf Dienstag frühen Nachmittag gerutscht. Ein Sendeplatz ist von Donnerstag 22.25 Uhr nunmehr auf Montags, eine Dreiviertel-Stunde später gerutscht und findet dort nur mehr 14-tägig, statt vorher wöchentlich, statt. Und einer, am Donnerstag um 23.10 Uhr, ist weggefallen, dort steht jetzt Spielfilm auf dem Programm. Verdoppelt wurde dafür die „Reportage ARD“.

Bei den Dritten gibt es hier und da Verluste zu beklagen. Im HR wurde ein Dokumentations- / Dokumentarfilmplatz um die Mittagszeit gestrichen. Im BR wurde der Dokumentationsplatz „Faszination Wissen“ von zweimal wöchentlich auf einmal wöchentlich halbiert. Auf dem NDR ist am Samstag mittag ein 60'-Sendeplatz „Klassik“ für Dokumentationen und Porträts weggefallen. Beim RBB vormals ORB ist die Lage etwas unübersichtlich. Soweit zu sehen ist, ist ein langer Dokumentarfilmplatz am Montag um 22.15 weggefallen, dafür stehen jetzt nur noch 45 Minuten zur Verfügung. Andererseits ist ein früherer 30'-Dokumentationstermin von sonntags Mittag auf die Primetime am Donnerstag gewandert und auf 45' verlängert worden. Eine entsprechende Zeitgeschichts-Doku von 45' ist beim SFB weggefallen. Die Entwicklung folgt insofern der allgemeinen Tendenz zu kürzeren Formaten. Beim SWR ist „Menschen und Straßen“ weggefallen, der Dokumentarfilmplatz aber erhalten geblieben.

Auch einige Gewinne gibt es zu verbuchen. Der NDR strahlt „Länder-Menschen-Abenteuer“ am Donnerstag zur Primetime und dienstags bis donnerstags am Nachmittag aus. Die Prisma-Dokumentation ist von der zweiten Primetime auf 23.00 Uhr gerutscht. Dafür ist „Geschichtsthema“ von 23.00 Uhr auf 22.15 in die zweite Primetime promoviert worden. Die wichtigste positive Veränderung ist beim WDR zu registrieren. Der Sender hat „WDR-Dok“ und einen Dokumentarfilmplatz am Freitag zur Primetime Sendeplatz eingerichtet.

Bei den Privaten sind folgende Veränderungen zu registrieren. RTL hat seine staatsbürgerliche Seite entdeckt und zu wichtigen zeitgeschichtlichen und historischen Anlässen seinen Zuschauern auch zeitgeschichtliche Dokumentationen zugemutet. Dies allerdings in streng formatierter Art: Peter Kloeppel agiert als Führer und Mentor aller RTL-Stücke. SAT.1 hat sich unverändert auf dem schlechten Stand von 2002 gehalten. Bei den Privaten erfolgreicher sind die Real-Life-Formate. So hat RTL mit der später noch näher zu betrachtenden „Super-Nanny“ ein Erfolgsformat gefunden, das inzwischen auch Nachahmer gefunden hat.

Vox und RTL2 sind die beiden privaten Sender mit den meisten Veränderungen. RTL2 hat, erkennbar schon im Herbst 2002, seine Strategie geändert und sich inzwischen zu einem Sender entwickelt, auf dem Dokusoaps und vor allem Real-Life-Formate in größerer Menge ausgestrahlt werden. Man erwartet so etwas inzwischen auf RTL2. Vox ist mit den fünf Formaten von „Spiegel-TV“ zuvor schon vergleichsweise aktiv gewesen und bis dato damit auch unverändert. Der Nachrichtensender N24 bleibt als Spartensender hier ebenso außer Betracht wie Phoenix, das sehr viele Dokumentationen ausstrahlt. Es soll aber doch als Trend erwähnt werden, dass N24 den ganzen Tag über immer wieder Dokumentationen ausstrahlt, vor allem mit männeraffinen Stoffen: Militär, Technik, Katastrophen sind die Themen.

3. Formate - eine Gewinn- und Verlustrechnung

Ein Ergebnis der Studie „Alles Doku oder was?“ war, dass die Formatierung Hand in Hand geht mit der Entwicklung von hybriden Formaten, mit der immer neuen Kombination von Genres und Spielformen. „fictionhybridformatanimiert“ hieß eine Veranstaltungsreihe auf dem Dokumentarfilmfest in Leipzig 2004 und sie präsentierte eine Fülle von Spielarten und Versuchen, aus diversen Mischformen noch besonderen Unterhaltungswert herauszuschlagen. Hybridformen können aus dem Bedürfnis entstehen, mit neuen Erzählformen neu erzählbares Terrain zu erobern – wie etwa das Doku-Drama oder die spezifische dokumentarisch-fiktionale Mischung der Filme von Heinrich Breloer. Meist ist das Motiv hinter der Mischung aber, den Unterhaltungswert zu optimieren. Deshalb werden Spielanweisungen, Arrangements und dramaturgische Ideen in andere Formen exportiert. Zum Beispiel „Peking-Express“ auf RTL. Die Mischung besteht hier aus Elementen der Abenteuerreise in eine unbekannte Gegend (wie auch im ZDF bei „Sternflüstern“) mit den Elementen eines Wettbewerbs (nach dem Big-Brother-Modell: es gewinnt, wer nicht vorher ausscheidet), mit Elementen einer Sozial-Doku (wie kommt man mit ganz wenig Geld über die Runden) und denen einer Spielshow (nach Art „Ich bin ein Star – holt mich hier raus). Ein Effekt dieser Mehrfach-Hybridisierung ist, ohne das verallgemeinern zu wollen: Fernsehen wird immer kindischer.

Nur am Rande zu erwähnen sind die so genannten „gescipteten Dokus“, die sich vor allem am Nachmittag und am Vorabend ausgebreitet haben. Dabei handelt es sich teils um Pseudodokumentationen, in denen reale Fälle verdichtet, fiktionalisiert und dann von Schauspielern, teils auch von realen Personen wie Richtern oder Streifenpolizisten nachgespielt werden. Teils auch rein fiktionale Formen, die sich einen dokumentarischen Look geben wie etwa die „Abschlussklasse“ auf ProSieben.

Bei der nun folgenden Betrachtung, wie Formate sich entwickelt haben, geht es darum, zu zeigen, wie sie funktionieren oder wie sie konzipiert wurden. Ob sich damit auch erfolgreich waren, ist eine andere Sache. Gerade im Herbst 2004 waren so viele angebliche Programminnovationen gefloppt, dass man von einem Herbst der Formatpleiten sprechen kann. Stefan Niggemeier hat das seinerzeit in der Frankfurter Allgemeinen Sonntagszeitung penibel aufgelistet. Auch Doku-Formate sind reihenweise gescheitert. Zu oft sind Formate einfach übernommen und eilig und schlecht in hiesige Programme transformiert worden. Klassisches Beispiel: „The Apprentice“ mit Donald Trump, ein sehr amerikanisches Format. Als „Hire und Fire“ wurde es hier mit John de Mol schon nach einer Folge abgesetzt. Als „Big Boss“ mit Reiner Calmund kam das Format dann nur knapp über die Runden. Im Sommer 2005 läuft das Original spät nachts auf RTL.

3.1. Dokusoap

Die Dokusoap, je nach Perspektive auch dokumentarische Serie genannt, ist eine Erfolgsgeschichte geworden. Das Format hat sich als fernsehtauglich erwiesen und ist dabei eine stabile und zugleich auch in sich variable Erzählform geworden. Arte ist ja bei der Entwicklung dieses Formats eine Art Vorreiter gewesen und hat über ein Jahr lange jeden Wochentag zur Primetime eine Dokusoap programmiert. Es liegen also reichlich Erfahrungen mit dem Genre vor. Auch private Sender wie RTL2 haben sich dieses Formats angenommen. RTL2 hat sich mit Hilfe dieses Formats aus dem Schmuttel-Image hochgearbeitet und gleichfalls inzwischen eine ganze Reihe solcher Serien produziert. Ergebnis: man kann eigentlich an jedem Tag in irgendeinem der vielen Vollprogramme eine Dokusoap sehen.

Inzwischen haben auch etablierte Dokumentaristen ihre Scheu vor dem Format verloren: sie drehen oder produzieren Dokusoaps. Dominic Wessely und Markus Vetter haben "Broadway Bruchsal gedreht", Caroline Goldie die Doku-Serie "Ein Kind aus der Ferne", Alice Agneskirchner die "Silver Girls". Thomas Schadt produzierte "Kanzleramt". Christian Bauer von Tangram produziert "Cowgirls". Produzenten wie Carl-Ludwig Rettinger und Thomas Kufus, Autoren wie Volker Heise oder Claudia Richarz haben sich offensiv dem Genre zugewandt.

Auch die Erwartungen an das Format sind einigermaßen stabil. Florian Fickel, der mit "Das Internat Schloss Salem" zum ersten Mal eine Dokusoap gedreht hat und das mit einem klassischen dokumentarischen Ansatz, also beobachtend, ohne Interviewfragen, sagt: "Das Format der Doku-Serie finde ich als anspruchsvoll. Man muss sich viel mehr auf das Wesentliche konzentrieren. In kurzer Zeit dokumentarisch etwas zu erzählen ist schwerer als der Handlung Raum geben zu können ... Für mich persönlich ist die Doku-Serie das Format der Zukunft, denn ich glaube, dass man damit auch jene Menschen erreicht, die bisher bei langen Dokumentationen schnell das Interesse verloren haben."

Als typischer Dokusoap-Tag im Fernsehen kann inzwischen der Dienstag gelten. Zum Beispiel war am Dienstag, der 15.5. 2005 folgendes im Programm zu finden:

RTL2 zeigte um 20.15 Uhr: „Die Kochprofis“. Im Anschluss daran um 21.15 Uhr: „Vorsicht Baustelle Eigenheim“ – zwei Dokusoaps hintereinander. Dienstag ist auf RTL2 Dokusoap-Abend. Vox steigt mit dem Format schon um 18.15 Uhr ein: „Wohnen nach Wunsch“, vom Sender „Deco-Soap“ genannt. Zur Primetime um 20.15 Uhr zeigt VOX dann „Ab in die Beete“, Dokusoap über Hobbygärtner. Arte ist um 20.15 Uhr dabei mit ihrer täglichen Serie „Wiedersehen macht Freude“ – es geht dabei um eine Berliner Agentur, die auf Anfrage verschwundene, vermisste oder unbekannt verzogene Menschen auffindet. Das macht immerhin fünf soaps an einem Tag.

Im Überblick fällt folgendes auf. Die Privaten pflegen stärker bestimmte Themenkonjunkturen. Alle Arten von Heimwerkern sind schon durch, auch von Autobastlern und sonstigen Motorfreaks. Bestimmte Ereignisse im menschlichen Leben sind ausreichend behandelt: Hochzeiten, Führerscheinprüfungen, Schwangerschaften, Schönheitsoperationen. Bei den Privatsendern sind die Formate noch einmal überformatiert durch den Versuch, den „audience flow“ zu halten. In diesem Verständnis folgt dann auf den Heimwerker noch ein zweiter Heimwerker, auf den einen Gärtner noch ein zweiter Gärtner, beispielsweise in einer einschlägigen Schnell-Reportage.

Einer solchen Einbindung in den „audience flow“ folgt Arte nicht. Hier ist im Gegenteil die Dokusoap auch das Format, das bestimmte Alltagsthemen behandeln soll, die sonst im Hauptprogramm nicht vorkommen. Arte hat ein anderes Problem: der Sendeplatz ist künstlich. Er liegt an der Umschaltstelle zwischen den deutschen und französischen Sehgewohnheiten. Deshalb sind die Dokusoaps gerade in der deutschen Primetime schwer ans Publikum zu bringen.

Inhaltlich sind die Dokusoaps auf Arte relativ breit gefächert. Freilich gibt es auch hier bestimmte Gewichtsverteilungen. Mit Ausnahme der Baumschule sind vermutlich alle Arten von Schulen schon durch erzählt, von der Tanz- über die Zirkus- bis zur Internatsschule. Andererseits fand unter dem Label „Dokusoap“ auch ein Experiment wie „9 Quadratmeter“ Platz. Die Serie spielt in einem Gefängnis und die Inhaftierten bekamen selbst Kameras in die Hand, um von ihrem Leben hinter Gittern zu erzählen – ein interessantes Experiment, aber nicht wirklich seriell erzähltes dokumentarisches Fernsehen.

Auch unter den Dokusoaps auf Arte finden sich verschiedene Hybridformen und Mischungen. In „Silver Girls“ oder „Cowgirls“ etwa war die Ausgangskonstellation durch das Fernsehen vorgegeben. Die Alten-WG der „Silver Girls“ in Berlin war vom Fernsehen eingerichtet worden,

um die Menschen dann beobachten zu können. Die „Cowgirls“ waren extra fürs Fernsehen in die USA geschickt worden, um das Cowboy-Handwerk zu lernen.

Aus einem Überblick über die Dokusoaps auf Arte lässt sich folgendes schließen. Als Stoff für Dokusoaps eignet sich alles, was in sich schon einen Spannungsbogen trägt. Also alle Arten von Geschichten, die in sich schon einen Anfang und ein Ende haben, mindestens ein Vorankommen. Vom Beginn der Dreharbeiten bei Claude Lelouch bis zum Ende der Dreharbeiten. Vom Beginn der Saison auf dem Zugspitzjoch bis zum Ende der Skisaison im Frühling. Von der Europameisterschaft zur Weltmeisterschaft.

Dokusoap-Stoffe brauchen auch offene Fragen. Wird der russische Eiskunstläufer Evgeny Plushenko noch einmal Weltmeister? Erfüllen sich die Träume der Absolventen der Popakademie? Menschen hören auf zu rauchen – werden sie es schaffen? Finden die bindungswilligen Singles beim Sambatanzen einen Partner?

Geeignet sind schließlich auch Stoffe, die den Zuschauern einen Blick hinter die Kulissen erlauben: Die Arbeit der Schneiderinnen bei Chanel. Der Alltag auf dem Luxusliner „Queen Mary“. Junge Vikare in ihren Gemeinden. Der Berufsalltag von Piloten.

Immanente Spannungsdramaturgie, offene Fragen und alltägliche, aber nicht jedermann zugängliche Lebenssituationen – das sind wohl die wesentlichen Elemente, die eine dokumentarische Serie braucht.

Über die Weiterentwicklung des Genres Dokusoap wird bei Arte derzeit diskutiert. Es geht darum, die Sendeplatzbeschreibung etwas genauer und enger zu fassen, sie auf einen Vorabend-Sendplatz hin zu optimieren und bei bestimmten Stoffen auf längere Serien als die bisher praktizierten jeweils fünfteiligen Folgen zu gehen. Das allerdings hätte Konsequenzen für die Zukunft des Genres Folgen. Der Vorabend verlangt andere

Themen, oder besser: erlaubt bestimmte Themen nicht. Die Langserie verlangt eine andere Produktionsweise.

Als Erfahrung nach einem Jahr Dokusoap stellte Cornelia Theune fest: „Die Dokusoap ist eine schwierig zu handhabende Form und ist von vielen unterschätzt worden.“ Arte wolle bei der dokumentarischen Linie bleiben. Aber im Plan steht etwa auch, bei einer auf weitaus mehr als fünf Folgen geplanten Serie über einen Reiterhof in Norddeutschland dem Team auch eine Szenaristin beizustellen. Sie soll von Anfang an Geschichten sammeln und darauf achten, dass im Team vermehrt in Plots gedacht wird.

Schon in der Studie von 2003 war als Tendenz festzustellen, dass das Format Dokusoap auch eine große Spannbreite zulässt. Hier als durchgeformtes, aus viel Material gewonnenes dokumentarisches Erzählen, mit kunstvoll verwobenen Erzählfäden, intelligent verknüpftem Personal und realen Spannungsbögen. Dort die auch Dokusoaps genannten Formate, die auf erzählerische Raffinesse verzichten, ihre Geschichten rein episodisch verknüpfen, Personen und Geschichten oft nur simpel aneinander hängen. Weil mangels innerer Erzählhaltung ständig Cliffhanger benötigt werden, fällt dieser Typus besonders auf durch den inflationären Einsatz aufdringlicher Fragen.

Zwischen diesen Polen hat es auf verschiedenen Sendern diverse Versuche des seriellen dokumentarischen Erzählens gegeben. Das ZDF experimentierte mit der Serie „Die Menschen von Weezenstein“ am Sonntag-Vorabend. Darin wollte der Sender nach der großen Flut von 2003 das Schicksal der Menschen weiter erzählen. Die Serie war ursprünglich ohne festes Ende gedacht gewesen, wurde dann aber nach einigen Folgen kommentarlos und ohne größere öffentliche Aufmerksamkeit beendet. Ein ähnliches Schicksal war der MDR-Serie „Artern – Stadt der Träume“ beschieden, worin das Schicksal einer von Arbeitslosigkeit geschlagenen Gemeinde im Osten Stoff für eine Dokusoap abgeben sollte. Das ZDF hat nach „Kinderklinik“ und

„Flughafen Frankfurt“ mit „Bahnhofsviertel Frankfurt“ etwas strenger dokumentarisch und episodisch Alltagsgeschichten erzählt und aus dem Material der letzten Serie auch noch eine längere Dokumentation unter dem Titel „Das Engelchen von Kaisersack“ destilliert. Auch RTL hat sich einmal mit „Die Klinik“ am Krankenhaus-Genre versucht und ist dabei für RTL-Maßstäbe erstaunlich konventionell dokumentarisch geblieben.

In den Kontext des seriellen Erzählens gehören auch die diversen Erlebnis- und Zeitreisen, die 2004 in Mode gekommen sind. Auch hier spielen die gleichen dramaturgischen Fragen eine Rolle. Vom Material her eignen sie sich auch für Dokusoaps. „Abenteuer 1900 – Leben im Gutshaus“ oder „Windstärke 8“ konnten für Arte zum Fünfteiler umgeschnitten werden. ARD und Arte liefen übrigens parallel, eine merkwürdige Art der Programmplanung mit Neigung zum Kannibalentum. Arte hatte weder in Sachen öffentlicher Aufmerksamkeit noch in Sachen Quote etwas von dieser Programmierung.

Die Flexibilität jedenfalls in der Längenformatierung wird größer. „Abenteuer 1900 – Leben im Gutshaus“ war für den Vorabend konzipiert und wurde nach dem Quotenerfolg auch noch einmal für die Primetime umgeschnitten. Ebenso für eine Dokusoap-Fassung auf Arte. „Windstärke 8“ war eigentlich zunächst nur als Dreiteiler für die Primetime geplant. Nach Sichtung des mitgebrachten Materials hatten die ARD-Planer sich für einen Sechsteiler entschieden, der jeweils montags und mittwochs die Zuschauer beschäftigen sollte. Aus diesem Material wird auch noch eine längere Serie für den ARD-Vorabend geschnitten. Die Tendenz, seriell erzählbare dokumentarische Geschichten für verschiedene Programmformate, also verschiedene Publika und verschiedene Erzählhaltungen offen zuhalten, hat sich bestätigt und noch verstärkt.

3.2. Erlebnis-Dokus, Zeitreisen

Zeitreisen und Erlebnis-Dokus sind in Mode gekommen. Gerade die öffentlich-rechtlichen Sender haben sich vermehrt dieser Formate angenommen und versucht, sie zum Fernseh-Event hochzuspielen. Ausflüge in eine andere Welt finden auch im Sozialen statt. In „Von Null auf 42“ werden normale bewegungsarme übergewichtige Zeitgenossen in Marathonläufer transformiert. In „Das Experiment – 30 Tage obdachlos“ auf RTL2 zur Primetime, begibt sich ein gutbürgerlich erzogener und betuchter Apotheker aus München für einen Monat unter Hamburger Obdachlose wie weiland Günther Wallraff unter die Türken. Auf Geheiß von Fernsehsendern wechseln Menschen auf Zeit in andere Familien, studieren Politiker den Alltag von Regierten oder tun sich Menschen in einer anderen sozialen Schicht um. In anderen Formaten wiederum müssen sich Protagonisten spielerisch bewähren wie im wirklichen Leben. Wie werde ich Spitzenmanager? Wie kriege ich meine Frau zurück?

Gemeinsam ist all diesen Format-Ideen: Sie sind Veranstaltungen des Fernsehens. In unterschiedlichem Ausmaß setzt das Medium selbst die äußeren Bedingungen für seine Protagonisten, bringt und dreht, was dann geschieht. In allen Fällen wurden die Protagonisten gecastet, die Bewerberzahlen sind jedes Mal exorbitant hoch. Der Spielraum zwischen dokumentarischer Beobachtung hier und Laien- und Rollenspiel da ist in diesen Zeitreise- und Verwandlungsformaten sehr breit.

3.2.1. Zeitreisen

Urmutter aller Zeitreisen im deutschen Fernsehen war „Schwarzwaldhaus 1902“. Danach folgten in der ARD „Abenteuer 1900 – Leben im Gutshaus“ und „Windstärke 8“, im ZDF „Harte Schule“. In Planung sind Zeitreisen in eine Sommerfrische in den Zwanziger Jahren und eine ins Mittelalter..

„Abenteuer 1900 – Leben im Gutshaus“ unterscheidet sich von „Schwarzwaldhaus 1902“ in einigen interessanten Punkten. Verschieden

ist tatsächlich schon das Sujet. Eine ganze Gruppe von Menschen, die noch dazu unterschiedliche soziale Herkunft spielen sollen, ist schwerer zu händeln als eine vierköpfige Familie in einem abgeschlossenen Haus. Das Casting musste wesentlich ausführlich ausfallen, verschiedene Charaktere waren zu finden, vorher ausgedachte Rollen mit Personal zu füllen, verschiedene Schauplätze zu bespielen. Unter diesen erweiterten Bedingungen sollte gleichzeitig aber auch die Illusion einer Zeitreise aufrecht erhalten werden. Und dies auch noch am Vorabend, wo Mittel der ironischen Brechung vom Publikum vermutlich viel schwerer angenommen würden.

Kennzeichnend für „Abenteuer 1900 – Leben im Gutshaus“ ist denn auch der eigentümlich flirrende Charakter der Inszenierung. Stärker als „Schwarzwaldhaus“ und als in „Windstärke 8“ ist die Verbindung zur Welt der Gegenwart selbst offenes oder verdecktes Motiv des Spiels. Würde man sich selbst auch so mies behandeln lassen von der Frau des Hauses? Würde man den Herrschaften die vollgeschissenen Eimer leeren? Würde man in einen solch herrischen Ton verfallen wie Madame Wiener? Dieses Spiel macht sicherlich einen Reiz der Zeitreise aus.

Man kann aber auch gut sehen, wie sich Dramaturgie und erzählerische Auflösung von der Beobachtung zum Arrangierten verschieben. Das Gesetzte tritt stärker in den Vordergrund. Noch hat die Kamera auch genügen zu beobachten, aber das Arrangement bleibt zwiespältig. Warum drehen Macher nicht gleich eine fiktive, dramatische Geschichte aus der Jahrhundertwende? Und wenn schon die Auszahlung des Lohns natürlich für die Kamera arrangiert ist, warum nicht auch die dramatische Szene, in der Kind wegen Unterzuckerung ins Koma fällt? Plötzlich mit dem Ernstfall konfrontiert, kann der Zuschauer den Ernstfall nur mit Mühe als real wahrnehmen. Nicht dass die Produktion die Zuschauer zu täuschen sucht: Das Arrangement ist in sich so ambivalent, dass Verunsicherung über die Authentizität nicht ausbleiben kann.

„Windstärke 8“ enthält noch viel mehr Elemente von typischem Formatfernsehen. Das zeigt sich schon rein äußerlich an der massiven Rolle des Erzählers. Ein übermächtiger Text hält alle Bilder und Erzählstränge zusammen und betet den Zuschauern vor, was sie zu sehen und wie sie es zu interpretieren haben. Die zeitreisenden Rollenspieler werden von der Regie zwar locker und nicht wie im Lientheater geführt, aber man trifft sie doch meist in gesetzten Situationen an. Auf dem Bordfest. Mitten im Streit. Beim Bad im Meer. Beim Mathe-Unterricht im Zwischendeck. Wenn die Hühner und Hasen geschlachtet werden. Überwiegender Eindruck dabei: Vieles kommt wie erwartet. Oft stellt sich das Gefühl ein, man sähe jetzt genau die Bilder, von denen die Macher gedacht haben, dass die Menschen vor den Bildschirmen erwarten würden, sie zu sehen. Auch hier findet man den Gutshaus-Effekt: Es sind so viele Situationen dramaturgisch gesetzt, dass der Sturm in der letzten Folge aussieht, als könnte ihn eine geschickte Produktionsfirma pünktlich bestellt haben.

„Windstärke 8“ rekonstruiert viele historische Details penibel. Aber den Zeitreisenden selbst widmet der Film weniger Aufmerksamkeit. Da sind einmal all die Differenzen zur Gegenwart, die schon im „Schwarzwaldhaus 1902“ demonstriert wurden. Zwischen Baumwollbinde und Tampon verbirgt sich ein erheblicher Zivilisationsfortschritt. Moderne Stadtmenschen mögen nicht mehr zusehen, wenn Tiere geschlachtet werden. Ohne Wasserklo lebt es sich erheblich schwerer. Seht her, wie gut es uns doch heute geht – eine Form von sehr sozialverträglicher Erinnerung.

Dagegen ist der dokumentarische, der beobachtende, dem Zufall und der Intuition überlassene Anteil an den Bildern dieser Reise geringer als man von einem Dokumentarfilmregisseur wie Dominik Wessely erwarten durfte. Man lernt die Menschen nicht wirklich kennen, erfährt von ihnen jedenfalls deutlich weniger als etwa von den Boros in „Schwarzwaldhaus 1902“. Der Film ist an der dokumentarischen Beobachtung der Menschen nicht sehr interessiert. Er ist daran interessiert, gut aussehendes Fernsehen zu sein.

Einmal spricht der Kapitän zu den Zeitreisenden, dass es nicht so einfach sei, aus seiner Zeit auszusteigen. Die Menschen müssten die Langsamkeit erst entdecken und Geduld mit sich und den anderen aufbringen. Von der Geduld, vom Entdecken, von Lust und Unlust an diesem Experiment an sich selbst, davon würde man gerne etwas sehen. Aber man sieht es nicht. Es wird nur behauptet. Vieles wird in diesem Film nur behauptet. Formatfernsehen ist Fernsehen, das behauptet, nicht zeigt.

Am Ende der letzten Folge, nach dem ausführlichen Abspann, werden die Rollen auch einmal umgekehrt. Jetzt spielen die Protagonisten die Kameracrew nach, amüsieren sich köstlich über deren Sprechweise und Anordnungen, imitieren den Jargon und stellen sich selbst lustvoll dar als die Spieler, die sie selbst auch die ganze Reise über gewesen sind. In dieser kleinen ausgelassenen Szene spürt man plötzlich etwas von dem spontanen, spielerischen Potential, das der Film nicht entfesselt hat. Einmal abgesehen davon, dass ihm solche gelegentlichen ironischen Brechungen der Zeitreisen-Illusion auch zwischendurch gut getan hätten.

Nahezu zeitgleich zeigte das ZDF die Zeitreise „Harte Schule“, ein Zurück in ein Internat der Fünfziger Jahre. Das Format bleibt im Erlebnisraum der Fernsehzuschauer, jedenfalls der Älteren. Und es knüpft an ein gesellschaftliches Interesse an Erziehungsfragen an. Dass „Harte Schule“ autoritäre Lösungen anbietet, mag dem Zeitgeist ebenso geschuldet sein wie den Formatvorgaben. „Harte Schule“ ist strikt formatiert. Die einzelnen Stationen sind vorher berechnet. Schon Folge eins zeigt den obligaten Ausbruchsversuch aus Internat und Fünfziger Jahren. Eine Gruppe Mädchen reißt aus, natürlich unter freundlicher Begleitung durch ein Kamerateam und versackt in der, natürlich vorher sorgfältig ausgesuchten Kneipe. Bei ihrer Rückkehr müssen alle so tun, als hätten sie davon nichts gewusst. „Harte Schule“ ist von den drei hier betrachteten Zeitreisen am nächsten dran am Rollenspiel und an der Laientheater-Inszenierung. An interessanten Fragen, die hinter einem solchen Spiel stecken könnten – Erziehungsstile, Weltwissen, Orientierungswissen gegen Faktenwissen,

Lernen gegen Auswendiglernen, ideologische Positionen der fünfziger Jahre und dergleichen mehr – zeigt sich die Doku weitgehend uninteressiert. Das ist auch nicht ihr Gegenstand. „Harte Schule“ ist im ZDF angesiedelt in der Show-Redaktion.

3.2.2. Ortsveränderungen

Neben den Zeitreisen sind auch Reisen in ferne Gegenden und Gesellschaften, wo die Protagonisten mit ungewöhnlichen Schwierigkeiten zurecht kommen müssen, ein beliebter Stoff. Hier hat vor allem das ZDF mit großen Events Marken zu setzen versucht. Familien wurden ins ferne Sibirien geschickt („Sternflüstern“) oder in die Karibik („Traumfischer“). Auch hier mussten die Sender vorher gründlich casten, die Personen testen, ob sie fernsehtauglich, kälte-, respektive wärmeresistent sind. Auch diese Reisen sind eine Art Zeitreisen – in eine Welt ohne Wasserklosett, in andere Lebensverhältnisse unter anderen Arbeitsbedingungen, ohne gewohnten Konsum. Auch hier sollte der Zuschauer sein Vergnügen aus der sichtbar gewordenen Differenz zu seinem Normalleben ziehen.

Auffälligstes Merkmal dieser Abenteuer-Reisen ist der Versuch, die stets anwesenden Kamerateams zu verbergen und so zu tun, als geschähe alles ganz spontan. Doch sind viele Situationen gesetzt. Es muss schließlich was geschehen in der Sendezeit. Zitat aus einer Kritik von „Traumfischer“: „Jeder Anflug von Wirklichkeit wird in Grund und Boden inszeniert“.

Das Arrangement führt auch immer wieder zu eigenartigen Konstellationen. In der ersten Folge von „Sternenflüstern“ etwa wird in einer Familie der Vater bei der Anreise krank und muss im Krankenhaus in der Großstadt bleiben. Die Restfamilie zieht ins vom ZDF gemietete Holzhaus im sibirischen Dorf. Dort gibt es nur ein einziges Satellitentelefon. Das Mädchen möchte dringend mit dem Vater telefonieren, es macht sich Sorgen – und wird vom Kamerateam, das mit Sicherheit über ein Satellitentelefon verfügt, dennoch ins Dorf geschickt, um von dort telefonieren zu können.

Im übrigen steht die Authentizität auch dieser Zeit- und Raumreisen schon allein durch die Tatsache in Frage, dass sie erstens begleitet und zweitens befristet sind – jeder kann sich sicher sein, nach Ende des Abenteuers in seine gewohnte Welt zurückzukehren.

Besonders dreist treibt es „Peking Express“ auf RTL. Auch hier sind mehrere Kamerateams unterwegs, im Grunde hinter jedem Wettkampfpaar eines. Dann werden Szenen präsentiert wie jene gleich in der ersten Folge: zwei junge Frauen folgen einem fremden Mann, der sie gleich in die Sauna einlädt. Der Kommentator – auch hier regiert ein übermächtiger Text – will den Zuschauer mit der Bemerkung kitzeln, das sei doch ein gefährliches Verhalten, wer wisse, was den Mädchen Schlimmes hätte geschehen können – unter Aufsicht des Kamerateams?

3.2.3. Rollenspiele

Reisen etwas anderer Art bieten die Ausflüge in andere soziale Schichten, andere Milieus, anderes Aussehen. Eine spielerische, mit drei Folgen bisher erledigte Form hatte der WDR mit „Fake – Schwindeln will gelernt sein“ im Programm. Drei Personen sollten aus ihren Berufen herausgenommen und in verwandte und doch ganz andere verpflanzt werden: Ein Frittenbrater als Sternekoch, eine Flötistin als DJ, ein Schafscherer als Prominentenfriseur. Um Spannung in die Verwandlung zu bekommen, war diese Form gekreuzt mit jeweils einem Wettbewerb, in dem sich zeigen sollte, ob die Berufswechsler es weitergebracht hatten – es funktionierte. „Fake“ trug den Titel „Spiel-Show“ und war von allen vergleichbaren Formaten die spielerischste und auch amüsanteste.

Eine aufwendigere Variation präsentierte RTL 2 mit der eineinhalbstündigen Versuchsanordnung „Obdachlos“, in der ein Apotheker sich für einen Monat lang den Lebensbedingungen eines Obdachlosen unterzog. Als neues formales Mittel setzten die Macher hier

eine Videokamera ein, die der Obdachlose auf Zeit mit sich führte. Er dokumentierte damit seine Lage und seine Probleme ohne Anwesenheit eines Kamerateams. Das verlieh dem Experiment einen höheren Grad an Authentizität, hatte freilich auch den Charme eines Amateurvideos.

Über längere Zeit erfolgreich erwiesen sich Rollentauschformate wie „Frauentausch“, die mehrfach variiert wurden. Im Lauf der Zeit ist das Konfliktpotential in den Tauschaktionen verschärft worden. Getauscht wird jetzt nicht nur zwischen verschiedenen Familien und darin unterschiedlichen Frauentypen, sondern vor allem auch zwischen verschiedenen Milieus. Auch hier sind viele Szenen, Konflikte und Situationen einfach gesetzt worden. Das Tausch-Modell tauchte in gehobener ZDF-Unterhaltung dann auch als „Gottschalk kommt in die Familie“ auf oder als Dreiteiler über Politiker, die drei Tage lang das Leben von Normalbürgern führen sollten („3 Tage Leben“), unter ihnen der spätere Ministerpräsident von NRW, Jürgen Rüttgers.

Ein anderes Ziel verfolgen Format-Modelle, in denen die Teilnehmer sich einer Bewährungsprobe zu stellen haben. Diese Formate tragen am deutlichsten Spielcharakter, weil es in ihnen auch um einen Wettbewerb zwischen den Protagonisten geht. In „Big Boss“ mit Rainer Calmund sollten die Bewerber sich als geschäftstüchtig erweisen, in „Von Null auf 42“ als körperlich ertüchtigt, in „Ich will meine Frau zurück“ als reumütig und besserungsfähig.

Im Zentrum all dieser Sozial-Formate geht es um menschliches Verhalten, das auf den Prüfstand des Fernsehpublikums gesetzt wird. Eingeübt werden die neuen deutschen Sekundärtugenden: Flexibilität, Veränderungsbereitschaft, Anpassung an veränderte soziale Lagen, Bescheidenheit in den Ansprüchen, Teamgeist und soziale Kompetenz. In diesem Sinne orchestrieren sie die Lage der Gesellschaft zwischen Hartz IV und Pisa. Versteht sich von selbst, dass sie damit dem Publikum nicht kritisch kommen, sondern nur mit Unterhaltungsstoff und Unterhaltungszoff am alltäglichen Erfahrungshaushalt der Zuschauer

andocken wollen. Es ist durchaus typisch, dass die kommerziellen Sender hier den öffentlich-rechtlichen Sendern voraus sind – etwa in dem Sinne, in dem auch die BILD-Zeitung und die Boulevard-Presse oft in Sprache und Themen näher an der Lebenswelt und den Interessen der Menschen dran ist als die distinguierten Beobachter des bürgerlichen Heldenlebens.

3.2.4. Supervision

Das gilt in einem gesteigerten Maße für Formate, die nach dem Modell der erfolgreichen RTL-„Supernanny“ arbeiten. Bei RTL 2 werden sie „Supervisor“-Formate genannt. Hier ist die Grundkonstellation noch ein Stück weiter entwickelt. Fernsehen stellt nicht nur die Rahmenbedingungen und schafft nicht nur die Situationen, in denen dann Geschehen dokumentiert, jedenfalls gedreht werden kann. Fernsehen greift in diesem Fall direkt ein. Schickt nicht nur Kameramann und Regisseur, sondern auch die entscheidenden Handlungsagenten: die „Super-Nanny“. Sie geht in die Familien, die mit der Erziehung ihrer Kinder nicht fertig werden und hilft ihnen. Sie dringen noch ein Stück tiefer in die Privatsphäre von Menschen ein.

Was immer man davon halten mag: das Modell hat einen Nerv getroffen. In „Super-Nanny“ steckt eine Botschaft und die heißt: Wo in der Gesellschaft die vorhandenen Institutionen versagen – Eltern, Schule, Kirche – da kann das Fernsehen hilfreich eingreifen. Das Fernsehen setzt sich mit solchen Formaten an die Stelle gesellschaftlicher Institutionen und übernimmt scheinbar Sozialisationsaufgaben.

Das geht natürlich nur im Rahmen der Fernsehunterhaltung und nur mit Erziehungsfällen, die spielerisch oder einfach zu behandeln sind. Die von der Super-Nanny angewandten Methoden sind dann auch so, dass sie in eine Unterhaltungssendung passen, also kurz, knapp und autoritär. Schwierige Fälle müssen an die Spezialisten überwiesen werden. In diesem Sinne zeigt auch „Super-Nanny“, wie alle vergleichbaren Formate einen hohen Grad an Fiktionalisierung. Vor der Kamera ist

Ausnahmesituation – aber welchen Einfluss die Anwesenheit eines Teams gerade auch auf die Kinder hat, wird nie reflektiert. Man möchte auch nicht wissen, wie es aussieht, wenn die Fernseh-Teams wieder abgezogen sind. Zu lesen war auch von einem Fall, in dem ein Vater über der permanenten Anwesenheit des Fernsehens in seiner Familie ausrastete und handgreiflich wurde.

Das Modell „Super-Nanny“ jedenfalls ist erfolgreich und zieht Nachahmer nach sich. Zwei Supervisor-Formate über den Umgang mit Tieren, speziell Hundebesitzern, sind schon auf dem Sender. RTL 2 plant entsprechende Formate über „Beziehungskrisen“, Vox hat mit „Beziehungs-TÜV“ schon eins im Programm. Die verschärfte Version als „Sex-Report“ läuft schon in Großbritannien. In den Redaktionen sollen schon zahlreiche Vorschläge vorliegen, auch Arbeitslose der Tätigkeit von Fernseh-Supervisoren zu überlassen – Fernsehen setzt sich also partiell auch an Stelle der versagenden Arbeitsagenturen.

4. History

Die History-Formate der letzten beiden Jahre gesondert zu betrachten, ist aus mehreren Gründen sinnvoll. Erstens ist der Geschichts-Boom im Fernsehen ungebrochen. Zweitens erstreckt sich das Interesse an Geschichte auch auf Altertum und mittelalterliche Geschichte. Drittens haben sich auch hier die Filmmittel ausdifferenziert. Und viertens sind inzwischen, wenn auch in bescheidenerem Umfang, auch die kommerziellen Sender auf den History-Zug aufgesprungen.

Der Geschichts-Boom. Was sich zum 60. Jahrestag des Kriegsendes auf dem Bildschirm abgespielt hat, war ein Vollzeitangebot an Filmen und Dokumentationen aller Art. Heinrich Breloer, der mit „Speer und Er“ selbst

führend daran beteiligt war, sprach sogar von einer „Nazi-Olympiade“. Es hat sich ein Konkurrenzkampf der Sender entwickelt, wer mit den entsprechenden Themen früher auf Sendung gehen und damit das Publikumsinteresse abschöpfen konnte. Besonders krasses Beispiel: das Attentat auf Hitler vom 20. Juli. Der Gedenktag liegt mitten in den Sommerferien, wo viele lieber grillen als fernsehen – also kamen die Filme zum Thema schon im Frühjahr. „Stauffenberg“ von Jo Baier lief also schon im Februar 2004.

Geschichts-Fernsehen hat sich in den letzten beiden Jahren auch anderen historischen Epochen zugewandt. Die BBC ist da besonders einfallsreich. Beliebt sind das alte Ägypten und die Antike. Aber auch Mittelalter oder gleich Frühgeschichte wie im französischen Mehrteiler „Homo sapiens“. Bei diesen Stoffen wird der Einsatz fiktionaler Erzählmittel zwingend. Re-Enactement oder die Rekonstruktion mit Hilfe von Computeranimation werden zu tragenden Erzählmitteln, kombiniert mit der klaren Tendenz hin zum Storytelling. Erzählerische Ansätze, wie sie etwa für die klassische kulturhistorischen Methode typisch sind, nämlich Ereignisse und Verhältnisse aus Dokumenten und Fundstellen zu rekonstruieren, kommen nur noch selten vor – etwa bei den „Terra X“-Filmen von Gisela Craichen. Größere Aufmerksamkeit bekommt die attraktivere Komplett-Rekonstruktion allein aus fiktionalen Mitteln, bei der das Dokument oder der archäologische Fund so gut wie keine Rolle mehr spielen, das Material sich aber leicht den Gesetzen des storytelling fügt. Beispiele dafür „Die Pyramide“, der Vierteiler „Die Ägypter“ oder der Mehrteiler „Homo sapiens“.

Es ist längst nicht mehr alles Guido Knopp, was im Fernsehen mit Geschichte befasst ist. Schon ein kurzer Überblick zeigt, dass auch das Mainstream-TV einen umfangreichen Katalog von Erzählweisen und Darstellungsmitteln entwickelt hat, in denen es historische und zeitgeschichtliche Stoffe verarbeitet. Es liefert auf Knopfdruck verschiedene Versionen historischer Ereignisse, aus individueller wie aus objektivierter Sicht, als Einzelstück wie als Reihe, als großes Drama wie

als psychologisches Kammerspiel, als Abenteuer wie als melancholischen Streifzug. Geschichte zur Selbstbedienung.

Als erzählerische Grundmuster haben sich herausgebildet: die klassische Dokumentation, die Dokumentation mit fiktionalen Elementen, das Doku-Drama als fernsehspezifische Mischform zwischen Fiktion und Dokumentation und der rein fiktionale Fernsehfilm, der sich als Dokumentation gibt. Inzwischen kann man bei bedeutenden Gedenktagen damit rechnen, dass alle Erzählformen zum Einsatz kommen. So waren etwa zum Jahrestag des Aufstands vom 17. Juni 1953 in der DDR zwei Fernsehfilme produziert worden, ein Doku-Drama und eine große Dokumentation; daneben noch eine Vielzahl kleinerer Dokumentationen in den Dritten.

In geringerem Umfang haben auch die Privatsender die Geschichtsdokumentation entdeckt. RTL war bei allen wichtigen Gedenktagen mit dabei, alle Beiträge dabei wurden präsentiert und entwickelt von Peter Kloeppe, der informationellen One-Man-Show des Senders. Auch ProSieben hat etwa mit einer großen Dokumentation zum Jahrestag der Landung der Alliierten in der Normandie prominent platziert – „D-Day – Entscheidung in der Normandie“. Der Film zielt in seiner Mischung aus Fiktion und Fakten und mit den spektakulären Bildern deutlich auf ein jüngeres und kinofilmgeeichtes Publikum.

4.1. Geschichte, wie sie einem gefällt

Sieht man im History-Genre auf die Inhalte und betrachtet den Geschichtsbegriff, der dahinter steht, so lassen sich einige interessante Tendenzen ablesen.

Das Fernsehen als Unterhaltungsmaschine will sein Publikum vor allem mit Emotionen im Sessel festnageln, deshalb bevorzugt es Personalisierung, Aktion und lineare Erzählformen. Das sind beinahe schon Banalitäten. Für den Zugriff auf die Geschichte haben diese strukturellen Eigenschaften erkennbare Folgen. Die deutlichste: Geschichte erscheint wieder als Geschichte großer Männer und als Abfolge bedeutender Schlachten. Demnächst steht den Fernsehzuschauern bei der ARD ein Mehrteiler über große Schlachten in der Geschichte ins Haus. Der alte Pennälerspruch von „333 – bei Issos Keilerei“ erlebt im Fernsehen seine Auferstehung, als habe es nie auch Phasen im Nachdenken über Geschichte gegeben, in dem soziale, kulturelle, ökonomische Kategorien einen anderen Zugang zur Geschichte eröffnen sollten: Sozialgeschichte, Geschichte von unten, Geschichte des Widerstands, Mentalitätsgeschichte.

Ein Sonderfall ist die Geschichte von Technik und Wissenschaft. Wissenschaft interessiert, also rückt auch die Wissenschafts- und Technikgeschichte in den Focus. Hier hat in den letzten Jahren die BBC viele Vorgabe geliefert. Als jüngstes Beispiel die sehr ansehnliche Produktion über den Bau der „Titanic“ aus der Perspektive der Männer, die sie gebaut haben. Auch das ZDF mit seinen Sonntagabendfilmen über „ZDF-Expedition“ oder etwa Mehrteiler über die Geschichte der ärztlichen Kunst gehören dazu. Sie finden ein großes Interesse vermutlich auch deshalb, weil in sie die Geschichte menschlichen Fortschritts eingeschrieben ist, von dem man in Zeiten des rasenden Stillstands gerne hört.

Die Personalisierung, von den Fernsehgeschichtsschreibern so massiv betrieben, ist allerdings eine ambivalente Sache. Negativ besonders ausgeprägt in der auf Hitler reduzierten Darstellung des Faschismus in den Hitler-Reihen des ZDF – aber auch die ARD hatte ihre „Hitler und...“-Filme. Positiv dort ausgeprägt, wo tatsächlich geschichtliche Ereignisse erst an Hand von Einzelschicksalen verständlich gemacht werden können und auch so etwas wie Geschichte von unten sichtbar wird.

Insgesamt aber lässt sich der Stand der Dinge so charakterisieren. Geschichts-Fernsehen unterliegt dem Paradox, dass es im Mainstream sich der modernsten erzählerischen Mittel und Instrumente bedient, es dabei aber ein sehr altes Geschichtsdenken propagiert. Indem das Fernsehen als Geschichtserzähler das historische Material in Genres abpackt, die den Zuschauern bekannt sind, verschiebt es auch den Blick auf die Geschichte. Genres bieten den Rahmen für vertraute, bekannte Abläufe, die Zuordnungen erleichtern. Das vertraute Narrativ ersetzt die historische Konstellation, ja die historische Besonderheit und macht sie allen anderen Medien-Erlebnisarten gleich. Es dramatisiert und fikionalisiert und hebt auf, was die Geschichte fremd macht. Es verhindert Lernen. Es beschäftigt mit Ablenkung und versöhnt mit der Geschichte, welche immer es sei.

Gefragt sind im Geschichts-Fernsehen Stoffe, die sich als Geschichte, als Story erzählen lassen, am liebsten wie ein Spielfilm. Gefragt sind Stoffe, mit denen das Fernsehen seinem Publikum ein besonderes Erlebnis und nach Möglichkeit eine Identifikation mit einem oder mehreren Protagonisten anbieten kann – sie sollen schließlich am Bildschirm gefesselt bleiben. Gefragt sind Geschichten, die sich als kontinuierliches und geschlossenes Stück erzählen lassen – ein irritiertes Publikum greift schnell zur Fernbedienung. An einer Erzählkultur, die offenen Fragen, Diskontinuitäten, Brüchen und Widersprüchen nachgeht und diesem Umstand auch durch komplexere Erzählmittel entsprechen will und kann, ist das Medium wenig interessiert.

Ein wichtiger Gesichtspunkt im Verständnis des Geschichtsfernsehens ist die Fiktionalisierung. Die Bandbreite im Einsatz fiktionaler Erzählelemente ist groß. Sie reicht von sparsam eingesetzten stummen Szenen, die eine Geschichte flüssiger und gelenkiger machen sollen über dialogfreie, aber als Sequenzen aufgebaute Spielszenen, wie etwa im ZDF-Vierteiler „Der dreißigjährige Krieg“ bis hin zu kompletten Inszenierungen im Gewand des Dokumentarischen.

Der amerikanische Historiker Hayden White spricht dabei von „neuen Gattungen der postmodernen, parahistorischen Darstellung“. Er bezieht sich zwar in seiner Analyse auf Spielfilm „JFK“, Oliver Stones Film über den Kennedy-Mord. Aber die dort analysierte Methode, den Unterschied zwischen gefunden und erfunden beliebig zu überspielen, Facts und Fiction ungeniert zu mischen und das historische Ereignis nach seiner spekulativen Interpretation zurechtzubiegen, findet sich, unterschiedlich ausgeprägt auch im Geschichtsfernsehen. White nennt das: „Geschichte, wie sie einem gefällt“.

Zum Geschichtsfernsehen zu zählen sind schließlich auch die „Living-History“-Formate, die schon eingehend analysiert wurden. Auch Zeitreisen wie „Schwarzwaldhaus 1902“, „Abenteuer 1900 – Leben im Gutshaus“ oder „Windstärke 8“, die sich formal in den Strukturen der seriellen Erzählung bewegen, arbeiten mit dem Prinzip der Selbstinszenierung. Sie versprechen ein neues Amalgam von geschichtlicher und authentischer Erfahrung. Ihr Gestus ist authentisch, aber in ihnen steckt eben auch ein hoher Grad an Fiktionalisierung, eine bereits präparierte Realität. Schließlich wird nicht historische Realität erlebt, sondern eben nachgebildete, künstlich hergestellte, geglättete, ausgerechnete. Das macht es fraglich, ob sich diese Zeitreisen überhaupt als historische Genres fassen lassen. Mehr als alles andere erzählen sie über Verhalten und Erfahrungen in der Gegenwart.

5. Netz der Fiktionen

Die Ausgangsthese war, dass das Fernsehen sich in einem kulturellen Prozess der Veränderung befindet, in dem zwischen Medium und Zuschauern neu ausgehandelt wird, was wir für real halten und für real annehmen wollen. Die Grenzen zwischen real und fiktional, zwischen

Gefunden und Erfunden sind ins Rutschen gekommen. Hinter der Frage, was denn fiktional sei und was nicht, steckt die viel wichtigere Frage: Was ist noch glaubhaft, was nicht?

Schließlich leben wir ohnehin schon in einer Welt, in der viele Menschen den „Jesus“-Film von Mel Gibson für einen Dokumentarfilm halten und „Fahrenheit 9/11“ für Fiktion. Als das Fernsehen einmal eine Dokumentation über das Leben in der Eiszeit zeigte, in der computeranimierte Mammuts herumliefen, riefen hinterher viele Zuschauer an und wollten wissen, in welchem Zoo man Mammuts sehen könnte. Glauben die einen alles, die anderen nichts mehr?

Dabei geht es auch nicht nur um Fernsehen allein. Wir finden diese schwankenden Verhältnisse überall, auch in der Fotografie, auf dem Theater, im Journalismus. Im Journalismus hat in den letzten Jahren die Zahl der Fälschungen zugenommen. Auch die „New York Times“ ist vom Borderline-Journalismus heimgesucht worden. In der Berichterstattung über die Flutkatastrophe in Südostasien sind in der deutschen Presse bald auch Bilder aufgetaucht, die einen ganz anderen Tsunami zeigten, einen aus China im Jahre 2002. Der Chefredakteur der Münchner tz, der das eindrucksvolle, aber falsche Bild abdruckte, erklärte damals lapidar über diese Täuschung: „Wir haben ein Bild veröffentlicht, das die Katastrophen dieser Welt verdeutlichen soll.“

Im Dokumentarfilm begegnet man häufiger dem Versuch, Fiktionen als authentisch auszugeben. So zum Beispiel der schon mehrfach ausgezeichnete Film „Czech Dream“ („Tschechischer Traum“) von Filip Remunda und Vit Klusak. Er erzählt die Geschichte zweier junger tschechischer Filmemacher, die einen fiktiven Supermarkt namens „Czech Dream“ aufbauen. Sie propagieren ihn mit Hilfe einer professionellen Werbeagentur und locken damit am Ende tausende Prager mit der Aussicht auf Schnäppchen auf die grüne Wiese. Dort finden die Menschen allerdings nur eine Attrappe vor und reagieren unterschiedlich: böse, amüsiert, nachdenklich. Der Film will die Konsumhaltung der Menschen

kritisieren – was ihm auch gelingt. Zugleich kann man keinesfalls sicher sein, ob eigentlich nur der Supermarkt in diesem Film fiktiv ist. Man stellt sich hinterher die Frage, ob nicht der Film selbst eine Inszenierung, also Fiktion, ist - und gar kein Dokumentarfilm. Dazu gesellt sich dann gleich die nächste Frage: Ist es nicht eigentlich egal, wenn er doch seinen Zweck erreicht?

Ein anderes Beispiel aus dem Fernsehen. Zum 60. Jahrestag des Kriegsendes lief auf ProSieben die von Tom Hanks und Steven Spielberg produzierte Serie „Band of Brothers“. Der Film erzählt vom Weg einer amerikanischen Einheit von der Landung in der Normandie bis zum Kriegsende. Es handelt sich um eine offen fiktionale Erzählung, in Kameraführung und Design aber im dokumentarischen Look gehalten. Und jeder Folge werden Statements von Veteranen dieser Einheit vorweggeschickt. Diese Männer authentifizieren das Geschehen, sie adeln die Inszenierung mit der Glaubwürdigkeit ihrer eigenen Erfahrung. „Band of Brothers“ verspricht eine wahre Geschichte.

„Band of Brothers“ führt noch auf eine andere Spur. In den Werbepausen der Ausstrahlung bot der Sender ein Computerspiel gleichen Namens an, mit den Figuren des Films. Noch sind sie den realen Darstellern um jenes Quäntchen unähnlich, dass eine Verwechslung ausgeschlossen ist. Aber in dem Maße, in dem der Naturalismus der Computerbilder perfekter wird, werden dann auch die Übergänge fließend hin zu einer weiteren Dimension der Unterhaltung, zum Videospiele. Dann kann sich passives Zuschauen in aktives Mitspielen verwandeln und die Zuschauer-Spieler können zeitnah oder zeitverschoben tiefer in das Geschehen eintauchen. Auf lange Frist müssen sich solche Wechsel in den Medien auf die Wahrnehmung von Filmbildern, gar von dokumentarischen Bildern, auswirken.

Die These lautet: man muss neu nachdenken und sich neu einstellen. Es geht nicht um den Gegensatz von Realismus und Phantastik, von Beobachtung und Imagination, wie er die Filmgeschichte von Anfang an begleitet. Vielmehr geht es darum, so die These: das Fernsehen als

Leitmedium der westlichen Gesellschaften verschiebt unsere Wahrnehmung in Richtung Fiktion. Es überzieht auch die nicht-fiktionalen Arbeiten, dokumentarische oder journalistische Sendungen, feuilletonistische oder auch ereignisbezogene, mit einem Firnis von Fiktionalisierungen. Wir haben es mit einem Netzwerk von Fiktionen zu tun, das auf verschiedenen Ebenen ausgespannt wird.

Um dies an einem anderen als dem dokumentarischen Beispiel zu illustrieren: Im Wahlkampf in Nordrhein-Westfalen wurde erstmals nach dem Muster des letzten Bundestagswahlkampfes und nach dem Modell amerikanischer Wahlkämpfe ein so genanntes „Duell“ zwischen den beiden Kandidaten veranstaltet. Es handelt sich dabei um eine reine Fernseh-Veranstaltung. Es gab zwei solcher Duelle, eines auf RTL und N24, das zweite im WDR und ZDF. Das Modell des Duell ist aus dem Kino bekannt: Mann gegen Mann. High Noon im Westen. Zwei Männer stehen sich auf der staubigen Straße gegenüber. Einer wird gewinnen, einer wird verlieren.

Aber das Arrangement ist rein virtuell, hat mit Politik nichts zu tun. Wenn das Duell zu Ende ist, liegt keiner auf dem Boden, sondern kehrt auf den Boden der Tatsachen zurück. Außerhalb der Studios trifft er wieder auf die alten Verhältnisse, die Politiker begrenzen und einschränken:

Landespolitik, der Bund und Brüssel, Gewerkschaften und Arbeitgeberverbände, Arbeitslose und Heuschrecken. Das Duell ist die Reduktion des Begriffs von Politik auf ein Fernsehformat. Und selbst die Tatsache, dass im NRW-Wahlkampf das Fernseh-Duell selbst wohl kaum den Ausgang der Wahlen beeinflusst hat, hält niemanden davon ab, im kommenden Bundestagswahlkampf erneut nach dieser unterkomplexen und höchst fiktionalen Form von Politainment zu greifen.

Die treibenden Kräfte, die das Netzwerk der Fiktionen spinnen, sind die zunehmende Formatierung und die Strategien der Emotionalisierung. Vor allem Emotionalisierung spielt eine wichtige Rolle. Emotionalisierung ist die derzeit vorherrschende Fernseh-Währung. Emotionen anzuregen und

die Erregungszustände dann zu halten und ständig neu zu füttern, gilt als probates Mittel, Zuschauer bei der Stange zu halten oder wenigstens vom Zappen abzuhalten. Mit allen möglichen Strategien, vom permanenten Gefühlskitzel bis zu visuellen Attraktionen, versuchen die Macher, die Zuschauer am Sofa festzunageln. Gerade die Techniken, mit Emotionen zu spielen und sie zu nutzen, sind aber in den fiktionalen Genres entwickelt worden. Wie man Spannung erzeugt, einen Spannungsbogen zieht, wie man Zuschauer mit optischen Sensationen überläuft, das alles zielt aufs Fiktionale.

So entsteht – dies die weitere These – ein innerer Zwang zur Fiktionalisierung. Wer Formate bedient und Emotionen schürt, wird lieber gewohnte Erzählstrukturen bedienen, um sein Publikum zu halten. Er wird Brüche vermeiden wollen, offene Stellen, Risse, ja sogar Widersprüche zukleistern oder offene Fragen erst gar nicht stellen. Knopp-Geschichtsfilme zum Beispiel kennen keine offenen Fragen.

Eine solche Geschlossenheit kann das Dokumentarische oft nicht bieten. Meist waren keine Kameras dabei und wenn, dann nicht im richtigen Augenblick. Viele Dinge und Zusammenhänge entziehen sich der Abbildung, bleiben unsichtbar. Wo also nichts gefunden werden kann, muss etwas erfunden werden: *corriger la fortune*.

Einige Beispiele aus den beiden letzten Fernsehjahren sollen die Felder abstecken, auf denen sich dieser Prozess der Fiktionalisierung ablesen lässt. Er vollzieht sich besonders deutlich zunächst auf jenen Themenfeldern, wo ohnehin ein dokumentarischer Zugang nicht so unmittelbar möglich ist. Das ist die Vergangenheit: also Geschichte und Zeitgeschichte. Das ist die Zukunft: also klassische Science fiction und negative Utopien. Das ist das Nicht-Sichtbare in der Wissenschaft: in der Nanowelt oder der Makrowelt, bei nicht offen sichtbaren Zusammenhängen oder Transformationen.

Zu beobachten sind drei Entwicklungen. Erstens: eine Ausweitung des Re-Enactments über vollständig inszenierte Dokumentationen bis hin zu „fake documentaries“. Zweitens: neue Formen der Homogenisierung und Verschmelzung von fiktionalem und dokumentarischem Material. Und drittens: verstärkter Einsatz von Computeranimation.

5.1. Re-Enactment und inszenierte Dokumentation

Re-Enactment ist inzwischen zu einem Standard des Geschichtsfernsehens geworden, auch dort, wo dokumentarisches Filmmaterial vorliegt. Wo kein dokumentarisches Material vorliegt, wohl aber Dokumente und Fundstücke, wird weitgehend der vollständigen Inszenierung der Vorzug gegeben. Das sieht dann, je nach den zur Verfügung stehenden Mitteln, billig oder weniger billig aus und die Möglichkeit, Menschenmassen per Computer herzustellen, ist auch nicht die ganze Lösung. Es ist eben nicht einfach, mit Spielfilmen wie „Gladiator“ konkurrieren zu müssen.

Ein Gegentrend zum Dauer-Einsatz von Re-Enactment ist derzeit nicht erkennbar, nur verschiedene Stufen der Enthaltensamkeit. Die derzeit interessanteste wird von Michael Kloft bei „Spiegel-TV“ praktiziert. Die aus der Zeitgeschichtsredaktion von „Spiegel-TV“ kommenden Geschichtsfilme setzen auf eine fast altertümliche Weise auf das Dokument und sein Aussagekraft. Der journalistische Ansatz von „Spiegel-TV“ ist nach Aussage von Kloft der Grund dafür, kein Re-Enactment einzusetzen. Als weiteren Grund nennt er den Respekt vor dem filmischen Dokument. Er möchte es nicht als dokumentarische Tapete eingesetzt sehen, sondern als authentisches, von Herkunft und Interesse geprägtes Dokument. Dass dies schon als etwas Besonderes erscheint, zeigt, wie sehr sich der Wert dokumentarischer Bilder im Fernsehen schon verändert hat.

Auf noch ganz andere Weise auf die Probe gestellt wird das filmische Dokument durch fiktive Produktionen, die zur Gänze aussehen wie Dokumentationen. Channel 4 hat eine Dokumentation über den Schriftsteller George Orwell gedreht, von dem freilich kein einziges Filmbild und kein Filmmeter existiert. Also wurde die Biographie mit Mitteln der Dokumentation und mit allen Mitteln nachinszeniert. Das klassische Beispiel für diese Methode ist der Film „Smallpox“ der BBC, kürzlich bei Arte unter dem Titel „Tödliche Pocken“ ausgestrahlt. Der Film erzählt die Geschichte einer niemals stattgefundenen Pocken-Epidemie, einer Pandemie, die weltweit 60 Millionen Tote gefordert haben könnte, wenn sie denn eingetreten wäre. Der Film arbeitet mit allen Mitteln des Fernseh-Dokumentarismus und zieht gerade dadurch die Zuschauer in seinen Bann. Aber es ist alles gefaked.

Das ZDF hat Teile dieses Modells selbst in ein eigenes Sendeformat übernommen, eine Mischform aus moderierter Diskussionsrunde, publizistischer Information und fiktiver Dokumentation: „Tag X – Terror über Deutschland“. Die ZDF-Journalisten Steffen Seibert, Susanne Gelhardt und Peter Frey spielen darin sich selbst, wie sie von einer Serie von Anschlägen in Berlin berichten. Verwechslungsgefahr, die fiktiven Anschläge deshalb für echt zu halten, besteht nicht. Das ZDF hat alle Möglichkeiten genutzt, den Zuschauer unentwegt darauf hinzuweisen, in Inserts, Moderationstext und in Kameraeinstellungen, gleichwohl wird aber natürlich mit dem Authentizitätsversprechen der bekannten TV-Journalisten gespielt.

Interessant ist dabei weniger die nachinszenierte Realität, sondern die Haltung, mit der sie nachinszeniert wird. Anders als etwa bei „Smallpox“ folgt sie nicht der Logik der Ereignisse, sondern der Logik der künstlich erzeugten Spannung. Der Film arbeitet mit Mitteln des fiktionalen Erzählens: lässt szenenweise einen später explodierenden Tankwagen durchs Bild fahren, zoomt, wie bei James Bond, auf das Uhrwerk der Zeitbombe, lässt die Uhr ticken und so weiter. Hier dient die Fiktion nur dem Aufbau von Spannung. „Tag X – Terror über Deutschland“ gibt sich

aufklärerisch, arbeitet aber mit Mitteln des Angstmacher-Fernsehens. Das ZDF plant weitere Sendungen in diesem journalistischen Format.

5.2. Harmonisierung von dokumentarischem und fiktivem Material

Mit „Die Nervenprobe. Kubakrise '62“ hatte das ZDF 2002 eine neue Form ausprobiert, dokumentarisches Material mit fiktivem zu verschmelzen und zu amalgamieren. Einige Szenen in dieser Dokumentation waren als inszenierte bewusst unkenntlich gemacht, um im Zuschauer das Empfinden zu erzeugen, er sei „authentisch hinein versetzt in das Geschehen“. Der Sender bezeichnet damals das Produkt als „Doku-Drama eigener Art“. Diese Linie ist vom ZDF seither nicht weiter verfolgt worden. Auf einer Veranstaltung im Stuttgarter Haus des Dokumentarfilms bezeichnete Christian Deick aus der Redaktion Zeitgeschichte es sogar als einen „Sündenfall“, der sich nicht wiederholen werde.

Die Tendenz zur Amalgamierung und Verschleifung ist deshalb aber nicht erledigt. Sie hat sich verlagert auf das klassische Genre des Doku-Dramas. Da hat beispielsweise wiederum das ZDF in „Die letzte Schlacht“ über die Kämpfe der letzten Tage in Berlin eine Technik entwickelt, das Geschehen spielfilmförmig ablaufen zu lassen und dabei die einzelnen Geschichten in einer fast absurden Verweisteknik als authentisch beglaubigen zu lassen. Aus einzelnen Zeugenaussagen, die der Zuschauer für bare Münze nimmt, werden unmittelbar kleine Spielfilmszenen entwickelt, die dann wieder zu Zeugenaussagen zurückführen. Die Schauplätze der Inszenierungen werden durch Inserts als authentisch ausgegeben, Ausschnitte aus Wochenschauen dazwischen fungieren als symbolische Assoziationshilfen. Sie haben keinen Eigenwert als Dokument.

5.3. Computeranimation

Computeranimation spielt inzwischen in vielen Dokumentationen eine wichtige Rolle, wenn es darum geht, historische Schauplätze wieder auferstehen zu lassen – eine moderne Technik, Szenarien zu bauen. Ob die Inszenierungen aus dem Rechner dann als authentisch erscheinen oder ob man ihnen die Künstlichkeit ansieht, ist vorläufig noch eine Frage, wie viel Geld man für wie viel Technik ausgeben will.

Hier interessiert der Einsatz computergenerierter Bilder vor allem als Mittel der Fiktionalisierung. Ein interessantes Beispiel, wie damit auch gearbeitet werden kann, ist die Discovery-Produktion „Virtual History – The Secret Plot to Kill Hitler“. Der Film ist in Deutschland auf Premiere ausgestrahlt worden. Hier wird der Versuch unternommen, die Geschichte des 20. Juli, des Attentats auf Hitler, parallel aus Sicht der vier im Weltkrieg stehenden Mächte zu erzählen: Hitler, Roosevelt, Churchill und Stalin. Mit einer aufwendigen Animationstechnik haben die Macher auf die Körper von Schauspielern die Köpfe der historischen Figuren montiert und das Bildmaterial künstlich veraltet, so dass es aussieht wie aus alten Wochenschauen entnommen – allerdings in Farbe.

Ob der Versuch geglückt ist, darin gehen die Meinungen auseinander. Mindestens auf großer Leinwand kann man sehr schnell die Tricktechnik sehen und kommt kaum in Gefahr, diese Bilder mit der Realität zu verwechseln. Zudem ist das Verfahren der Computeranimation so aufwändig und teuer, dass der Sender in absehbarer Zeit keine vergleichbaren Projekte mehr auflegen wird – so jedenfalls Patrick Hörl, Leiter von Discovery Deutschland, auf dem Stuttgarter Symposium über „Hitler & Co als Fernsehstars“. Vielleicht wird es überhaupt nicht möglich sein, die Abbilder lebender Menschen vollkommen glaubwürdig im Rechner herzustellen.

Interessant ist das Projekt dennoch aus mehreren Gründen. Erstens hat Discovery es extra darauf angelegt, reale und fiktive Bilder so ineinander verschmelzen zu lassen, dass man den Unterschied nicht sehen kann. Und die Illusionstechnik für Bilder aus dem Rechner ist noch nicht am Ende angekommen.

Zweitens hat Discovery behauptet, es handle sich um eine neue Form des Geschichtsfernsehens und die künstlich generierten Bilder würden einmal in die Archive eingehen. Da mag für den Augenblick jemand den Mund etwas voll genommen haben – aber eine reale Befürchtung ist das schon. Dass künftige Generationen etwa Szenen aus dem Film über George Orwell für bare Münze nehmen, kann man sich an zehn Fingern ausrechnen. Ein ganz neues Phänomen ist das übrigens nicht. Über den Ersten Weltkrieg sind in den zwanziger Jahren viele Spielfilme gedreht worden, mit Szenen aus dem Schützengraben, die Rechercheure heute vielfach nicht leicht von authentischen Szenen unterscheiden können. Michael Kloft: „Wenn irgendwo ein Soldat aus dem Schützengraben springt und auf die Kamera zurennt, dann ist das garantiert nicht aus dem 1. Weltkrieg, sondern später.“

Drittens ist interessant, wofür die avancierte Technik eingesetzt wird. Nicht nur wird Geschichte, in der Konzentration auf die vier Politiker und den einen Attentäter personalisiert, sie wird auch privatisiert. Im nachgebildeten Innenraum des Führerbunkers auf der Wolfsschanze sehen wir Hitler von seiner Privatseite: in Unterwäsche, beim Aufstehen und wenig später als einen alten Mann, der täglich mit einem Medikamentencocktail und Spritzen gedopt werden musste. Hitler als Junkie – diese Interpretation hat bisher noch gefehlt.

Die Szene ist aber typisch für dieses Produkt. Nicht um neue Erkenntnisse geht es, sondern um einen neuen, einen anderen Look.

Computeranimierte Bilder haben für ein junges Publikum einen Wert an sich. Die Kombination von schnellem Schnitt, rasanten Flashs aus dem Weltraum auf die Schauplätze, Schauplätzen in Computerbild-Look wie im

Computerspiel „Die Sims“ und eben Politiker privat – mit diesen Mitteln sucht Discovery ein junges Publikum anzulocken und in seinen Sehgewohnheiten zu bedienen.

Aber weiß man wirklich genau, was die Sehgewohnheiten und vor allem was die Sehbedürfnisse sind? Die österreichische Filmregisseurin Barbara Albers hat den schönen, sozial genauen und interessierten Spielfilm „Nordrand“ gedreht und in einem taz-Interview folgende bemerkenswerte Sätze gesagt. „Es gibt bei uns ein irrsinniges Bedürfnis nach dem Hier und Jetzt. Ich bin oft überrascht, wie sehr man ein Publikum mit der Darstellung eigentlich harmloser Realitäten schockieren kann. Unsere Sehgewohnheiten lassen uns glauben, dass die Realität anders ist, als sie in Wirklichkeit ist. Wir sind nicht mehr gewohnt, uns Realität anzuschauen.“

6. „Ich habe einen Heidenrespekt vor dem Dokument“

Michael Kloft, bei „Spiegel-TV“ zuständig für Zeitgeschichte, über seinen Umgang mit Dokumenten, den Krieg in Farbe und das Ende von Kringel-TV

In welcher Rolle sehen Sie sich selbst in Ihren Filmen? Sehen Sie die Filme als Einzelstücke? Sehen Sie sich als Autor? Oder ist das für Sie ein Format, das Sie zu füllen haben? Steht das Format vor dem Autor oder der Autor vor dem Format?

MICHAEL KLOFT: Ich mache nicht nur Filme für bestimmte Formate. Wir übernehmen auch Auftragsproduktionen. Ich habe mit Lutz Hachmeister den fürs Kino konfigurierten Dokumentarfilm über Joseph Goebbels gemacht. Ich betrachte mich als einen Autor, der offen ist für alle möglichen Formen zeitgeschichtlicher Dokumentation. Bei „Spiegel-TV“ bin ich natürlich schon an eine gewisse Formatierung gebunden. Aber dieser journalistische Ansatz kommt mir sehr gelegen.

Können Sie diese Formatvorgaben beschreiben?

MICHAEL KLOFT: Wir haben die bekannten Formate „Spiegel-TV“-Magazin, eine aktuelle Sendung im Stil von „60 minutes“ mit politischen Beiträgen, aber auch mit zeithistorischen Themen. Die „Spiegel-TV-Reportage“ behandelt auch zeithistorische Themen, in einer Länge von 30 Minuten, entweder im Reportagestil oder im Stil einer klassischen Dokumentation; das hängt von Thema ab. Besonders mag ich das Format „Spiegel-TV-Special“, weil es über 90 Minuten hat. Damit ist die klassische Dokumentation möglich. Das ist grade bei vielen Themen, die ich bearbeite, ein Geschenk.

Unterliegen sie auch filmsprachlichen Vorgaben? Etwa einer bestimmten Art, wie man Zeitzeugen aufzunehmen hat? Oder einer bestimmten Methode, wie Dokumente eingesetzt werden sollen?

MICHAEL KLOFT: Vorgaben gibt es nicht. Wir haben früher mehr mit Verdeutlichungstechniken gearbeitet. Etwa dem berühmten Kringel-TV, wo mit einem roten Filzstift die markanten Stellen herausgehoben wurden. Davon sind wir ganz weggekommen. Wir legen heute vor allem Wert drauf, mit hochwertigen Mitteln zu arbeiten, also mit Steadycam oder mit Kamerakran. Wir wollen die besten Möglichkeiten des Films nutzen, um ein Thema spannend darzustellen. Mindestens erwägen wir den Einsatz solcher Mittel jedes Mal. Bei meinen zeithistorischen Produktionen hat sich das sehr ausgezahlt. Etwa in dem Film über die unterirdischen Rüstungsanlagen. Das mit großem Aufwand, mit Licht und mit Steadycam drehen zu können, macht natürlich einen Unterschied, buchstäblich wie Tag und Nacht. Früher hätte man mit einem Akku-Licht noch grade ein paar Meter Stollen zeigen können. Der eigentliche Eindruck hat sich gar nicht vermittelt. Erzählerisch aber bleibt der Film weitgehend auf der Ebene des Reportagehaften: jemand führt, jemand zeigt, was dort geschehen ist. Das hat sich gerade für unser Publikum sehr bewährt.

Also erzähltechnisch in der vertrauten Reportageform und ästhetisch gesehen Hochglanz-Dokumentation?

MICHAEL KLOFT: Das kann man so sagen. Aber es gibt keine Standardisierung, wie ein Interview auszusehen hat. Bei uns ist ein Film gelaufen über Oskar Schindler, da hat die Kollegin auch mit schwarzen Hintergründen bei den Interviews gearbeitet. Das ist übrigens keine Erfindung von Guido Knopp. Sondern von Warren Beatty in seinem Film über John Reed, „The Reds“. Ich selbst habe es lieber, wenn man in einem Interview etwas Hintergrund sieht, in dem etwas Persönliches zu erkennen ist. Ich brauche die Standardisierung nicht.

Betrachten Sie Formatvorgaben eher als Begrenzung? Oder als Aufforderung?

MICHAEL KLOFT: „Spiegel-TV“ arbeitet auf dem Hintergrund des journalistischen Anspruchs aus dem Hause „Spiegel“. Das ist unsere Grundlage. Aber in diesem Rahmen des Gesamtauftritts sind die Möglichkeiten groß. Wir können mit der ganzen Bandbreite von Themen arbeiten, von der Alltagsreportage bis zur zeitgeschichtlichen Dokumentation.

Formatierung bedeutet auch, sich auf ein gewisses errechnetes Publikum zu orientieren. Welche Überlegungen stellen Sie dazu an?

MICHAEL KLOFT: Die Reportage am Montagabend auf SAT 1 ist ein schwieriges Format. Mit 24 Minuten Nettolänge für eine Dokumentation eigentlich zu kurz und noch dazu von Werbung unterbrochen. Wenn wir die längere Fassung auf Vox am Samstag Abend ausstrahlen, bekommen wir viel mehr Anrufe, Briefe oder E-mails. Da schauen offensichtlich viele Menschen, die sich für Unterhaltung oder Spielfilm weniger interessieren und die geschichtsinteressiert sind. Hier habe ich ein Publikum, dem ich auch etwas zumuten kann. Bei der Fassung für SAT.1 am Montag Abend muss ich ein wenig aufpassen, dass ich das Stück nicht mit Information überfrachte. Das ist ein ganz anderes Umfeld. Aber auch da haben wir es über die Jahre geschafft, uns ein gutes Publikum heranzubilden. Es weiß, dass es dort auf Zeitgeschichte trifft. Natürlich gibt es Themen, die für diesen Sendeplatz ungeeignet wären.

Und was, wenn Ihnen die Sache wichtiger ist als die Quote?

MICHAEL KLOFT: Wir haben die Möglichkeit der Fensterprogramme, der staatlich geschützten Informationsprogramme auf den Privatsendern. Die veranstaltet Alexander Kluge, dem sind wir auskunftspflichtig. Hier können wir Filme ausstrahlen, bei denen es uns egal ist, ob sie die große Zuschauerzahl erreichen. Aber wir wären weltfremd, wenn wir ausschließlich so vorgehen würden.

Aber sie haben diesen Spielraum?

MICHAEL KLOFT: Diesen Spielraum haben wir und wir nutzen ihn auch. Zum Beispiel haben wir einen Film gemacht über die Rolle von Edmund Stoiber als Generalsekretär von Franz Josef Strauß. Wir hatten einen ganz interessanten Ansatz und es gab auch neue Dokumente. Das hat die Mehrheit nicht interessiert und dem Sender war ein solcher Film mitten im Wahlkampf auch nicht so recht. Aber uns war das Thema wichtig, also haben wir das trotzdem gesendet.

Sie haben als einer der ersten daran gearbeitet, über das Dritte Reich und den Zweiten Weltkrieg Bilder in Farbe zu finden. Sie haben daraus Filme hergestellt, die ausdrücklich auf diese Farbe abstellen, etwa „Die Farbe des Krieges“. Warum?

MICHAEL KLOFT: Zeitgeschichtliche Dokumentationen kommen bei den älteren Zuschauern meist besser an. Regelmäßig hat die Gesamtzuschauerzahl einen höheren Marktanteil als die jüngeren Zielgruppen. Bei den Farbdokumentationen ist es umgekehrt. Wir erreichen damit vor allem jüngere Zuschauer und das merken wir auch an den Rückmeldungen. Jüngere Zuschauer sagen: Jetzt bekommen wir endlich einmal einen Einblick in die Zeit. Dieses Schwarz-Weiß hat uns das verstellt. Wir haben endlich eine Vorstellung davon, wie das ausgesehen hat. Für die Älteren, die sich noch erinnern können, ist es nicht so wichtig, ob die Hakenkreuzfahne Rot ist oder Schwarz-Weiß. Für die Jüngeren offensichtlich schon. Diese Erkenntnis haben wir uns zu Nutze gemacht. In „Welche Farbe hat der Krieg?“ erzählen wir das Kriegsende komplett nur mit Farbmateriale der Amerikaner. Der Film wurde damals auch für den Grimme-Preis nominiert. Entscheidend dabei: es geht ausschließlich um das Farbmateriale. Wir setzen keine Interviews ein, keine Fotos. Natürlich hat das auch Grenzen und man muss sich fragen: Ist diese Szene nun wichtig oder ist sie nur drin, weil sie in Farbe ist? Ich versuche immer, jene Szenen herauszufiltern, die eine Bedeutung

haben und uns auch über die Geschichte etwas erzählen. Zum Beispiel eine Szene aus einem Amateurfilm eines Wehrmachtsoffiziers. Sie zeigt, wie deutsche Soldaten in Frankreich Wein akquirieren und stolz riesige Weintraubenbündel in die Kamera halten. Da teilt sich die Welt in diejenigen, die das für uninteressant und banal halten und die anderen, die darin das Symbol für eine Haltung sehen: wir sind die Herren der Welt, wir haben Frankreich erobert und seht mal her, wir leben wie Gott in Frankreich. So war auch meine Reaktion, als ich diese Bilder zum ersten Mal gesehen habe. In Schwarz-Weiß würden sie überhaupt nicht wirken. Man würde nicht sehen, dass das, in übertragenem Sinne, der Onkel ist oder der Großvater. Aber natürlich kann man mit Farbe nicht alles erreichen. Aus Stalingrad beispielsweise ist keine Filmsekunde in Farbe überliefert. Darf es deswegen Filme über Stalingrad nicht geben? Hier muss man natürlich mit anderen Mitteln arbeiten.

Wie sind sie mit Farbe umgegangen? Welche Rolle spielt die Postproduktion? Man ist doch etwas erstaunt über die Farbigkeit.

MICHAEL KLOFT: Die größte Überraschung für mich war, in welchem Zustand viele Filme noch sind, nicht alle, aber viele grade auch der Amateurfilme. Das ist wie gestern gedreht. Wir haben sie auch immer so belassen, wie sie uns überliefert sind. Wenn ein Filmabschnitt stärker ausgebleicht war, haben wir nicht versucht, ihn mit technischen Mitteln etwas farbiger zu machen. Dann ist es eben ein etwas blasserer Abschnitt. Aber die Farbe muss erkennbar sein.

Haben Sie das Originalmaterial digitalisiert und dann bearbeitet?

MICHAEL KLOFT: Wir haben das Originalmaterial umkopiert auf Digi-Beta.

Da arbeitet man doch auch mit Farbkorrekturen? Haben Sie koloriert?

MICHAEL KLOFT: Ich versuche natürlich das Beste herauszuholen. Aber wenn das Material nicht gut genug ist, nützt auch die beste Technik nichts. Wir haben jedenfalls nicht koloriert. Wir haben natürlich versucht, die Farbe beim Umkopieren zu erhalten und da hat die Technik einen Quantensprung gemacht. Die Filme sehen heutzutage auch so aus, wie sie in Wirklichkeit sind, in brillanten Farben. Ich bin ein großer Gegner von Kolorierung. Es handelt sich bei den Filmen ja um Dokumente.

Wieso finden sie eigentlich immer noch so viele bislang unentdeckte Filme?

MICHAEL KLOFT: Ich gehe gerne in die Archive. Aber Archivare gehorchen ihren eigenen Gesetzen. Sie sind ja nicht dazu da, Fernsehproduktionen mit Material zu beliefern. Sie wollen bewahren, das ist ihre Aufgabe. Sie würden deshalb nicht auf die Idee kommen, einen extra auf tolle neue Bilder in den Archiven hinzuweisen. Natürlich gibt es auch solche Hinweise. Aber vor allem muss man selbst wissen, wonach man sucht. Und man muss die richtigen Fragen stellen. Und die Frage: Was haben Sie in Farbe? - die hat vor mir niemand gestellt. Auch mein britischer Kollege Adrian Wood, der sich bestens auf diesem Gebiet auskennt, hat diese Erfahrung gemacht. Vorher hat keiner nach Farbfilm gefragt. Jetzt wollen ihn alle haben.

Zum 60. Jahrestag lief Ihr Film „Als der Krieg nach Deutschland kam“, da ging es nicht um Farbe, sondern um die Bilder alliierter Kameraleute, die doch jedermann zugänglich waren. Wieso hat die zuvor niemand genutzt?

MICHAEL KLOFT: Weil sich auch da niemand die Mühe gemacht hat, diesen gesamten Bestand zu gucken. Ich habe mich immer, wenn ich in Amerika war, zwei, drei Tage ins Nationalarchiv in Washington gesetzt und Filme geguckt. Die Idee hatte ich schon seit dem Irakkrieg. Als ich die Bilder der „embedded journalists“ sah, habe ich mir gesagt: Das gibt es doch auch aus Deutschland. Man kennt ja einige Aufnahmen, die Brücke

von Remagen usw. Jeder Dokumentarist hat schon mal aus diesem Bestand im Nationalarchiv, Archivnummer 111 ADC, Material verwendet. Aber es hat sich, soweit ich weiß, niemand die Mühe gemacht, den Bestand an sich als Dokument zu nehmen und anzuschauen. Das habe ich gemacht und habe erstaunliche Bilder gefunden, die ich noch nie gesehen hatte und daraus den Film montiert – und zwar habe ich nur den Bestand als Dokument genommen und keine Fotos oder Interviews von Zeitzeugen dazwischen geschoben. Dann wäre sofort die Magie dieses Dokuments verschwunden. Außer Schnitt und Montage haben wir uns nur einen einzigen Eingriff erlaubt: wir haben die Filme mit Geräuschen nachvertont. Es ist einfach merkwürdig, wenn ein Panzer schießt und man hört ihn nicht schießen. Ein Kollege hat in mühevoller Kleinarbeit die Originalgeräusche gesammelt, vor allem in England findet man sie, und alles nachvertont. Früher hätte ich einen solchen Aufwand nicht getrieben. Aber es macht es für das Publikum einfacher, sich einen solchen Film anzusehen.

Sie lassen nicht recherchieren?

MICHAEL KLOFT: Dann müsste ich aufhören, diese Art von Filmen zu machen. Ich weiß, das klingt vielleicht blasiert: aber man braucht da sehr sehr viel Erfahrung. Und es gibt ja auch einige Leute mit viel Erfahrung: Maurice Philip Remy würde ich immer nennen. Da ziehe ich meinen Hut, welche Kenntnisse der hat über Archivmaterial und wie der seine Filme bestückt.

Sie gehen auch anders mit den Dokumenten um. Sie nennen die Namen der Kameramänner und beschreiben den Kontext der Bilder. Sie benutzen die Bilder nicht als Tapete, sondern kommen wieder zum Dokument zurück. Was sind Ihre Beweggründe?

MICHAEL KLOFT: Ich fand diese Dokumente eigentlich immer unterfordert, wenn sie nur als wall paper benutzt werden, als Tapete, auch wenn das kunstvoll geschieht. Ich fand, man sollten den Dokumenten den

Wert belassen, den sie haben. Auch bei kleineren Ausschnitten. Ich habe einen Heidenrespekt vor dem Dokument und will diesen Filmen die Möglichkeit geben, ein Fenster in die Geschichte aufzustoßen. Deshalb will ich sie auch so korrekt wie möglich benutzen. Zum Beispiel gibt es die berühmte Bilder einer brennenden Synagoge, die immer wieder in Dokumentationen gezeigt wurden, die sich mit der sogenannten „Reichspogromnacht“ 1938 beschäftigen. Ich habe irgendwann herausgefunden, dass diese Synagoge nicht 1938 in Deutschland brennt, sondern 1941 in Litauen. Ich würde nicht auf die Idee kommen, diese Bilder so zu verwenden, wie es viele Kollegen getan haben, denen das entweder nicht bekannt oder egal ist. Mir ist es nicht egal. Und wenn man sucht, findet man auch andere Bilder. Der Kollege Maurice Philip Remy etwa hat da große Arbeit geleistet und für seine Reihe „Holocaust“ im ZDF viele unentdeckte Filme aufgespürt. Es gibt also Amateuraufnahmen vom November 1938 aus Deutschland, etwa die brennende Synagoge von Bielefeld, wo die Leute davor stehen und gaffen. Das ist viel stärker als das ewig verwendete Wallpaper-Bild von der brennenden Synagoge in Litauen.

Wieso ist es stärker?

MICHAEL KLOFT: Weil ich weiß, es ist authentisch. Es ist nicht nur als Illustration gedacht. Ich bin in diesem Moment dabei, dass die Synagoge von Bielefeld brennt, die Gaffer sitzen da und gaffen und die Feuerwehr steht dabei und sieht zu. Sicherlich gibt es so interessante Bilder nicht von allen Ereignissen und manchmal muss man sich behelfen. Aber im Kern finde ich, das Filmdokument hat einen ähnlichen Wert wie ein schriftliches Dokument oder wie die Aussage eines Zeitzeugen. Es hat zumindest einen gleichen Rang und den versuche ich ihm zu geben. Wir haben im vergangenen Jahr einen Film über den Ersten Weltkrieg gemacht. Auch da gab es wieder erstaunliche Funde in den Archiven. Man muss freilich die Bilder sortieren und sehen, was ist authentisch, was nicht. In vielen Filmen in den zwanziger Jahren wurde nachgestellt. Wenn irgendwo einer aus dem Schützengraben springt und auf die Kamera zurennt, ist das

garantiert nicht aus dem 1. Weltkrieg. Ich muss zuallererst einmal finden, was mir hilft, mir ein Bild zu machen. Dann kann man vieles Erstaunliche finden, was hilft, die Geschichte zu erzählen. Und ich habe ein besseres Gewissen dabei, wenn ich es so authentisch wie möglich mache. Mit all den Beschränkungen, die ich mir damit selbst auferlege.

Müssten sie diese Begrenzungen nicht auch offen legen?

MICHAEL KLOFT: Ich will mich auch nicht als den Weißen Ritter der Authentizität darstellen. Aber es geht um eine Haltung. Wenn ich ein Bild nehme, das passt, aber nur ähnlich ist, würde ich wenigstens im Text nicht behaupten, es sei exakt dieser Schauplatz, exakt dieses Ereignis. Ich würde sagen: so ähnlich. Ich würde einen Weg finden, dass ich von meiner Haltung her damit leben kann.

Sie müssen ihre Bilder aber auch in eine erzählerische Form bringen. Wie gehen Sie damit um?

MICHAEL KLOFT: Ich bin kein Archivar und ein Film muss eine gewisse Dramaturgie haben. Ich will einen spannenden Film erzählen. Aber die Dramaturgie ordnet sich eher den Bildern unter. Man kann das auch nicht Eins zu Eins aus dem Bestand umsetzen. Dann würden – etwa in „Als der Krieg nach Deutschland kam“ - dauernd Panzer von rechts nach links durchs Bild fahren. Es fahren Unmengen von Panzern in den Originalfilmen. Von den Kameraleuten aus gesehen, ist das klar. Sie drehten für die Wochenschau und sollen den Vormarsch zeigen. Da sind natürlich auch Grenzen. Ich habe auch nie gesagt, der Film zeige das Kriegsende im Westen perfekt. Natürlich suche ich mir Bilder heraus, die ein wenig daneben liegen und die einen etwas anderen Blick eröffnen. Ich habe auch von Anfang an geplant, das mag vielleicht eine unoriginelle Idee sein, sie zu verbinden mit Aufzeichnungen aus Tagebüchern und Briefen. Auch da haben wir lange recherchiert und Erstaunliches gefunden, viele Zeugnisse von fanatisch überzeugten Nazis bis zu denen, die das Ende des Krieges herbeisehnten. Ich wollte, dass man ein

anderes Bild von diesem Kriegsende bekommt, als man es kennt. Zum Beispiel Einwohner, die mit weißen Fahnen winken – die kommen erst viel später. Oft ist noch großer Druck da auf den Menschen, Ortsgruppenleiter drohen und machen den Leuten Angst. Vieles von dem, was ich dazu gelesen, gehört und recherchiert habe, findet sich dann aber eben auch in diesem Material wieder. Sonst hätte ich den Film so nicht gemacht.

Man sieht, die Bilder der Frontkameraleute sind nicht auf Effekt gedreht. Sie haben sogar etwas Protokollarisches. Sie wirken heute etwas fremd.

MICHAEL KLOFT: Die Filme sind mit einem Auftrag gedreht worden. Wir haben leider nicht die Akten dazu. Der Hollywoodregisseur Russ Meyer hat in Interviews gesagt, dass sie keine Toten drehen durften. Das wissen wir. Aber wir haben den Befehl nicht. Und mit den Zeitzeugen hinter der Kamera ist es schwierig. Steven Spielberg hat einmal einen Film für das amerikanische Fernsehen produziert, „Shooting War“ und die letzten noch lebenden Kameraleute gefragt. Aber Kameraleute sind nicht die großen Erzähler, sind nicht so wortmächtig, sie können sich besser im Bild ausdrücken. Spielbergs Ansatz war interessant, ist aber meiner Meinung nach gescheitert.

Viele zeitgeschichtliche Filme bedienen sich inzwischen der Technik des Re-Enactments, der Inszenierung. Jüngstes Beispiel: Der Mehrteiler „Auschwitz“, den Laurence Reese für die BBC gedreht hat. Er arbeitet auch mit Computeranimation. Was denken Sie darüber?

MICHAEL KLOFT: Ich bin kein Dogmatiker. Jeder soll Filme machen, wie er das für richtig hält und muss dann die Mittel, die er benutzt, auch verantworten und vertreten. Deshalb habe ich überhaupt nichts gegen fiktionale Elemente. Ich habe aber etwas gegen Dilettantismus. Wer mit fiktionalen Mitteln arbeitet, muss viel Geld in die Hand nehmen, um das auch überzeugend hinzukriegen. Daran krankt es in der Regel. Ich selbst arbeite nicht mit Re-Enactment und bin da einig mit Stefan Aust: unter

dem Logo „Spiegel-TV“ wäre das keine gute Idee. Aber wenn wir für andere Sender als Auftragsproduzent tätig werden, inszenieren wir auch.

Hat das mit der Glaubwürdigkeit von Dokumentationen zu tun?

MICHAEL KLOFT: Aus meiner Sicht sehr stark. Ich will mit Filmen auch Debatten möglich machen. Wenn ich mit fiktionalen Elementen arbeite, wird es schwieriger, eine Debatte darzustellen. Wenn ich etwas nachspiele, behaupte ich: es ist so gewesen.

Und worin sehen Sie das Problem?

MICHAEL KLOFT: Weil Zweifel nicht mehr zugelassen werden. Zum Beispiel der sehr erfolgreiche Film „Die Pyramide“ von Laurence Rees, BBC. Komplette Nachgespielt, ganz wenig Doku-Elemente. Eigentlich gibt es die Pyramide doch. Warum sind sie nicht mal hineingegangen und haben da gefilmt? Sie haben alles im Computer nachgebaut. Zum Beispiel die Rampe, über die die ägyptischen Arbeiter die Steine transportiert haben. War das wirklich so? Die fiktionalisierte Form der Dokumentation lässt die Auseinandersetzung über die Details nicht mehr zu. Ich habe ein wenig nachrecherchiert und doch eine große Diskrepanz gefunden zwischen dem, was im Film gezeigt wird und dem, was der Forschungsstand sagt. Eine solche Diskrepanz sollte man dem Zuschauer nicht vorenthalten. Wenn ich dagegen einen rein fiktionalen Film mache, kann ich machen, was ich will. Ob „Gladiator“ stimmt oder nicht, ist letztlich egal.

Bekommt man in diesen fiktionalisierten Formen nicht eine allzu komplett ausgestattete Geschichte geliefert?

MICHAEL KLOFT: Ich sehe die Gefahr ebenfalls. Aber ich bin kein Purist. Ich würde nicht sagen, man darf keine fiktionalen Mittel einsetzen.

Channel 4 hat eine Dokumentation über den Schriftsteller George Orwell gedreht. Von Orwell gibt es dummerweise keinen Meter Archivmaterial, nur Ton, kein Bild – also haben sie einfach alles nachgestellt. Sie haben Wochenschauen nachgestellt und erfunden. Alles komplett Fake. Alles eine Fälschung und doch authentisch und ein toller Film über diesen Mann. Ich würde vielleicht diesen Film nicht machen. Aber ich fand es sehr interessant, zu sehen, was man mit Inszenierung auch machen kann. Und eben nicht nur diesen Pseudorealismus, das angeschnittene Detail, die Lederstiefel, das Hakenkreuzarmband. Ich bin froh, dass ich so etwas nicht machen muss. Es zwingt mich niemand dazu.

Und die Computeranimation?

MICHAEL KLOFT: Damit habe ich überhaupt kein Problem. Gerade in der Auschwitz-Dokumentation von Laurence Reese finde ich die Technik sehr taktvoll eingesetzt. Man hatte ja andere Dinge gehört wie: wir bauen Auschwitz am Computer nach. Ich finde, diese Technik gibt dem Zuschauer die Möglichkeit, sich Dinge vorzustellen. Es ist eine Frage des Aufwandes und des Geldes. Und nicht jeder kann sich eine Effektfirma wie „The Mill“ in London leisten. Und das sieht man eben oft, dass sie es sich nicht leisten können. Ich würde mich jedenfalls nicht begrenzen wollen. Wenn man solche Techniken ausschließt und versucht zu verhindern, dann schlägt das Imperium zurück. Auch im Fall Computeranimation gilt das Kriterium Qualität.

Bei „Spiegel-TV“ werden die Filme oft umformatiert und an den Sendeplatz angepasst. Wie gehen Sie mit der Längenformatierung um?

MICHAEL KLOFT: Es geht immer um die Frage, ob ich in einem bestimmten Format das erzählen kann, was ich erzählen will. Wir haben in Deutschland bestimmte Formate, die international nicht üblich sind. 43 Minuten und 90 Minuten sind in den meisten Ländern unbekannt. Wir stellen also in der Regel eine 52-Minuten-Version her oder, statt einmal 90-Minuten Länge eine Zweifach- oder Mehrfach-Version. Das wird von

vornherein mitgeplant. Das Schwierigste ist oft die ganz kurze Version. Man hat so viel im Kopf, so viel Material gesammelt, jetzt soll das alles in einer halben Stunde erzählt werden. Das geht auch, aber es ist dann eben eine andere Form der Erzählung. Aber wenn das Thema es hergibt, stellen wir diese drei verschiedenen Längen her. 30, 52 und 95. Es gibt aber auch Themen, da kommt man nicht weiter als bis 52 Minuten.

*Serien und Mehrteiler funktionieren in der Regel nicht bei „Spiegel-TV“.
Warum?*

MICHAEL KLOFT: In der Regel funktionieren sie nicht. Serien wie die drei Folgen „Die Farbe des Krieges“, das läuft schon. Aber Serien im Sinne von „Hitlers Frauen“ oder „Die SS“, oder „Der Erste Weltkrieg“, die funktionieren bei uns nicht. Niemand erwartet so etwas bei uns. Wir haben einmal eine Serie gemacht, „Die Frauen der Nazis“, großes Thema, überall in der Presse – aber es wurde nicht angenommen. Unsere Zuschauer erwarten etwas bei uns, das aus dem seriellen Charakter des öffentlich-rechtlichen Fernsehens herausfällt. Es will, dass wir sie auf eine Reise mitnehmen, eine Reise durch das Material oder in unterirdische Bunkerwelten, in neue Informationen oder in neue Erkenntnisse, die sie vorher nicht hatten. Bei vielen Kollegen im öffentlich-rechtlichen Fernsehen spielt das Neue oft keine Rolle, sondern sie wollen lieber den Forschungsstand aufarbeiten. Die Zeiten sind vorbei, dass ARD und ZDF versucht haben, mit Filmfunden zu wuchern. Die Konfektionierung, das Serielle spielt eine viel größere Rolle als bei uns.

Woran arbeiten Sie im Moment?

MICHAEL KLOFT: Wir arbeiten an einem Zweiteiler für den BR und den NDR und für National Geographic über den Nürnberger Prozess. Der Film wird sich sehr stark an den beiden zentralen Figuren Hermann Göring und dem amerikanischen Chefankläger Jackson, orientieren. Ich finde sehr interessant, wie die Alliierten diesen Prozess nicht inszeniert, aber doch erfunden haben. Das war ja etwas völlig Neues. Es spielen Überlegungen

eine Rolle, die nur wenige kennen. Die Ursprungsidee war, den Prozess so zu inszenieren wie die erfolgreichen Mafia-Prozesse der dreißiger Jahre gegen Lucky Luciano oder Murder Inc. Sie wollten die Nazi-Elite wie eine Mafia-Gang zu verurteilen. Das hat dann aus verschiedenen Gründen nicht so funktioniert. Das wollen wir auch erzählen. Der Hauptangeklagte Hermann Göring hat nämlich recht geschickt versucht, diesen Prozess für sich instrumentalisiert. Wir erzählen, wie es den Amerikanern mit Hilfe der Briten gelingt, diese Inszenierung zunichte zu machen. Es war eine reale Gefahr, dass Göring diesen Prozess so stark instrumentalisiert hätte, um seinen Ruhm für die Geschichte einzuschreiben. Instrumentalisiert hat den Prozess am Ende vielleicht nur einer, das war Albert Speer.

Und wo finden sie demnächst noch die bisher unentdeckten Archive?

MICHAEL KLOFT: Ich bin immer wieder überrascht worden, was es noch alles gibt und wo die Dinge auftauchen – deshalb bin ich derzeit ganz entspannt. Solange es mich fasziniert, mit diesen Bildern zu arbeiten, Neues zu entdecken und neue Geschichten zu erzählen oder Geschichten neu zu erzählen, solange will ich das auch weitermachen.