

**Geschichte und Fernsehen**  
**1964 – 2004: 40 Jahre Geschichte im Bayerischen Fernsehen**

Inaugural-Dissertation  
zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie  
an der Ludwig-Maximilians-Universität München

Fakultät für Geschichts- und Kunstwissenschaften

vorgelegt von  
Stefan Florian Donaubauer  
aus Simbach am Inn

2011

**Erstgutachter:** Prof. Dr. Hans-Michael Körner

**Zweitgutachter:** Prof. Dr. Ulrich Baumgärtner

**Datum der mündlichen Prüfung:** 14. Juli 2011

## VORWORT

Als ich am 11. Februar 2005 von meinem akademischen Lehrer, Herrn Prof. Dr. Hans-Michael Körner, zu einer Besprechung für die Vorbereitung einer Fernsehserie zum Königreich Bayern eingeladen wurde, um die Sitzung zu protokollieren, war mir nicht bewusst, dass dies die Initialzündung für das mit dieser Arbeit abgeschlossene Projekt sein würde. Indes, eines war schnell klar: Hier bot sich die Möglichkeit, an der Entstehung von mehreren historischen Dokumentationen aktiv und unmittelbar teilzunehmen und so von Beginn an zu erfahren, wie Geschichte im Fernsehen vermittelt wird. Vom Regieassistenten bis hin zur Mitwirkung am Drehbuch, vom Rechercheur bis hin zum Dollyfahrer, erlaubten mir diese Erfahrungen, die Genese einer historischen Dokumentation von der Themenfindung bis hin zur Ausstrahlung zu begleiten.

Nach der Klärung der institutionellen Voraussetzungen und Grundlagen über Geschichte im deutschen Fernsehen war es möglich, die Geschichtsvermittlung im Bayerischen Fernsehen von der Gründung des Studienprogramms 1964 über 40 Jahre bis hin zum Jahr 2004 zu behandeln und in der Arbeit dann zu zeigen, wie viele Geschichtssendungen zu welchem Zeitpunkt ausgestrahlt wurden und von wem sie verantwortet wurden. Gleichzeitig ließ sich beurteilen, wie die Geschichtsvermittlung im Bayerischen Fernsehen verankert ist und welche Rolle sie bis zum Ende des Untersuchungszeitraums im Programm spielte.

Die Studie konnte sich schließlich auf die Aussagen der wichtigsten Vermittler von Geschichte im Fernsehen in Deutschland der letzten vier Dekaden stützen. Hier wurde vor allem deutlich, dass die Vermittlung von Geschichte auch immer mit denjenigen zu tun hat, die dieses Geschäft aus den unterschiedlichsten Gründen und in der unterschiedlichsten Art und Weise betreiben. Und trotzdem eint sie alle die Leidenschaft und die Absicht, ein historisches Thema so zu präsentieren, dass es von den Zuschauern wahrgenommen wird.

Am Zustandekommen dieses Buches waren viele beteiligt, bei denen sich der Verfasser herzlichst bedanken möchte: zum ersten bei meinem Doktorvater, Prof. Dr. Hans-Michael Körner, für die Anregung und Betreuung der Arbeit. Dann bei meinem Zweitgutachter Prof. Dr. Ulrich Baumgärtner und, stellvertretend für den Lehrstuhl für die Didaktik der Geschichte der LMU München, der Akademischen Oberrätin Dr. Katharina Weigand.

Diese Arbeit konnte nur entstehen, weil viele Mitarbeiter des Bayerischen Rundfunks hilfreich zur Seite standen. Stellvertretend seien genannt: Intendant Ulrich Wilhelm, Produktions- und Technikdirektorin Prof. Dr. Dr. Birgit Spanner-Ulmer, Programmbereichsleiter Werner Reuß, seine Vorgängerin Ulrike Leutheusser und Produktionsleiter Roland Weese.

Dem Regisseur Heinrich Biron und dem gesamten Drehteam von „König Ludwig III. von Bayern“ ist besonders dafür zu danken, dass sie durch ihre Hilfsbereitschaft die Verschriftlichung der Genese einer historischen Dokumentation entscheidend beförderten. In den Dank ist das Haus Wittelsbach und die Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen einzuschließen.

Ein ganz spezielles Dankeschön gilt all meinen Interviewpartnern für ihre Offenheit, ihre Ehrlichkeit und ihre Zugänglichkeit. Ihre Aussagen verleihen dem Buch einen ganz besonderen Wert.

Das Gelingen der Arbeit wurde von folgenden Personen unterstützt: Dr. Alexandra Hüner, Matthias Eggert, Elisa Minnelli und Michaela Nawrat, Birgit Kempter, Georg Rettenbeck und Johannes Dill. Ihnen allen hat der Verfasser größten Dank abzustatten.

Die vorliegende Studie ist eine aktualisierte und leicht abgeänderte Fassung der 2011 eingereichten Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie an der Ludwigs-Maximilians-Universität München: „Geschichte und Fernsehen. 40 Jahre Geschichte im Bayerischen Fernsehen: Die Entwicklung der historischen Dokumentation im Bayerischen Fernsehen im Zeitraum von 1964 bis 2004“, die über die Universitätsbibliothek München online zugänglich ist.

München, im Juli 2014

Stefan Florian Donaubauer

## INHALTSVERZEICHNIS

<b>I.</b>	<b>Geschichte und Fernsehen: Einführung und Grundlagen .....</b>	<b>6</b>
	1. Problem- und Fragestellungen .....	7
	2. Wissenschaftlicher Zugriff.....	9
	3. Forschungsstand und Quellenlage.....	11
	4. Die Entwicklung des Fernsehens in Deutschland .....	40
	5. Geschichte im deutschen Fernsehen .....	53
<b>II.</b>	<b>Die historische Dokumentation im deutschen Fernsehen .....</b>	<b>84</b>
	1. „Doku“ im Fernsehen.....	84
	2. Die historische Dokumentation als Kategorie des dokumentarischen Fernsehens.....	94
	3. Bausteine der historischen Dokumentation .....	107
	4. Arbeitsfeld Geschichte: Chancen und Probleme, Absichten und Ziele von Fernsehmachern und Geschichtsvermittlern im Fernsehen.....	124
<b>III.</b>	<b>1964 – 2004: 40 Jahre Geschichte im Bayerischen Fernsehen .....</b>	<b>174</b>
	1. Die Geschichte des Bayerischen Fernsehens .....	174
	2. Geschichtsredaktionen im Bayerischen Fernsehen .....	190
	3. Quantitative Ergebnisse einer Studie zur Auswertung von Geschichtssendungen im Bayerischen Fernsehen .....	203
	4. Beobachtungen und Interpretation .....	227
<b>IV.</b>	<b>Exkurs .....</b>	<b>232</b>
	„Geschichte wird gemacht“ – Zur Genese einer historischen Dokumentation im Bayerischen Fernsehen. Beispiel: „Königreich Bayern – König Ludwig III. von Bayern“ (Teil 6), Sendetermin: 18. Februar 2006, 20:15 Uhr	
<b>V.</b>	<b>Fazit .....</b>	<b>259</b>
<b>VI.</b>	<b>Literatur- und Quellenverzeichnis .....</b>	<b>270</b>
	<b>Anhang (CD-Rom / pdf)</b>	

## **I. Geschichte und Fernsehen: Einführung und Grundlagen**

Geschichte ist allgegenwärtig. Sie wird an der Schule und an den Universitäten gelehrt und gelernt, im Museum ausgestellt, in Büchern beschrieben, in Denkmälern manifestiert, im Zuge einer Stadtführung „erradelt“, auf einem historischen Fest gefeiert und in Film und Fernsehen dargestellt.

Die Vermittlung von Geschichte ist kein alleiniges Vorrecht der Geschichtswissenschaft. Entscheidend ist nur, dass die Lehre der Geschichte an Schulen und Universitäten mit einem wissenschaftlichen Anspruch geschieht. Darin unterscheidet sie sich fundamental von allen anderen genannten Vermittlungsträgern. Aus dem wissenschaftlichen Anspruch leiten Lehrer und Professoren ihre Deutungshoheit über Geschichte ab. Ob sie diese tatsächlich auch besitzen, bleibt, beispielsweise angesichts der überwältigenden Strahlkraft von historischen Dokumentationen und historischen Spielfilmen im Fernsehen, fraglich.

Die Tatsache, dass uns Geschichte im außerschulischen und öffentlichen Raum immer wieder und immer häufiger begegnet, zeigen die bereits angedeuteten Beispiele. Dabei erscheint es unbestritten, dass die potentiellen Möglichkeiten der Begegnung mit Geschichte nie so groß waren wie heute. „Noch nie zuvor hat sich eine Zeit, eine Nation, eine Generation so reflektiert und reflektierend mit sich selber und seiner Herkunft befasst“<sup>1</sup>. Im kollektiven Erleben der Geschichtsvermittlung im öffentlichen Raum wird Vergangenes mit Heutigem gemischt und durch das meist spontane Erinnern der Beteiligten vermeintlich spürbar. Es entsteht Geschichte im Aggregatzustand des Gefühls.

Dieser Erinnerungskultur mangelt es jedoch an einer Akzentuierung auf dem wissenschaftlichen Zugriff, da mehr auf eine möglichst öffentlichkeitswirksame Präsentation von Geschichte abgezielt wird. Dass dabei wissenschaftliche Prämissen eine nur untergeordnete Rolle spielen, erscheint nachvollziehbar. Faktoren wie Aufmerksamkeit, Publikumstauglichkeit und nicht zuletzt finanzielle Aspekte bestimmen den öffentlichen Diskurs um Geschichte mehr, als dies in der Geschichtswissenschaft notwendig wäre. Das gilt vor allem für die Geschichtsvermittlung im Fernsehen. Seit den Anfängen dieses Mediums war die Beschäftigung mit Geschichte ein essentieller Bestandteil, sei es in der inszenierten Form eines Spielfilms oder in der dokumentarischen Form einer historischen Dokumentation. Geschichte im Fernsehen boomt immer noch, wenn auch die Art und Weise, wie historische Dokumentationen medial aufbereitet werden, nicht mehr so spektakulär und kontrovers diskutiert wird, wie dies Ende der neunziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts und, ganz konkret, auf dem Historikertag in Konstanz 2006 der Fall war.

„Wenn Geschichte filmisch präsentiert wird, ist dies immer auch mit gewissen Erwartungshaltungen verbunden. Auf der einen Seite soll Geschichte im TV (oder im Kino) natürlich unterhalten, eine spannende ‚Geschichte‘ erzählen, das Eintauchen in vergangene, fremde Zeiten ermöglichen.“<sup>2</sup> Ungebrochen ziehen Spielfilme mit geschichtlichen Themen, Doku-Dramen und historische Dokumentationen nach wie vor ein Millionenpublikum in ihren Bann, oft zur besten Sendezeit, wie zum Beispiel erst kürzlich der ZDF-Dreiteiler „Unsere Mütter, unsere Väter“ im März 2013, aber auch die dreiteilige dokumentarische Aufarbeitung des Ersten Weltkrieges in der Doku-Serie „Weltenbrand“ im Jahr 2012, ebenfalls im ZDF, gezeigt hat. Die Geschichtswissenschaft „beäugt diese ‚Televisualisierung von Geschichte‘ jedoch äußerst kritisch, anstatt im interdisziplinären Austausch Gegenstandsbereiche aufzugreifen, die Geschichts- und Kommunikationswissenschaft verbinden“<sup>3</sup>.

Mehr noch: Der stetig wachsenden Attraktivität und Bedeutung des Mediums Fernsehen stand lange Zeit eine seltsame Zurückhaltung der Geschichtswissenschaft gegenüber, wenn es um eine Kategorisierung der Geschichtsvermittlung im Fernsehen oder gar eine Aufnahme dieser Vermitt-

---

<sup>1</sup> A. Assmann, S. 11.

<sup>2</sup> O. Näpel, Kommerz, S. 221.

<sup>3</sup> A. Brockmann, S. V.

lungsform in den wissenschaftlich untersuchten Kanon der Präsentationsformen von Geschichte in der Öffentlichkeit ging. Eine Hilflosigkeit der Wissenschaft, die sich in fehlenden „adäquaten Arbeitsmethoden zur Bewältigung historischer Fragestellungen, wenn sie im Zusammenhang mit der Analyse und Interpretation von Bildern stehen“<sup>4</sup>, besonders deutlich ausdrückt.

Die Attraktivität der Geschichtsvermittlung im Fernsehen, die vermeintliche Bevorzugung von bewegten Bildern gegenüber gedruckten Buchstaben seitens des Publikums und die leider immer noch (ihrer öffentlichen Wirkung unangemessene) wissenschaftliche Durchdringung des Sujets der filmischen Umsetzung von Geschichte ist zu konstatieren. Dies allein greift aber in wissenschaftlicher Hinsicht zu kurz, denn: Eine Untersuchung der Vermittlung von Geschichte im Fernsehen muss interdisziplinär erfolgen.

## 1. Problem und Fragestellungen

### Das Problem

Das Verhältnis zwischen Geschichtsvermittlern des Mediums Fernsehen und den Geschichtswissenschaftlern ist nicht gerade von gegenseitiger Wertschätzung und grenzenlosem Vertrauen geprägt. Während die einen Geschichte einem großen Publikum näherbringen, kritisieren die anderen diese Absicht. „Für gewöhnlich betrachten Historiker das Verhältnis zwischen Geschichte und Medien unter der stillen Annahme eines Trichtermodells. Aufgabe der Wissenschaftler ist es demnach, die Vergangenheit detailliert zu rekonstruieren. Aufgabe der Medien ist hingegen, den Stoff mehr oder minder angemessen in Artikeln, Filmen und Dokumentationen zu popularisieren.“<sup>5</sup>

Über das „Wie“ wird seit fast 20 Jahren besonders heftig debattiert und gestritten. Besonders Guido Knopp und die von ihm bis Januar 2013 geleitete Redaktion für Zeitgeschichte im ZDF stehen im Fokus der Auseinandersetzung; zuletzt wurde auf dem Historikertag 2006 in Konstanz über dessen Arbeitsweise intensiv debattiert. Die Vorwürfe der Geschichtswissenschaftler sind massiv: Die historische Aufklärung werde der Quote geopfert, im Vordergrund stünden effekthascherische Propagandabilder aus der NS-Zeit, Statements von Zeitzeugen würden oft auf wenige Sekunden-Schnipsel eingedampft, um letztlich nur die Aussage „Es war schrecklich“<sup>6</sup> zu transportieren. Das kritisierte in etwa auch der Jenaer Historiker Norbert Frei bei einer heftig geführten Podiumsdiskussion mit TV-Machern und Wissenschaftlern. Wenn dann auch noch bei „Spiegel-TV“ Farbbilder von Hitlers Lebenspartnerin Eva Braun gezeigt werden oder unbedarfte private Aufnahmen von Hitlers Wohnsitz auf dem Obersalzberg, dann handele es sich um „visuelle Geschichtspornografie“<sup>7</sup>, um „voyeuristische Bedürfnisse“<sup>8</sup> bestimmter Zuschauergruppen zu bedienen.

Diese Kritik wird seitens der Fernsehmacher kaum erwidert und prallt an ihnen ab. Sie lassen lieber die Zahlen der Einschaltquote sprechen, die ihnen ein Millionenpublikum bescheinigten, und weisen auf die besondere Ausdrucksstärke des Mediums hin: „Anders als Bücher verfügt Fernsehen über die Möglichkeiten, Neugier und Betroffenheit und Spannung zu wecken. Bewegte Bilder, Geräusche und Originalstimme vermitteln das ‚Abenteuer Geschichte‘ als sinnliches Erlebnis, wie es nur das elektronische Medium bieten kann. Deshalb spricht es auch ein anderes Publikum an als das Buch. So mancher, der Geschriebenes kaum in die Hand nimmt, kann via Bildschirm mit historischen Themen erreicht werden.“<sup>9</sup> Umso rigider fällt die Kritik der Geschichtswissenschaftler aus, die der „Knoppagenda“<sup>10</sup> eine apokalyptische Dimension beimessen, welche die ganze Zunft der Geschichte in den Abgrund reißt. Daraus schließen die Feuilletonisten

<sup>4</sup> K. Weigand, S. 94.

<sup>5</sup> F. Bösch, Journalisten, S. 47.

<sup>6</sup> F. v. Beber, <http://archiv.tagesspiegel.de/drucken.php?link=archiv/25.09.2006>.

<sup>7</sup> Ebd.

<sup>8</sup> Ebd.

<sup>9</sup> G. Knopp, Zeitgeschichte, S. 46.

<sup>10</sup> Vgl. W. Winkler, Gottschalk-Komplott, S. 17.

wiederum, dass das Fernsehen zur „Schule der Nation“ mutiert ist und stellen fest, dass in keinem anderen Medium der Geschichtsvermittlung mehr Menschen etwas über die Vergangenheit lernen als im Fernsehen.<sup>11</sup>

Über die Veränderungen der Rezeption von Geschichte in den Medien ist man sich auf Seiten der Wissenschaft bewusst: „Es ist eine Position, die sich klar machen muss, dass heute Geschichte angesichts ihrer ganz andersartigen medialen Umsetzung anders wahrgenommen und anders rezipiert wird, als es vielleicht sogar noch vor 20 oder vor 30 Jahren üblich war. Wir leben in einer Welt, die mit Bildern flüchtiger Art umgeht. Bilder werden rascher rezipiert und viel mehr wird visuell etwas wahrgenommen, als etwa wie in früheren Zeiten auf schriftliche Form hin. Wir müssen uns auf diese Dinge einlassen, auch die Möglichkeit, Bilder zu manipulieren, mit Bildern anders umzugehen, in der Art, dass wir sie technisch ganz anders herstellen können, bedingt doch die Notwendigkeit, dass wir uns auch als Historiker fragen, wie geht man mit Geschichte um, wie wird Geschichte transportiert, denn unser Geschäft ist Erforschung der Geschichte, aber auch transportieren dessen, was wir erforscht haben.“<sup>12</sup> Konkrete Lösungsvorschläge oder Handlungsanweisungen zur Darstellung einer historischen Dokumentation im Fernsehen bleiben die Geschichtswissenschaftler meist schuldig.

### Die Fragestellungen

Die Schilderung des Problems führt zur Formulierung von drei prinzipiellen Fragestellungen: Ein erster Komplex erörtert die Frage: Wer zeigt Geschichte? Wie in den einleitenden Worten schon erwähnt, gibt es viele Vermittlungsträger, die sich mit Geschichte im öffentlichen Raum beschäftigen. Im Folgenden soll die Vermittlung von Geschichte im Fernsehen am Beispiel des Bayerischen Fernsehens behandelt werden. Daran schließt sich eine weitere Frage an: Welche Personen sind verantwortlich für das Programm und was ist die Grundlage ihrer Legitimation?

Ein zweiter Untersuchungsschwerpunkt spiegelt sich in der Frage wider, wie Geschichte vermittelt wird. Die Beantwortung spaltet sich in einen phänomenologischen Abriss über die Formen der Geschichtsvermittlung und der Verortung von Geschichte im Programmschema des Bayerischen Fernsehens auf. Diese Studie beschäftigt sich mit der Vermittlung von Geschichte im Fernsehen in der Form einer historischen Dokumentation. Ausgehend von der Frage, wie sich die Vermittlung von Geschichte im Fernsehen entwickelt hat, wird die historische Dokumentation definiert. Die empirische Analyse dieser Arbeit beantwortet die Frage: Wo und wann wird Geschichte ausgestrahlt und welche Inhalte wurden präsentiert?

Die dritte und letzte Fragestellung lautet: Warum wird Geschichte gezeigt? Damit betritt diese Untersuchung unbekanntes Terrain. Die Personen der Geschichtsvermittlung sind bekannt, aber welche Motive treiben sie an und warum ist es ihnen wichtig, Geschichte zu vermitteln? Die Äußerungen der Geschichtsmacher beantworten nicht nur diese Fragen, sondern darüber hinaus auch, welche Ansprüche sie an sich und an ihr Publikum haben.

Die erläuterten Problem- und Fragestellungen führen zu folgender These:

Die Vermittlung von Geschichte im Fernsehen hat wenig mit der Disziplin der Geschichtswissenschaften gemein. Beide können nur schwer zusammenfinden, weil sich ihre Ausdrucksformen diametral gegenüberstehen. Während sich der Historiker immer auf Quellen stützt und diese miteinander vergleicht, ist der Fernsehschaffende gezwungen, Geschichte zu bebildern, das heißt visuell darzustellen. Dabei richtet sich die Umsetzung eines geschichtlichen Themas häufig nicht nach der wissenschaftlichen Gewichtung und Einordnung des Themas in einen historischen Ge-

<sup>11</sup> Vgl. S. Kellerhoff, <http://www.welt.de/data/2006/09/22/1046397.html>.

<sup>12</sup> C. Schmitz, [www.dradio.de/dlf/sendungen/kulturheute/545352](http://www.dradio.de/dlf/sendungen/kulturheute/545352).

samtkontext, sondern schlicht nach den Möglichkeiten der visuellen Umsetzung im Medium Fernsehen.

Die Kriterien der Vermittlungsform der beiden Antipoden unterliegen völlig unterschiedlichen Bewertungsmustern. Während sich der Historiker multiperspektivisch an ein vorher schon selektiertes Publikum wendet, muss sich der Filmemacher mit seinem Film auf einen Standpunkt oder eine Haltung festlegen und sich an alle Zuschauer richten.

## 2. Wissenschaftlicher Zugriff

Eine geschichtswissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Thema Geschichte im Fernsehen erscheint zunächst schwierig, denn die Parameter und Kategorien, die der Geschichtswissenschaft zugrunde liegen, lassen sich nur partiell auf das Medium Fernsehen und seine Vermittlungsformen übertragen. Daher müssen dem Instrumentarium des Geschichtswissenschaftlers kommunikationswissenschaftliche Elemente beigelegt werden. Ebenso muss eine solche Untersuchung interdisziplinär angelegt werden: Anfangs in der Form einer Medienanalyse und der Deskription von Mediengeschichte, dann in einem Begriffsverständnis von Geschichtsdidaktik, welche die Präsentation von Geschichte in der Öffentlichkeit untersucht und sich nicht allein auf den schulischen oder universitären Sektor begrenzen lässt, und schließlich auf dem Feld der bayerischen Zeitgeschichte, wenn es um die Geschichtsvermittlung im Bayerischen Fernsehen geht.

Die vorliegende Untersuchung konzentriert sich zunächst auf die Geschichtsvermittlung im Fernsehen der Bundesrepublik Deutschland. Dabei wurde auf Verbindungen oder Analysen des Fernsehens in der DDR und auf Querverweise zu anderen europäischen oder amerikanischen Ländern und deren Fernsehsender verzichtet. Eine Beschränkung auf die Geschichtsvermittlung in Deutschland erscheint gleichwohl vor dem Hintergrund der „spezifischen Probleme mit der jüngsten deutschen Vergangenheit, die den Stil des Umgangs mit der Geschichte weithin definieren“<sup>13</sup>, sinnvoll.

Nach der einleitenden Problem- und Fragestellung, der Definition des wissenschaftlichen Zugriffs und dem Überblick über Forschungs- und Quellenstand, vervollständigen zwei weitere Punkte das I. Kapitel. Es sind dies zum einen ein Querschnitt der Entwicklung des bundesrepublikanischen Fernsehens seit den fünfziger Jahren des letzten Jahrhunderts (wobei hier die Entwicklung des Fernsehens in seinen Anfangstagen und in der Zeit des Nationalsozialismus ausgeklammert wurde), zum anderen ein Problemaufriss der Geschichtsvermittlung im deutschen Fernsehen in den letzten vier Jahrzehnten. Dabei werden Grundlagen und institutionelle Voraussetzungen zum Verständnis des Mediums Fernsehen geschaffen, die im Verlauf der Arbeit immer weiter spezifiziert werden.

Die Konzentration auf die dokumentarischen Vermittlungsformen von Geschichte im Fernsehen und die Kategorisierung der historischen Dokumentation innerhalb des dokumentarischen Fernsehens in Deutschland sind essentiell und weisen den Weg in das zweite Kapitel dieser Arbeit. Obwohl auch die Untersuchung der Entwicklung und der Kriterien des historischen Spielfilms ein lohnenswertes Ziel gewesen wäre, wurde darauf vor allem deshalb verzichtet, weil der historische Spielfilm als Vermittlungsform im Bayerischen Fernsehen keine Rolle spielt. Das gilt gleichfalls für das in jüngster Zeit von BR-alpha wiederentdeckte Genre des Dokumentarspiels.

Obgleich die Medien Film und Fernsehen viele Parallelen aufweisen, wird das Genre Film nur dann behandelt, wenn es für die Geschichtsvermittlung im Fernsehen von Bedeutung ist. Dies geschieht im zweiten Punkt des II. Kapitels, mit der Einteilung und Charakterisierung der Bausteine einer historischen Dokumentation. Die dramaturgischen Stilmittel und deren Umsetzung innerhalb einer Dokumentation haben ihren Ursprung im filmischen Bereich, werden aber hier nur auf ihre Funktion und Wirkung innerhalb des Mediums Fernsehen kapriziert.

---

<sup>13</sup> H.-M. Körner, Didaktik, S. 17.

Den Hauptakzent der vorliegenden Studie bildet der Abschnitt über das Arbeitsfeld Geschichte und die Formulierung der Chancen und Probleme, Absichten und Ziele von Fernsehmachern und Geschichtsvermittlern im Fernsehen. Nach einer Engfassung des Arbeitsumfeldes und der daraus entstehenden Determinanten für einen Autor von historischen Dokumentationen bildet dieser Punkt anschließend die Äußerungen der Geschichtsvermittler im Fernsehen ab. Dabei werden die Aussagen chronologisch gegliedert und in drei Themenschwerpunkte geordnet: 1. Die moralisch-ethische Ebene der Geschichtsvermittlung, 2. die Korrelation zwischen den Absichten der „Geschichtsmacher“ und der Außenwirkung ihrer Arbeit und 3. das Spannungsfeld Geschichtsvermittlung im Fernsehen allgemein und innerhalb des Bayerischen Fernsehens im Besonderen.

Ebenso werden die Stellungnahmen der Interviewpartner analysiert und bewertet. Um eine zu starke Beschränkung auf die Innensicht der Fernsehmacher des Bayerischen Fernsehens zu vermeiden, wurde den Äußerungen der „bayerischen“ Geschichtsvermittler ein Korrektiv, bestehend aus Prof. Dr. Guido Knopp, Christian Deick, Dr. Heinrich Breloer und Prof. Edgar Reitz, zur Seite gestellt, das ebenfalls in Deutschland Geschichte vermittelt und die Diskussion über diese Vermittlung durch seine Filme maßgeblich prägte und noch heute prägt.

Eine weitere Verengung der Perspektive auf die Geschichte des Bayerischen Rundfunks liegt im Titel dieser Arbeit begründet. Noch ein Grund, der für die Auswahl des Bayerischen Rundfunks sprach, war die gute Zugriffsmöglichkeit, die sich dem Verfasser nicht nur durch die örtliche Nähe des Senders, sondern auch durch eine Hospitanz in der Geschichtsredaktion des Bayerischen Fernsehens erschloss.

Die Spezialisierung auf das Bayerische Fernsehen beschränkt sich nicht nur auf eine deskriptive Darstellung der Geschichte des Hauses, sondern sucht nach der redaktionellen und programmatischen Verankerung von Geschichte im Bayerischen Fernsehen von den Anfängen des Studienprogramms 1964 bis zum Ende des Untersuchungszeitraums 2004.

Eine empirische Studie spiegelt im weiteren Verlauf des III. Kapitels den Gehalt von Geschichte im Bayerischen Fernsehen in den letzten vier Jahrzehnten wider. Die quantitative Analyse bildet eine Vollerhebung aller „geschichtlichen“ Sendungen, die im Bayerischen Fernsehen von September 1964 (Einführung des Studienprogramms) bis Dezember 2004 (Ende des Untersuchungszeitraums) ausgestrahlt wurden. Dabei handelt es sich zunächst um alle Sendungen mit einer Sendedauer von 20 oder mehr Minuten, die einen geschichtlichen Inhalt vorweisen beziehungsweise in denen verschiedene Arten von Geschichtsvermittlung im Fernsehen vorkommen. Die Spannbreite reicht von der klassischen Dokumentation über das Schulfernsehen, dem Telekolleg-Beitrag bis zu Semi-Fiktionen, von den „Reisewegen zur Kunst“ über Gespräche mit Zeugen der Zeit bis zu den zeitgeschichtlichen Revuen. Die Studie bildet den Nettogehalt an Sendungen ab, die vom Bayerischen Fernsehen für das Bayerische Fernsehen produziert wurden. Im Anschluss werden die Ergebnisse interpretiert und die Beobachtungen eingeordnet.

Den Abschluss der Forschung bildet der Exkurs: „Geschichte wird gemacht – Zur Genese einer historischen Dokumentation im Bayerischen Fernsehen.“ Am Beispiel des sechsten Teils der Serie „Königreich Bayern – König Ludwig III. von Bayern“ wird der tatsächliche Handlungsverlauf und Entstehungsprozess einer historischen Dokumentation dargestellt, in Relation gesetzt und analysiert. Die exemplarische Einzelanalyse im IV. Kapitel umfasst alle Arbeitsschritte, die der Genese einer historischen Dokumentation immanent sind, und beschreibt diese von der Idee bis zum Schnittprotokoll. Im Anhang der Arbeit sind diese Prozesse akribisch protokolliert und werden im Fließtext kommentiert. Wichtig erschien dem Verfasser die Darstellung einer historischen Dokumentation nicht als Abstraktum, sondern als lebenswirkliches Gebilde, in dem bestimmte Kräfte wirken, Determinanten vorherrschen und Wirkungsmechanismen erkennbar werden, die als *pars pro toto* für die historische Dokumentation im Bayerischen Fernsehen stehen können und aus denen sich Handlungsanweisungen ableiten lassen, wie eine historische Dokumentation erarbeitet werden sollte. Das Fazit in Kapitel V komplettiert diese Arbeit.

Im Anhang befinden sich, neben dem Protokoll des Exkurses, eine Auflistung aller Sendungen mit geschichtlichem Inhalt im Bayerischen Fernsehen von 1964 bis 2004, eine Dokumentation des „historischen Stichworts“ als eigene Kategorie und die Interviews mit den Geschichtsmachern in voller Länge.

### 3. Forschungsstand und Quellenlage

#### Zum Forschungsstand

Da sich diese Arbeit mit einem Untersuchungszeitraum von 1964 bis 2004 befasst, haben alle relevanten bis dahin publizierten Schriften zum Thema Eingang in die Studie gefunden. Gleichwohl soll an dieser Stelle ein ausführlicher und aktualisierter Forschungsbericht wiedergegeben werden, der die Publikationen bis zum Juli 2013 zusammenfasst. Darüber hinaus wird auf einige einschlägige Standardwerke innerhalb der einzelnen Forschungszweige verwiesen, deren Kenntnis für das Sujet „Geschichte im Fernsehen“ essentiell ist. Dem interdisziplinären Ansatz der Arbeit entsprechend wird dabei ebenfalls in der gebotenen Kürze auf die Forschungssituation BR, Fernsehen in Kommunikations- und Medienwissenschaft und Geschichte im Film eingegangen.

#### Geschichte im Fernsehen

Die publizierte Auseinandersetzung mit der Vermittlung von Geschichte im Fernsehen begann 1988 mit dem von Guido Knopp und Siegfried Quandt herausgebrachten Handbuch „Geschichte im Fernsehen“. In dieser Aufsatzsammlung wurde erstmalig die Geschichtsvermittlung im Fernsehen systematisch erfasst und entsprechend analysiert. Dies geschah nicht ausschließlich durch Fernsehjournalisten, sondern ebenfalls durch Geschichts- und Kommunikationswissenschaftler, die die Grundlagen der Darstellung von Geschichte im Fernsehen unter den bestimmten Handlungsvoraussetzungen des Mediums Fernsehen beschrieben. So wurden nicht nur „Perspektiven der Praxis“ und „Perspektiven der Wissenschaft“ postuliert, sondern auch „Formen und Funktionen“ von Geschichte im Fernsehen geklärt. Die Einbettung der verschiedenen geschichtlichen Epochen in einen fernsehmedialen Gesamtkontext und ein Blick über den westdeutschen Teller- rand zur Vermittlung von Geschichte im Fernsehen der DDR, Österreichs, Frankreichs, Großbritanniens und der damaligen UdSSR vervollständigen die Studie.

Das Handbuch „Geschichte im Fernsehen“ stand aber im Verlauf der nächsten Dekade allein auf weiter Flur. Eine profundere wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der medialen Geschichtsvermittlung fand nicht statt. Wenn überhaupt machten singuläre Aufsätze in geschichtswissenschaftlichen Zeitschriften auf das Thema aufmerksam. Erst nach der Ausstrahlung der ZDF-Serie „Hitler – Eine Bilanz“ (1995) flammte die Debatte wieder auf; nun aber überraschenderweise nicht innerhalb der Geschichtswissenschaft, sondern im Feuilleton der großen deutschen Tageszeitungen und Magazine, wie zum Beispiel in der „Frankfurter Allgemeinen Zeitung“, der „Süddeutschen Zeitung“ oder dem „Spiegel“. So konstatierte Oliver Näpel folgerichtig: „Die bisherige Auseinandersetzung mit den Dokumentationen fand nahezu ausschließlich auf den Medienseiten und Feuilletons regionaler und überregionaler Zeitungen statt, und es verwundert, dass sich weder die Medien- noch die Politik-, geschweige denn die Geschichtswissenschaft und ihre Teildisziplin Geschichtsdidaktik diesem neuen Typ von Geschichtsdokumentationen bislang ausführlicher gewidmet haben.“<sup>14</sup>

Erst mit Beginn des neuen Jahrtausends wurde Geschichte im Film und Geschichte im Fernsehen ein Thema, das innerhalb der Geschichtswissenschaften entsprechend wahrgenommen wurde. An den Universitäten fanden sich nun immer mehr Seminare und Vorlesungen mit einschlägigen Titeln. Hier sei besonders auf die Aktivitäten des Lehrstuhls Didaktik der Geschichte an der LMU

---

<sup>14</sup> O. Näpel, Lernen, S. 214.

München unter der ehemaligen Leitung von Prof. Dr. Hans-Michael Körner verwiesen. Neben Seminaren und Vorlesungen zu den Themenschwerpunkten „Geschichte im Film“ und „Geschichte im Fernsehen“ machten vor allem die Münchner Geschichtsdidaktischen Kolloquien und das Münchner Kontaktstudium Geschichte auf das Thema der Geschichtsvermittlung in der Öffentlichkeit aufmerksam. An dieser Stelle sei auf die drei Publikationen hingewiesen, die sich im Abstand von zehn Jahren diesen Themen widmeten: „Geschichts-Erzählung und Geschichts-Kultur“, eine Vortragsreihe 1998/1999 an der LMU München, die von Ulrich Baumgärtner und Waltraud Schreiber 2001 publiziert wurde und die diese beiden Leitbegriffe zur Diskussion stellte. Darin kristallisierte sich der Artikel „Geschichte erzählen in Film und Fernsehen“ von Dr. Dr. Bernhard Graf als besonders bemerkenswert heraus.

Die Vortragsreihe „Film und Geschichte“ aus dem Jahr 2002 fand ihren schriftlichen Niederschlag im siebten Heft des Münchner Geschichtsdidaktischen Kolloquiums „Geschichte und Film“, das 2004 veröffentlicht wurde. Ein wichtiger Artikel für diese Arbeit war der Aufsatz „Geschichte im Programm des Bayerischen Fernsehens“ von Dr. Engelbert Schwarzenbeck, einem BR-Redakteur aus der Redaktion Geschichte und Gesellschaft.

„Aus der Werkstatt des Historikers. Didaktik der Geschichte versus Didaktik des Geschichtsunterrichts“ wurde unter der Herausgeberschaft von Monika Fenn 2008 veröffentlicht. Anlass dieser Aufsatzsammlung war das 11. Kontaktstudium für Geschichtslehrerinnen und -lehrer, das 2007 an der LMU München stattfand.

In ihrer 2006 erschienen Untersuchung „Erinnerungsarbeit im Fernsehen“ hält Andrea Brockmann ein herausragendes Plädoyer für die Etablierung von Visual History als „Gegenstandsbereich“ der Geschichtswissenschaften. Dies tut sie am Beispiel Aufarbeitung des 17. Juni 1953 im ost- und westdeutschen Fernsehen. Ihre „historische Medienanalyse“ stellt zunächst die Stilmittel und „Darstellungslogik von Erinnerungssendungen“ vor und untersucht diese dann ausführlich. Darüber hinaus finden weitere Faktoren Beachtung, die die audiovisuelle Darstellung von Geschichte „mitformen“, wie zum Beispiel „geschichtspolitische Konjunkturen, soziale Praktiken der Erinnerung, Marktkonditionen“ und die Ausdifferenzierung des dokumentarischen Fernsehens.<sup>15</sup> Anhand des Fallbeispiels untermauert sie die zu diesem Zeitpunkt längst überfällige Einbettung von Geschichte im Fernsehen in den Kanon der Geschichtswissenschaft.

Der aktuelle Forschungsstand zur Geschichtsvermittlung im Fernsehen scheint durch den Historikertag 2006 in Konstanz entscheidend befördert worden zu sein. „Der Historikertag 2006 beschäftigte sich ausführlich mit der ‚Popularisierung der Geschichte im Fernsehen – Folgen für die Geschichtswissenschaft‘ und bemängelte in immer anderen Varianten, die Darstellung der Vergangenheit im Fernsehen werde der Geschichte nicht ‚gerecht‘.“<sup>16</sup>

Der von Clemens Wischermann 2007 herausgebrachte Berichtsband über den „46. Deutschen Historikertag vom 19. bis 22. September 2006 in Konstanz“ gibt diesen in vollständiger Form wieder. Darin enthalten sind nicht nur Kurzfassungen aller 300 Vorträge, sondern auch die Vorträge der zentralen Abendveranstaltungen des Kongresses und die Podiumsdiskussion zum Thema „Geschichte im Fernsehen“.

Gleiches gilt für den Pressespiegel über die publizierte Rezension in den Printmedien. Der Pressespiegel enthält die 70 wichtigsten von insgesamt 235 gezählten Artikeln über den deutschen Historikertag in Konstanz 2006. Zu finden ist eine detaillierte und chronologische Auflistung der Berichterstattung von der „Frankfurter Allgemeinen Zeitung“ zur „Tageszeitung“ und vom „Deutschlandradio“ bis zum „ORF On-Science“. Zusammengefasst wurden die Artikel vom Organisationsbüro des Historikertages an der Universität Konstanz. Einige Zitate der Podiumsdiskussion vom

<sup>15</sup> Vgl. A. Brockmann.

<sup>16</sup> V. Urmersbach, S. 109.

21. September 2006 und Interviews mit den beteiligten Historikern finden sich in dieser Arbeit wieder.

„Geschichte im Fernsehen. Eine Untersuchung zur Entwicklung des Genres und der Gattungsästhetik geschichtlicher Darstellungen im Fernsehen 1995 bis 2003“ ist eine hervorragende Studie, die unter der Leitung von Edgar Lersch und Reinhold Viehoff 2007 veröffentlicht wurde. Ziel der Studie war es, „Anhaltspunkte darüber zu erhalten, inwieweit eher an den breiten Zuschauerinteressen orientierte Präsentationsformen zu Lasten der inhaltlichen Präzision und der Fakten gehen“<sup>17</sup>, wie es Norbert Schneider und Frauke Gerlach im Vorwort des Herausgebers formulieren. Dabei wurden in einer umfangreichen Programmanalyse Formen der Geschichtsvermittlung im Fernsehen erforscht. Diese Programmanalyse umfasst einen Zeitraum von acht Jahren und untersucht Geschichtssendungen in den öffentlich-rechtlichen und in den privaten Fernsehsendern in den Jahren 1995, 1999 und 2003 und in Stichproben, die auf jeweils vier Wochen in den entsprechenden Jahren beschränkt waren. Das Jahr 2003 wurde in einer eigenen Kategorie in seiner Gesamtheit untersucht.

Auf die „Rolle der Akteure“ wurde in einem zweitägigen Workshop, der am 3. und 4. März 2005 stattfand, eingegangen. „Historische Ereignisse im Fernsehen“ war das Thema des Workshops. Geladen waren „Forscher, die sich im akademischen Kontext der Beschäftigung mit Geschichte zuwenden, und Redakteure der verschiedenen Fernsehanstalten, die innerhalb der jeweiligen Geschichtsredaktion [...] der Vermittlung von Geschichte professionell nachgehen“<sup>18</sup>. Dem Workshop folgte noch zusätzlich eine Einzelbefragung der Teilnehmer und anderer Geschichtsredakteure per Fragebogen. Dort wurden Fragen zur Budgetierung und Produktions- und Bearbeitungszeiten von historischen Dokumentationen gestellt. Beides ist ausführlich dokumentiert. Das äußerst bemerkenswerte Ergebnis dieser Studie ist, dass zuschauerorientierte, also mehr auf Unterhaltung ausgerichtete Darstellungsformen nicht der „Richtigkeit“ der historischen Ereignisse entgegenstehen müssen. „Die Studie verdeutlicht das inhaltliche und stilistische Spektrum in der Darstellung von Geschichte im Fernsehen, bietet eine Basis für die Debatte über programmstrukturelle Entwicklungen und formuliert die Relevanz eines transparenten Umgangs mit historischen Quellen und Dokumenten.“<sup>19</sup>

Thomas Fischer und Rainer Wirtz beobachteten in ihrer 2008 erschienenen Untersuchung „Alles authentisch?“ die mittlerweile schon mehrmals angeklungene Zunahme des öffentlichen Diskurses über geschichtliche Themen, verbinden dies aber mit Gedenktagen, die, anders als früher, in viel größerem Ausmaß medial begleitet werden. Obwohl diese Zunahme zu konstatieren ist, bemängeln sie die fehlende Diskussion zwischen Geschichtsmachern im Fernsehen und Geschichtswissenschaftlern. Deshalb begreifen sie ihre Studie gleichzeitig als Fortsetzung des beim Historikertag in Konstanz 2006 begonnenen Dialogs zwischen den beiden Gruppen.

Dabei äußern sich Frank Bösch zur „Genese des Zeitzeugen in Holocaust-Dokumentationen seit den 50er Jahren“ und der eben erwähnte Edgar Lersch zur „Geschichte dokumentarischer Formen und ihrer ästhetischen Gestaltung im öffentlich-rechtlichen Fernsehen“. Zum Thema Film wird ein Erfahrungsbericht von Martin Zimmermann über die Dreharbeiten zu „Der geheimnisvolle Schatz von Troja“ und die daraus resultierende Zusammenarbeit mit der Produktionsfirma TeamWorx wiedergegeben, während sich Michael Wildt mit dem Film „Der Untergang“ als Quelle beschäftigt.

Unter der Hervorhebung Hitlers als „Fernsehstar“ geht der langjährige Leiter der Geschichtsabteilung bei Spiegel TV, Michael Kloft, der Frage nach, „Wie viel Wissenschaft verträgt Zeitgeschichte im Fernsehen“, während Edgar Lersch seinen bisherigen Veröffentlichungen zum Thema den Aufsatz „Zur Geschichte dokumentarischer Formen und ihrer ästhetischen Gestaltung im öffent-

---

<sup>17</sup> Vgl. E. Lersch.

<sup>18</sup> Ebd., S. 252.

<sup>19</sup> Ebd., S. 6.

lich-rechtlichen Fernsehen“ hinzufügt. Intelligent analysiert Fabio Crivellari den Zustand innerhalb der geschichtswissenschaftlichen Zunft in seinem Beitrag: „Das Unbehagen der Geschichtswissenschaft vor der Popularisierung“ und die daraus erkennbare Diskrepanz zwischen Wissenschaft und populärer „Kommunikationskultur“<sup>20</sup>. Der Autor stellt dabei fest, dass das Fernsehen als Bildungsmedium nicht selbstverständlich anzusehen ist und schlussfolgert folgerichtig: „Dokumentar- und Spielfilme präsentieren in medial weitaus größerer Reichweite vergleichbare Mechanismen der Popularisierung, die Geschichte konsequent nicht im akademischen Duktus, sondern in journalistischen Darstellungskonventionen kommunizieren.“<sup>21</sup>

Bemerkenswert, weil bisher nicht immer in den Fokus der Betrachtung gerückt, sind die beiden Aufsätze „Das Authentische und das Historische“ von Rainer Wirtz und „Echt wahr! Annäherungen an das Authentische“ von Beate Schlanstein. Letztgenannte postuliert für die Authentizität von Geschichte: „„Authentisch“ ist in der Medienwelt ein Zauberwort, das – für jeden hörbar und nachvollziehbar – die Grenze zwischen billigem Tand und echten Werten markiert. Es funktioniert unabhängig von der Art des Mediums und obendrein gleichermaßen für den Bereich des Fiktionalen wie des Nicht-Fiktionalen. [...] Wer immer uns ‚echte‘ Gefühle und ‚authentische‘ Information verspricht, kann unserer besonderen Aufmerksamkeit sicher sein.“<sup>22</sup>

Diese Analyse mag banal klingen, doch prägt sie die Erscheinungsform von Geschichte im Fernsehen enorm, denn die positive Konnotation des Begriffs der Authentizität trifft beim Fernsehzuschauer auf die Annahme, dass das, was er im Fernsehen sieht, echt ist. Dabei ist es ihm scheinbar egal, ob dies in einer Dokumentation, die sowieso mit der vermeintlichen Objektivität zu kämpfen hat, oder in einem fiktionalen Film geschieht. Schlimmer ist es nur, wenn die Echtheit von Dokumentationen eben nicht den wissenschaftlichen Grundsätzen der Geschichtswissenschaften genügen und sie trotzdem vom Zuschauer als authentisch rezipiert werden. Dieses Problem ist nicht nur Kern der Auseinandersetzung um die Knoppsche Geschichtsvermittlung, es bestimmt auch den Diskurs zwischen Geschichtswissenschaftlern und Fernsehmachern im Allgemeinen.

Die Kategorisierung von dramaturgischen Stilmitteln in historischen Dokumentationen über das Dritte Reich und die Fokussierung auf die Darstellung von Zeitzeugen bilden den Kern der wissenschaftlichen Publikationen von Judith Keilbach. Dies zeigt sich besonders in ihrer 2008 erschienenen Studie „Geschichtsbilder und Zeitzeugen. Zur Darstellung des Nationalsozialismus im Bundesdeutschen Fernsehen“. Forschungsgegenstand dieser Arbeit sind die Handlungsmechanismen, mit denen in Deutschland die NS-Zeit in zeitgeschichtlichen Dokumentationen präsentiert wird. Dabei zeigt Judith Keilbach, dass bei der Visualisierung des Nationalsozialismus in Dokumentationen hauptsächlich historisches Bildmaterial und Zeitzeugen eingesetzt werden, um den Zuschauer zu unterhalten. Die Problematisierung dieser dramaturgischen Stilmittel ist der Hauptverdienst dieser Studie.

Im 2009 erschienenen Band „Geschichtskultur“ werben Vadim Oswald und Hans-Jürgen Pandel um ein besseres Verständnis des Umgangs mit Geschichte in der Öffentlichkeit. Dies vor dem Hintergrund, dass der öffentliche Diskurs Geschichtsbewusstsein mehr beeinflusst als die Lehre der Geschichtswissenschaften an Schule und Universität.

Dabei werden im zweiten Kapitel „Film und Fernsehen als Leitmedien der Geschichtskultur“ untersucht. Frank Bösch berichtet über die „Medialisierung der Zeitgeschichte nach 1945“ und die Korrelation zwischen Journalisten und Historikern. Eine tiefgehende Analyse der „Rolle der Zeitzeugen“ in den Dokumentationen Knopps liefert Horst Walter Blanke. Seine These ist dabei, dass die Zeitzeugen in den ZDF-Dokumentationen lediglich zu „Stichwortgebern“ degradiert werden.

---

<sup>20</sup> F. Crivellari, Unbehagen, S. 162.

<sup>21</sup> Ebd.

<sup>22</sup> B. Schlanstein, Echt, S. 206.

Eine äußerst erhellende Analyse über den Zusammenhang zwischen Geschichtsvermittlung und Kommerzialisierung des Fernsehens bietet schließlich Saskia Handro in ihrem Beitrag „Mutationen. Geschichte im kommerziellen Fernsehen“. Dabei pointiert sie die Handlungs- und Wirkmechanismen des Mediums Fernsehen und ordnet diesen Ergebnissen die Geschichtsvermittlung bei. Unter dem Stichwort der „Eventisierung“ von Geschichte zeigt sie deutlich auf die notwendigen dramaturgischen Implikationen von geschichtlichen Stoffen, die via Fernsehen vermittelt werden und weist schlussendlich auf die Platzierung von „Kultursendungen“ in den Spartenkanälen der öffentlich-rechtlichen Sender hin.

„Geschichte und Öffentlichkeit. Orte – Medien – Institutionen“ heißt das von Sabine Horn und Michael Sauer 2009 herausgegebene Werk, in dem selbstverständlich die Geschichtsvermittlung im Fernsehen eine hervorstechende Rolle spielt. Dies gleich in mehrfacher Hinsicht: Zum einen wird unter der Rubrik „Anlässe und Formen der Erinnerung“ das Re-Enactment und das Format „Living History“ von Berit Pleitner unter dem Hinweis auf einen „erlebnis- und erfahrungsorientierten“ Zugang zur Geschichte thematisiert. Im Kapitel „Medien“ wird zum anderen der Fernsehdokumentation ein eigener Punkt gewidmet, dies in Abgrenzung zum Genre des Kinofilms, das unter dem Punkt „Historische Spielfilme“ firmiert. Thomas Balzer liefert mit seinem Artikel „Die Fernsehdokumentation“ einen „Werkstattbericht“ ab. Judith Keilbach kategorisiert in ihrem Essay die verschiedenen Bausteine von zeitgeschichtlichen Dokumentationen.

Zwei Voraussetzungen haben Barbara Korte und Sylvia Paeltschek dazu bewogen, ihre Studien-sammlung „History Goes Pop. Zur Repräsentation von Geschichte in populären Medien und Genres“ 2009 zu veröffentlichen: Einerseits ist es die Tatsache, dass „Geschichte gegenwärtig Konjunktur“ hat und dass populäre Präsentationsformen das Geschichtsbild prägen; andererseits die wenig überraschende Feststellung, dass das „Forschungsfeld populärer Geschichtskulturen“ bisher wenig bearbeitet worden ist. Die Beiträge der Aufsatzsammlung beschäftigen sich aus interdisziplinärer Perspektive unter anderem mit Geschichtsdarstellungen in Print, Film und Fernsehen: Matthias Steinle versucht sich am „Umgang mit den Zeichen der Vergangenheit im Dokudrama der Gegenwart“, Edgar Lersch trägt „zur Entwicklung dokumentarischer Formen der Geschichtsvermittlung im öffentlich-rechtlichen Fernsehen in der Bundesrepublik“ bei und Thomas Fischer fasst „Entstehung und Merkmale des zeitgenössischen dokumentarischen Geschichtsfernsehens“ zusammen. Der stellvertretende Leiter der ZDF-Redaktion für Zeitgeschichte, Stefan Brauburger, stellt anschließend die Frage: „Fiktionalität oder Fakten: Welche Zukunft hat die zeitgeschichtliche Dokumentation?“.

Claudia Cippitelli und Axel Schwanebeck haben 2009 den Band „Fernsehen macht Geschichte. Vergangenheit als TV-Ereignis“ herausgegeben und dabei zehn Beiträge der 27. Tutzinger Medientage zusammengefasst. Im Mittelpunkt der Betrachtung steht die Frage, ob das Fernsehen Geschichte überhaupt entsprechend abbilden kann oder ob es dem Medium immanent ist, das dabei nur „Histotainment“ herauskommen kann. Dazu werden viele Aspekte der Vermittlung anhand von Beispielen illustriert, beginnend mit der 1979 ausgestrahlten Serie „Holocaust“ bis hin zu den Produktionen Knopps und Nico Hofmanns TeamWorx. Wie immer in der neueren Diskussion oszilliert in den einzelnen Artikeln die Goutierung der Machart von Geschichte zwischen den Regeln einer Geschichtswissenschaft in der Lehre an den Universitäten und der Konstatierung des Erfolges einer Dramatisierung und somit Popularisierung von geschichtlichen „Events“ im Fernsehen.

Klaus Arnold und seine Mitherausgeber Walter Hörnberg und Susanne Kinnebrock geben im 2010 erschienenen Band „Geschichtsjournalismus. Zwischen Information und Inszenierung“ einen hilfreichen „Werkstattbericht“ zur derzeitigen Situation der Geschichtsvermittlung im öffentlichen Diskurs wieder. Dabei beschränken sie sich nicht nur auf die Vermittlung via Fernsehen, sondern

dringen in alle Bereiche journalistischer Gestaltungsmöglichkeiten vor. Verleger, Programmacher und Journalisten haben das Thema als spannend und unterhaltsam identifiziert und thematisieren Geschichte in den unterschiedlichsten Ausprägungen und Formen. Im interdisziplinär ausgerichteten Sammelband werden die verschiedenen Aspekte des Geschichtsjournalismus bewertet. Die „Prämissen und Perspektiven des Geschichtsjournalismus“ definieren das Erscheinungsbild. Dazu steuert wiederum Frank Bösch einen Artikel bei: In „Getrennte Sphären. Zum Verhältnis von Geschichtswissenschaft und Geschichte in den Medien seit 1945“ beleuchtet er die Schwierigkeiten der Geschichtsvermittlung. Jochen Kölsch, der ehemalige Leiter der ARTE-Koordination im Bayerischen Fernsehen, gibt in „Geschichte im Fernsehen“ einen sich über vier Jahrzehnte erstreckenden „Erfahrungsbericht“ wieder, in welchem er seine Erlebnisse als Redakteur, Produzent und Programmplaner vorstellt.

Im zweiten Kapitel diskutieren Senta Pfaff-Rüdiger, Claudia Riesmeyer und Michael Meyen, anknüpfend an die 2009 erschienene Studie „Diktatur des Publikums. Journalisten in Deutschland“, aus kommunikationswissenschaftlicher Sicht die „Deutungsmacht des Fernsehens“ und geben Einblick in das „Selbstverständnis von Geschichtsjournalisten zwischen normativen Ansprüchen und Publikumswünschen“.<sup>23</sup>

Im vierten Kapitel „Populäre Vermittlung von Geschichte“ werden in der Untersuchung „Ausgräber und Entdecker, Abenteurer und Held“ von Stefanie Samida archäologische Dokumentationen im Fernsehen beleuchtet. Auch im Aufsatz „Re-Enactments in archäologischen Fernsehdokumentationen und ihr Einfluss auf den Rezeptionsprozess“ von Manuela Glaser, Bärbel Garsoffsky und Stephan Schwan findet das Stilmittel des Re-Enactments seinen Niederschlag innerhalb des Spannungsfeldes Geschichtsjournalismus.

Schließlich wird im fünften und letzten Kapitel auf die Geschichte der Geschichtsvermittlung im deutschen Fernsehen eingegangen. Dies geschieht durch die beiden Aufsätze „Heinz Huber und Artur Müller beim Süddeutschen Rundfunk und die Anfänge des Geschichtsfernsehens in der Bundesrepublik Deutschland (1958-1962)“ von Edgar Lersch und „Geschichtsspiele im Fernsehen – Das Dokumentarspiel als Form des hybriden Histotainments der 1960er und 1970er Jahre“ von Christian Hißnauer. Die Beiträge des Buches machen deutlich, dass Journalismus nicht nur in der tagespolitischen Debatte das Wissen über die Gegenwart prägt. Journalismus bestimmt gleichfalls die gesellschaftlichen Vorstellungen über die Vergangenheit mit.

Rainer Wirtz thematisiert in seiner Abschiedsvorlesung die „Folgen des Gebrauchs von Geschichte durch das Fernsehen“. Diese übertitelt er mit der ironischen Bemerkung: „Irgendwas mit Medien – irgendwas mit Geschichte“. Dieser Vortrag, der innerhalb der Reihe „Konstanzer Universitätsreden“ 2010 veröffentlicht wurde, macht deutlich, dass der „mediale Gebrauch von Geschichte“ beziehungsweise das Interesse an bestimmten Geschichtsthemen im letzten Jahrzehnt größer geworden ist, ohne dass dabei die Anzahl der Geschichtssendungen im Fernsehen quantitativ mehr geworden wären. Wie schon in seinem mit Thomas Fischer 2008 herausgegebenen Buch „Alles authentisch?“, beschränkt sich seine Analyse nicht nur auf dokumentarische Formate, sondern zielt ebenso auf die Geschichte im Film beziehungsweise die Wiedergabe von geschichtlichen Themen innerhalb des Genres Kino. Dies geschieht unter anderem am Beispiel der Verfilmung des „Baader-Meinhof-Komplexes“ 2008 von Bernd Eichinger und Uli Edel. Weiterhin beschreibt er sehr treffend die Zunahme der „Eventisierung“ des Fernsehens, gerade was geschichtliche Themen anbetrifft, und äußert abschließend die Befürchtung eines Verlustes von geschichtlicher Exaktheit zugunsten einer Massenkompatibilität von geschichtlichen Themen im Fernsehen.

Der Band „Zeitgeschichte – Medien – Historische Bildung“ wurde im Auftrag der Konferenz für Geschichtsdidaktik von Susanne Popp, Michael Sauer, Bettina Alavi, Marko Demantowsky und Gerhard Paul 2010 herausgegeben. Neben dem Aufsatz „Zum Stand der Disziplin“, in dem Susan-

---

<sup>23</sup> Vgl. M. Meyen, Diktatur.

ne Popp die Vorträge der 18. Zweijahrestagung der „Konferenz für Geschichtsdidaktik“, die 2009 im Haus der Geschichte der Bundesrepublik in Bonn stattfand, vorstellt, führt Michael Sauer in seinem Vortrag in das Tagungsthema ein und stellt die vier Sektionen vor, die sich jeweils aus unterschiedlicher Perspektive mit dem komplexen Konnex zwischen Zeitgeschichte, ihrer Präsentation in den Medien und der daraus resultierenden politischen Bildung widmen. Dabei beschäftigen sich drei Sektionen mit der Vermittlung von Zeitgeschichte im öffentlichen Raum, während sich eine Sektion mit den schulbezogenen Medien auseinandersetzt – dies immer unter Berücksichtigung der Fragestellung, was die jeweiligen Vermittlungskonzepte sind, wie welche Themen durch das entsprechende Medium konfiguriert werden und wie die daraus entstehenden Geschichtsbilder rezipiert und erlernt werden. Sektion 1 stellt die Vermittlung von Zeitgeschichte in den kommerziellen Printmedien dar und tut dies besonders ausdrucksstark im Beitrag „Zwischen Dämonisierung und Glorifizierung – Zeitgeschichte in der Bild-Zeitung“ von Meik Zülsdorf-Kersting. In Sektion 2 wird Zeitgeschichte in Unterrichtsmedien untersucht, während sich Sektion 4 mit Zeitgeschichte im Internet beschäftigt. Für die vorliegende Studie von besonderem Interesse ist die Sektion 3, Zeitgeschichte in Film und Fernsehen, in der Gerhard Paul in seiner Einführung Auskunft über den 2010 aktuellen Forschungs- und Wissensstand zum Thema präsentiert.<sup>24</sup> Anschließend führen Saskia Handro und Oliver Näpel ihre bereits bestehenden Studien fort. Handro, Inhaberin des Geschichtsdidaktik-Lehrstuhls in Münster, hatte sich bereits 2009 mit „Geschichte im kommerziellen Fernsehen“<sup>25</sup> beschäftigt und beleuchtet nun in ihrem Aufsatz „Erinnern sie sich... Zum Verhältnis von Zeitgeschichte im Fernsehen“ die 2009 in der ARD ausgestrahlte und von Sandra Maischberger präsentierte Sendung „60x Deutschland“<sup>26</sup>. Dabei handelte es sich um eine ARD-Sendung, in der immer ein Zeitraum von einem Jahr in der BRD ereignisgeschichtlich in relativ kurzer Zeit, 13 Minuten, für den Fernsehzuschauer aufbereitet wurde. Erstausstrahlung war am 2. März 2009.

Oliver Näpel, der bereits 2003 die Geschichtsdokumentationen Knopps analysierte<sup>27</sup>, widmet sich in seinem Aufsatz „Kommerz, Bildung, Geschichtsbewusstsein. Historisches Lernen durch Geschichte im TV“ dem immer noch boomenden „Geschichtsfernsehen“, ergänzt diese Bestandsaufnahme durch die Konstruktion eines reflektierten Geschichtsbewusstseins und formuliert daraus erwachsene didaktische Konsequenzen. Komplettiert wird die Sektion 3 durch eine Studie von Sabine Moller, die den Film „Good Bye, Lenin!“ aus deutscher und amerikanischer Perspektive analysiert und die Frage zur Disposition stellt, ob „Spielfilme als Blaupausen des Geschichtsbewusstseins“ fungieren.

Einen ausgezeichneten und aktuellen Überblick über die Rückkopplungen von Geschichte im Fernsehen auf Schülerinnen und Schüler gibt die dritte Ausgabe des Magazins „Praxis Geschichte“ vom Mai 2012. Die Autoren der verschiedenen Beiträge nehmen sich den verschiedenen Sendeformaten, in denen Geschichte im Fernsehen präsentiert wird, an und wollen zum „methodisch reflektierten und kritischen Umgang mit historischen Dokumentationen“<sup>28</sup> im Geschichtsunterricht anregen. Beate Schlanstein skizziert in ihrem Basisbeitrag „Geschichts-Bilder. Zwischen Sachinformation und Unterhaltung“ die gängigen Rekonstruktionen und Konstruktionen von Geschichte im deutschen Fernsehen. Dabei widmet sie sich der historischen Dokumentation und dekonstruiert diese Vermittlungsform, um die Konstruktionsprinzipien, die dem Genre immanent sind, aufzuzeigen und sie zu entschlüsseln. Ähnlich wie die vorliegende Arbeit erklärt sie die Bausteine Archivmaterial, Experteninterview und Zeitzeugen und geht auch auf die in jüngster Zeit immer öfter benutzten 3D-Animationen ein. Gleichfalls erklärt sie ihre Kategorisierung von Geschichte in Dokumentationen, Fernsehspielen, Features und Doku-Dramen. Ihr folgt der Moderator des Hef-

<sup>24</sup> Vgl. G. Paul, Einführung, S. 193-200.

<sup>25</sup> Vgl. S. Handro, Mutationen, S. 75-97.

<sup>26</sup> Vgl. S. Handro, Erinnern, S. 201-218.

<sup>27</sup> O. Näpel, Kommerz, S. 219-237.

<sup>28</sup> F. Cebulla, S. 3.

tes, Klaus Fieberg, mit einer didaktischen Einführung von „Geschichte im Fernsehen“ und stellt hier die Autoren und ihre Beiträge vor. Als Ziel wird ein reflektierter Umgang mit Geschichte im Fernsehen vorgegeben, dies wendet sich an die Schülerinnen und Schüler der Sekundarstufe I. und II. Besonderes Augenmerk richten die Beiträge also auf die außerschulische Begegnung mit der medialen Geschichtsvermittlung im Fernsehen und legen zugrunde, „dass die mediale Vermittlung von Geschichte ein Leitproblem des Geschichtsunterrichts darstellt, das sich vorrangig mit der Beziehung zwischen historisch-politischer Realität und zugehörigen Deutungsmustern befasst.“<sup>29</sup> Im folgenden Beitrag: „Arminius schlug Varus – aber wo?“ zeigt dies Martin Krieger anhand der WDR-Dokumentation: „Die Germanen“, Folge 2: „Die Varusschlacht“. Er entwickelt für die sechste und siebte Klassenstufe Interpretationsmöglichkeiten einer historischen Dokumentation und gibt unter anderem ein vergleichendes Arbeitspapier zur Unterscheidung von Film und Quelle zur Hand. Ulrich Baumgärtner wiederum versucht in seinem Artikel „Ein verkappter Spielfilm? Faktenwissen und ‚Docutainment‘“, die Machart von historischen Dokumentationen zu verdeutlichen und zielt hier, mit einer Analyse der ZDF-Reihe „Die Deutschen“, auf die Sensibilisierung der Schülerinnen und Schüler für das Genre Film und seine dramaturgischen Darstellungsformen. Anhand der 1. Folge der 2. Staffel, „Karl der Große und die Sachsen“, entwickelt er die Handlungsabläufe des Genres und ihrer Merkmale unter Zuhilfenahme eines Sequenzenprotokolls und eines Fragebogens zur Erkennung der verschiedenen Elemente einer historischen Dokumentation. Katrin Herzig beleuchtet mit ihrem Beitrag das im WDR ausgestrahlte Wissensmagazin „LexiTV“, in dem versucht wird, Fernsehen und Internet zu verbinden. Sie überprüft an diesem Beispiel, welche Analysemöglichkeiten eingespielte historische Videosequenzen innerhalb eines anderen Fernsehformats für den Unterricht bieten.

Der Trend „Living History“ spielt zwar mittlerweile im deutschen Fernsehen eine eher untergeordnete Rolle, dennoch bietet die Analyse der 2004 ausgestrahlten SWR-Reihe „Abenteuer 1900 – Leben im Gutshaus“ für Holger Mannigel die Möglichkeit, die personale Geschichtsvermittlung und deren Inszenierung innerhalb einer historisierten Lebensumgebung für die 9. Klasse zu erschließen. Anhand der Arbeitsmaterialien zu seinem Artikel „Kostüme und Konflikte“ sollen die Lernenden zwischen wirklich stattgefundenen Geschichte und bewusst inszenierter Authentizität unterscheiden lernen. Dies gerinnt im Begriff „Edutainment“. Heinrich Breloer und sein bahnbrechendes Doku-Drama „Todesspiel“ aus dem Jahre 1997 gibt Hans Utz Anlass, um in seinem Artikel „Todesspiel“ das Genre des Doku-Dramas zu erklären und mithilfe von Filmausschnitten die Schülerinnen und Schüler der Klassenstufen 9-12 zu einer eigenen Meinung über den „Deutschen Herbst“ 1977 und die RAF anzuregen. Abschließend widmet sich Klaus Fieberg der Geschichtsvermittlung des mittlerweile pensionierten Leiters der ZDF-Redaktion für Zeitgeschichte, Guido Knopp, in seinem Beitrag „Quotenbringer mit Aufklärungsanspruch“ und der aufflammenden Debatte über die Inszenierung der Knoppschen Dokumentationen. Hier sollen die Schüler der Oberstufe in Sachen Medienkompetenz geschult und zu einer Beteiligung an der kritischen Auseinandersetzung mit dem Thema angeregt werden. Der DVD-Beitrag „Schule unterm Hakenkreuz“, bearbeitet von Jan Telgkamp, komplettiert als zeitgenössisches Filmdokument dieses Heft.

Kay Hoffmann, Richard Kilborn und Werner C. Barg brachten 2012 die erste Monographie zum Thema Hybride TV-Formen in Deutschland heraus. „Spiel mit der Wirklichkeit: Zur Entwicklung dokufiktionaler Formate in Film und Fernsehen“ beleuchtet die Abwandlungen und Weiterentwicklungen der Dokumentation in sehr ausführlicher und zugespitzter Form. Die Herausgeber haben hier ein umfassendes Standardwerk zusammengestellt, das in vielerlei Hinsicht auch von ihrer beruflichen Beschäftigung profitiert. Dr. Kay Hoffmann ist Studienleiter Wissenschaft im Haus des Dokumentarfilms (HDF) in Stuttgart und somit verantwortlich für viele Buchveröffentlichungen, Tagungen und Projekte um das Thema Dokumentarfilm. Richard Kilborn ist Senior

---

<sup>29</sup> K. Fieberg, S. 10.

lecturer im Department „Film, Media & Journalism“ an Universität von Stirling in Schottland, mit zahlreichen Lehraufträgen in der ganzen Welt. Dr. Werner C. Barg wiederum ist erfolgreicher Filmproduzent, Autor, Regisseur, Dramaturg und Filmjournalist.

Zwar sind die beschriebenen Formate nicht durchweg unbedingt mit geschichtlicher Thematik ausgestattet, trotzdem empfiehlt sich die Studie für diese Arbeit, gerade wegen der Kategorisierung der dokumentarischen Formen. „Doku-Soap“, „Doku-Drama“, „Doku-Fiktion“ oder auch „Living History“ sind Formate, die seit der Jahrtausendwende in Deutschland boomen. Ähnlich wie der Einsatz des Re-Enactments in den historischen Dokumentationen von Knopp kamen auch diese Innovationen aus dem angloamerikanischen Raum, enger von der BBC. So macht es Sinn, dass sich in dieser Abhandlung nicht nur deutsche, sondern auch englische Wissenschaftler zum Thema äußern. Untersucht werden nicht nur die Ästhetik der Formate, sondern auch die Wechselbeziehung von Dokumentation und Fiktion und die Probleme dieses Spannungsfeldes, gerade, wenn der dokumentarische Stoff historisch verankert ist. Besonders interessant ist Kapitel IV: „Doku-Drama und historisches Re-Enactment“. Die breite Stoffauswahl reicht vom Nationalsozialismus zur RAF und wird durch drei sehr aufschlussreiche Interviews komplettiert. Interviewt wurden Taylor Dawning, der Managing Director und Head of History von „Flashback Television“, welche eine der führenden englischen Produktionsfirmen ist (Interviewtitel: „By and large I've been quite hostile to any form of re-enactment“), dann Guido Knopp und Stefan Brauburger („History is cold, memory is warm. Keine Angst vor Emotionen“) und schließlich Nico Hofmann („Themen für große Event-Movies werden knapp“).

#### Fernsehen in den Kommunikations- und Medienwissenschaften

Das Fernsehen an sich und in seiner Korrelation zu Kommunikationswissenschaften und Medienwissenschaften wurde ausführlich erforscht. Das wichtigste in den Untersuchungszeitraum fallende Standardwerk zur Geschichte des deutschen Fernsehens ist das fünfbändige Werk „Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik Deutschland“, herausgegeben von Helmut Kreuzer und Christian W. Thomsen in den Jahren 1993 und 1994. Band 1 beschäftigt sich mit „Institution, Technik und Programm“ des Fernsehens und gibt so einen Überblick über die „Programmgeschichte des Fernsehens“. Band 2 rückt „Das Fernsehen und die Künste“ in den Fokus der Darstellung, Band 3 die „Informations- und Dokumentarsendungen“ und der vierte Band behandelt das Thema: „Unterhaltung, Werbung und Zielgruppenprogramme“. Der fünfte und letzte Band beleuchtet die „Handlungsrollen im Fernsehen“ mit dem Titel „Vom ‚Autor‘ zum Nutzer“.

Das 1998 erschienene Werk „Geschichte des deutschen Fernsehens“ von Knut Hickethier bietet einen chronologischen Überblick über die Fernsehgeschichte von den Anfängen 1884 bis hin zum Wechsel vom analogen in das digitale Zeitalter Ende der neunziger Jahre des letzten Jahrhunderts. Hickethier beschreibt das Medium Fernsehen von seinen Anfängen, der öffentlich-rechtlichen Phase, dem Auftreten des Privatrundfunks bis zur rasanten Entwicklung und Verbreitung der „Neuen Medien“ wie Internet oder mobiles Fernsehen.

Zur Digitalisierung des Fernsehens lässt sich die Diplomarbeit von Evelyne Kopf aus dem Jahre 2004 heranziehen. Ihre Arbeit „Programmstrategien für das digitale Fernsehen“ analysiert zunächst die Marktentwicklung im digitalen Fernsehen in Deutschland, untersucht am Beispiel des ZDF die ökonomischen, politisch-rechtlichen und gesellschaftlichen Rahmenbedingungen und gibt darüber hinaus aufschlussreich Auskunft, wie sich der digitale Fernsehmarkt in der Zukunft weiterentwickeln kann.

Als Standardwerk der Fernsehanalyse gilt „Grundkurs Fernsehanalyse!“. Das 2008 von Werner Faulstich publizierte Werk bündelt Filmanalyse und Filminterpretation unter Einschluss von Filmästhetik und Filmtheorie in Bezug auf das Fernsehen. An repräsentativen Beispielen der „Mainstream-Filmkultur“ werden alle relevanten Kategorien der Filmanalyse dargestellt. Dabei

gibt die Studie nicht nur eine Einführung in die wichtigsten Problem- und Themenfelder des Mediums, sondern bietet darüber hinaus eine Einteilung der verschiedenen Mechanismen filmischer Erzähl- und Darstellungsmöglichkeiten.

Knut Hickethier und seine von ihm 2010 in zweiter Auflage verfasste „Einführung in die Medienwissenschaft“ gibt nicht nur einen beeindruckenden Einblick in den Status Quo der Medienwissenschaften. Er widmet sich in einem eigenen Kapitel Fernsehen, Film und Radio und deren Einbettung innerhalb der Kategorie der Medienwissenschaften. Damit leistet Hickethier einen klärenden Beitrag zur Übersicht der Medienwissenschaften und definiert das Erscheinungsbild der Wissenschaft der Medien unter Berücksichtigung der steigenden Bedeutung der Medien in unserer Gesellschaft.

Um die Thematik zu vertiefen sei kurz auf die folgenden drei Titel verwiesen:

„Das neue Fernsehen. Machtanalyse, Gouvernementalität und Digitale Medien“ von Markus Stauff. Die 2005 erschienene Studie stellt den Prozess der Digitalisierung des Fernsehens und der Medien allgemein in den Vordergrund und verknüpft ihn mit der These des Fernsehens als Regierungstechnologie und dessen entsprechender Wirkung auf die Zuschauer.

„Die Amerikanisierung des deutschen Fernsehens“ und ihre Konsequenzen auf den deutschen Fernsehmarkt beschreibt Andrea Kohlenberger in ihrer 2007 erschienenen Monographie. Dabei stellt sie fest, dass eine Amerikanisierung in vielen Lebensbereichen festzustellen ist, so auch im Medium Fernsehen. Die Autorin untersucht in ihrer Studie die Gründe, den Reiz und den tatsächlichen Einfluss von US-Produktionen von 1954 bis 2006. Dies geschieht vor dem Hintergrund einer Analyse der deutschen Sendepläne im gleichen Zeitraum.

Michael Griskos Aufsatzsammlung „Texte zur Theorie und Geschichte des Fernsehens“ wurde 2009 herausgebracht. Dabei stellt der Autor fest, dass drei Prozesse notwendigerweise zum Fernsehen gehören: Aufzeichnung, Übertragung und Wiedergabe. Mit Texten von Theodor W. Adorno, Hans Magnus Enzensberger, Marshall McLuhan oder Knut Hickethier wird hier versucht, die Frage nach dem Wesen des Fernsehens zu beantworten. Dabei konzentriert sich das Werk auf die in Deutschland geführte Diskussion.

In ihrer Untersuchung „Die strategische Planung von Fernsehsendungen. Möglichkeiten der Erfolgsoptimierung durch medienwissenschaftliche und ökonomische Ansätze“, die 2008 in der Reihe „Kommunikation audiovisuell“ der Münchner Hochschule für Film und Fernsehen veröffentlicht wurde, zeigt Eva Stadler die Entwicklungsmöglichkeiten einer Sendung und ihre Genese von der Idee bis zur Ausstrahlung. Sie tut dies vor dem Hintergrund der dafür maßgeblichen Parameter: Dem deutschen Fernsehmarkt, der Programmplanung und der Programmforschung. In einem medienwissenschaftlichen Ansatz zeigt sie in diesem Spannungsfeld, welche Auswirkungen, auch in wirtschaftlicher Hinsicht, diese Variablen auf die Gestaltung von Fernsehen in Deutschland haben.

Einen umfassenden Überblick und wissenschaftlichen Zugang zu Film- und Fernsehwissenschaft liefern Nils Borstnar, Eckhard Pabst und Hans Jürgen Wulff in ihrer „Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft“, die 2008 erschienen ist. Die Definition von Film und Fernsehen als gesellschaftliche Medien und die Gliederung der Erzählweisen des Films sowie eine Analyse von Bild und Ton bilden einen Teil dieser Schrift. Für diese Arbeit kristallisieren sich die Kapitel über den Aufbau des Fernsehens in Deutschland und eine Film- und Fernsehtheorie als interessant heraus. Bemerkenswert sind die Handlungsempfehlungen im Bereich der Medienpädagogik im letzten Abschnitt des Buches.

In seinem 2011 erschienenen Werk „Gedächtnismaschine Fernsehen“ untersucht Leif Kramp die Gedächtnisrelevanz des Massenmediums Fernsehen sowie den archivischen und musealen Umgang mit der Fernsehgeschichte. Dies tut er interdisziplinär und umfassend in zwei Bänden: Band

1, „Das Fernsehen als Faktor der gesellschaftlichen Erinnerung“, beschäftigt sich ausführlich mit der Bedeutung des Fernsehens in Deutschland und Nordamerika, während es in Band 2 um „Probleme und Potenziale der Fernseherteilnahme in Deutschland und Nordamerika“ geht. Kramp zeigt in seiner Studie eine außergewöhnlich differenzierte Bewertung des Mediums Fernsehen und seine Funktion als Stätte des Erinnerns und Vergessens. Besonders interessant für diese Arbeit ist Kapitel 9 des ersten Bandes: „Geschichte und Erinnerung im Fernsehen“. Auf knapp 90 Seiten beschäftigt sich der Autor ausführlich mit dem Fernsehen als Ort der Erinnerung, mit „televisuellen Geschichtsdarstellungen“ und mit der Geschichtsvermittlung als „Event-TV“.

Präzise und umfassend analysiert Frank Bösch in seinem 2011 erschienenen Buch „Mediengeschichte“ die Entwicklung der verschiedenen Medien. Er beginnt mit der Etablierung der Typographie in Ostasien und zeigt, wie nach Erfindung des Buchdrucks immer wieder neue Medien entstanden sind, wie sie die Menschen nutzten und welchen Einfluss sie auf die Gesellschaft und deren Entwicklung hatten. Dabei schreibt Bösch zwar aus der Perspektive eines Geschichtswissenschaftlers, bedient sich aber auch Theorien und Ergebnissen anderer Wissenschaften wie zum Beispiel der Kommunikationswissenschaft. Im Mittelpunkt seiner Untersuchung stehen Massenmedien in Deutschland. So untersucht er den Zeitungs- und Zeitschriftenmarkt im 18. Jahrhundert ebenso wie die Film- und Medienkultur vor und im Ersten Weltkrieg. In weiteren Kapiteln untersucht Bösch die Medien im Zeitalter des Kalten Krieges und das Internetzeitalter aus medienhistorischer Perspektive. Besonders interessant schaut die Beantwortung der Frage nach der Existenz eines globalen Fernsehzeitalters aus.

„Die Mediengeschichte des 20. Jahrhunderts“ von Werner Faulstich und eine Festschrift zu seinem 65. Geburtstag, die den Titel „Analyse, Theorie und Geschichte der Medien“ trägt, jeweils 2012 in München erschienen, schließen den Forschungsbericht aus der Kommunikations- und Medienwissenschaft ab. Beide Werke bieten einen fundierten und kompakten Überblick über die Kommunikationsmedien des 20. Jahrhunderts und ihrem Wandel im Laufe der Zeit. Neben Basiswissen über die Massenmedien Zeitung, Radio, Fernsehen und Film enthalten beide Schriften auch zentrale Befunde über Plakate, Bücher, die Fotografie, das Telefon und Musikmedien wie Schallplatte oder CD. Abschließend wird ein Ausblick auf die neue, von digitaler Medienkonkurrenz geprägte, Medienwelt des 21. Jahrhunderts gegeben.

„Von der Flimmerkiste zum IP-TV“ lautet die Festschrift für Rüdiger Steinmetz, die 2012 erschienen ist. Diese Publikation versucht die Entstehung, seinen Wandel und die aktuellen Herausforderungen des Fernsehens aufzuzeigen und zu erklären. Dabei gliedert sich das Buch in drei Abschnitte, von denen sich der erste mit Entstehung und Genese des Mediums Fernsehen beschäftigt. Der zweite Bereich bettet das Fernsehen in den Kanon der Massenmedien ein und untersucht die Konnexität mit den anderen Medien wie auch den Einfluss des Fernsehens auf die gesellschaftliche Situation in Deutschland, während der dritte Abschnitt die Perspektiven und Forderungen unter anderem des digitalen Umbruchs in Bezug auf technische Mittel, Herstellungs- und Rezeptionsweisen fokussiert. Herausgegeben wurde das Buch sowohl von Judith Kretzschmar, die wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Kommunikations- und Medienwissenschaft der Universität Leipzig ist, als auch von Florian Mundhenke, Juniorprofessor für Mediale Hybride (ebenfalls in Leipzig). Zugeeignet ist die Festschrift Rüdiger Steinmetz, dessen Untersuchung des Studienprogramms des Bayerischen Rundfunks im nächsten Abschnitt besprochen wird und der seit 1992 den Lehrstuhl für Medienwissenschaft und Medienkultur am Institut für Kommunikations- und Medienwissenschaft an der Universität Leipzig leitet.

## Das Bayerische Fernsehen

Eine interne Schrift, die von Herbert Marchl herausgegeben wurde, bilanziert 1970 „5 Jahre Schulfernsehen im Studienprogramm des Bayerischen Rundfunks“. In verschiedenen Artikeln werden Philosophie und Entwicklung des Schulfernsehens sowie eine Bilanz der einzelnen Fächer niedergeschrieben. Vorangestellt ist eine Einleitung der damaligen Programmbereichsleiterin und maßgeblichen Initiatorin des Schulfernsehens, Dr. Gertrud Simmerding, die Sendeschema und den Weg des Schulfernsehens von Theorie zur Praxis skizziert. Dabei stellt sie fest, dass sich das Schulfernsehen zu einem „experimentierenden, entwicklungs-offenen und begegnungswilligen Instrument, dessen Organisationsform an internationalen Erfahrungen gemessen und festgelegt wurde“<sup>30</sup>, entwickelte. Komplettiert wurde dieser phänomenologische Abriss durch eine didaktische Bewertung des Schulfernsehens und der Würdigung der Pionierleistung des Bayerischen Rundfunks durch Prof. Dr. Heribert Heinrichs. Im weiteren Fortgang des Buches schilderten die einzelnen Redakteure ihren Zuständigkeitsbereich, die didaktische Herangehensweise und ihr Sendeschema. Dies reichte von den Naturwissenschaften über Sprachen bis hin zu Geschichte und Heimatkunde. Zum Schluss wurden Problemstellungen des Schulfernsehens innerhalb der Gymnasialpädagogik thematisiert und bewertet.

Ebenfalls bilanzierenden Charakter hat die Festschrift für den ehemaligen Intendanten des Bayerischen Fernsehens, Christian Wallenreiter, die vom damaligen juristischen Direktor Albert Scharf herausgegeben wurde. Die unter dem Titel „Brennspiegel Rundfunk“ 1980 zusammengestellte Aufsatzsammlung vereint Staatsminister, Präsidenten der Europäischen Rundfunkunion, Intendanten, Programmdirektoren, Generaldirektoren der BBC, Redakteure, Professoren und Rundfunkräte. In einigen Aufsätzen spiegelt sich auf hervorragende Weise der Geist dieser „Gründungsväter“ des Fernsehens wider. Dies zeigt sich zum Beispiel in Hugh Greenes Aufsatz „Freiheit und Verantwortung“ oder, mit stärkerem Bezug zum Bayerischen Fernsehen, in Albert Scharfs „Freiheit und Unabhängigkeit des Rundfunks“.

In seinem Beitrag zur Reihe „Kommunikation audiovisuell“ an der Hochschule für Film und Fernsehen München untersuchte Rüdiger Steinmetz 1984 „Das Studienprogramm des Bayerischen Rundfunks“, seine Entstehung und Entwicklung innerhalb des Dritten Fernsehprogramms in Bayern im Zeitraum von 1961 bis 1970. Ein Forschungsschwerpunkt der Studie ist die Ergründung der Motivlage bei der Entstehung des Studienprogramms. Dabei werden die „Voraussetzungen für die Entwicklung eines Dritten Fernsehprogramms in Bayern“ in den Jahren 1955 bis 1961 beleuchtet und die Entwicklung des Studienprogramms folgendermaßen gegliedert: „Die Konzeptionsphase (1961-1964)“, „Die Modifikationsphase (1964-1966)“, „Die Telekollegphase (1967-1970)“ und die „Akzentverschiebung (1967-1970)“.<sup>31</sup> Bei seinen Recherchen konnte der Autor auf die Privatarchive von Fernsehdirektoren wie Dr. Benno Hubensteiner ebenso zurückgreifen wie auf Interviews mit Programmdirektoren wie Alois Schardt oder Dr. Richard Dill.

Zum 50-jährigen Jubiläum des Bayerischen Rundfunks und zum 75-jährigen Jubiläum des Rundfunks 1999 entwarf der Bayerische Rundfunk gemeinsam mit dem Haus der Bayerischen Geschichte in Augsburg eine Ausstellung mit dem Thema: „Der Ton. Das Bild. Die Bayern und ihr Rundfunk 1924 – 1949 – 1999“. Die Ausstellung war im Funkhaus München vom 13. April bis 4. Juli 1999 und im Museum für Post und Kommunikation in Nürnberg vom 22. Juli bis 17. Oktober 1999 zu sehen. Daraus ergab sich auch eine sehr nützliche, gut bebilderte, mit Grafiken und einer detaillierten Chronologie versehene Festschrift für den Bayerischen Rundfunk, die von Margot Hamm, Bettina Hasselbring und Michael Henker 1999 herausgebracht wurde. In diesem ausstel-

---

<sup>30</sup> H. Marchl, S. 6.

<sup>31</sup> Vgl. R. Steinmetz, Studienprogramm.

lungsbegleitenden Aufsatz- und Katalogband wurde erstmals schriftlich die Geschichte des Bayerischen Rundfunks beleuchtet.

In Karl Otto Saur's Publikation „Ein bisserl was geht immer. Die Geschichte des Bayerischen Rundfunks“, die 2009 in Zusammenarbeit mit dem historischen Archiv des Bayerischen Rundfunks veröffentlicht wurde, widmet sich der Autor der Geschichte des Hauses, seiner Tradition und besonders seiner regionalen Identität. Die Herausgabe dieser Schrift stand im Zusammenhang mit dem Jubiläum „85 Jahre Radio in Bayern – 60 Jahre Bayerischer Rundfunk“ und spiegelt eine aktualisierte Unternehmens- und Programmgeschichte wider.

### Geschichte im Spielfilm

Nicht nur die Geschichtsvermittlung im Fernsehen wird erforscht, sondern auch die Geschichte des Films. Beide Medien haben kongruente Problemfelder und Handlungsspielräume. „Film und Fernsehen haben eine gemeinsame, fast synchron verlaufene Geschichte.“<sup>32</sup> Darüber hinaus beeinflusst das Fernsehen nachhaltig die Produktion und Präsentation von Kinofilmen und ist mitverantwortlich für Erfolg oder Misserfolg des Genres Kinofilm. Nicht nur die öffentlich-rechtlichen Sender, sondern ebenso die privaten Fernsehanbieter spielen in der Finanzierung von Kinofilmen eine herausragende Rolle.<sup>33</sup> „Das Fernsehen hat die Selbstpräsentation des Films entscheidend verändert, die Produktionssphäre beeinflusst, die Dominanz bestimmter Genres veranlasst und das Zuschauerverhalten erheblich geprägt.“<sup>34</sup> Nachdem Geschichte im Film ein eigenes Forschungsthema ist, sollen an dieser Stelle lediglich vier Titel kurz erwähnt werden, die für das hier bearbeitete Thema von Bedeutung sind.

Grundlegendes zur Geschichte des Films lässt sich im von Wolfgang Jacobsen in der dritten Auflage 2003 herausgegebenen Standardwerk „Geschichte des deutschen Films“ herausfinden. Diese ausführliche Chronik gliedert sich in Dekaden und untersucht darüber hinaus das Genre des Dokumentarfilms. Für diese Arbeit besonders interessant war das Kapitel „Fernsehen und Film“.

Die von Knut Hiekethier, Eggo Müller und Rainer Rother 1997 herausgegebene Aufsatzsammlung „Der Film in der Geschichte“ beschäftigt sich mit den Problemen der filmischen Vermittlung von Geschichte und gleichermaßen mit der historischen Rezeption des Films in der Geschichte. Darüber hinaus gibt die Schrift eine Zusammenfassung der Filmgeschichte in enger Korrelation zur Geschichte und deren Präsentation im Fernsehen. Innerhalb dieser Aufsatzsammlung liefert Arnold Sywottek einen überzeugenden „Problemaufriss“ über Film und Geschichte.

Das fünfte Heft im Jahr 2006 des Magazins „Praxis Geschichte“ widmet sich ausführlich dem Thema „Spielfilme im Geschichtsunterricht“ und ermöglicht den Schülerinnen und Schülern ganz unterschiedliche Zugangsmöglichkeiten einer kritischen Analyse mit dem Medium Film, dies unter der Fragestellung einer Benutzung von Filmen als Quelle oder der Vermittlung von geschichtlichen Kenntnissen via historischen Spielfilm. Jens Schillinger fragt in seinem Beitrag „Kronzeugen der Vergangenheit? Historische Spielfilme im Geschichtsunterricht“, inwieweit Geschichte aus der Perspektive des Siegers erzählt wird und streicht die Dominanz des Mediums Film in diesem Zusammenhang heraus. Dabei strukturiert er in einer bemerkenswerten Grafik die verschiedenen Rezeptionsebenen des Zuschauers in Metaebenen und bringt sie in Korrelation mit den Elementen der Narration.<sup>35</sup>

Die Beschäftigung mit einer Sequenz aus dem Spielfilm „Luther“ soll den Lernenden der Sekundarstufe I die Fähigkeit verleihen, die Reformation und ihre Zeit besser zu verstehen. In ihrem

<sup>32</sup> K. Prümm, S. 545.

<sup>33</sup> Vgl. [www.ard.de/intern/organisation/gemeinschaftseinrichtungen/degeto/-/id=54504/1aeoegx/index.html](http://www.ard.de/intern/organisation/gemeinschaftseinrichtungen/degeto/-/id=54504/1aeoegx/index.html).

<sup>34</sup> K. Prümm, S. 545.

<sup>35</sup> Vgl. J. Schillinger, S. 7.

gleichnamigen Artikel legt Geraldine Blome besonderen Wert auf die Analyse der Filmsprache und Kameraführung. Ähnliches leisten auch die beiden folgenden Beiträge: „Der Rote Kakadu. Eine Liebesgeschichte kurz vor dem Mauerbau“ von Klaus Fieberg und „Der neunte Tag. Oder Nationalsozialismus im Hintergrund?“ von Rainer Brieske. Obwohl thematisch völlig unterschiedlich, geht es den Verfassern in beiden Fällen um die Erzählstrukturen des Mediums Film und die Auswirkungen der dramaturgischen Inszenierungen auf die Geschichtsvermittlung in der Schule. Die weiteren Beiträge widmen sich den Lebenswelten von Kindern im frühen 19. Jahrhundert, anhand des Films: „Oliver Twist“ (Wolfgang Woelk), der Stiftung einer nationalen Legende im „Wunder von Bern“ (Stefan Blank, Antonia Bühler, Tobias Krank, Jan Robert Weber) und dem Zerfall der DDR in „Goodbye, Lenin!“ (Klaus Fieberg). Darüber hinaus bietet Gerhard Teuscher in „Filmanalyse“ einen nützlichen Einblick in das Glossar der Filmsprache, während sich die Abteilung „Praxis Rubrik“ mit „Geschichte im Internet“ und einer Internet-Recherche zu „Film im Unterricht“, dem „Kanonischen Foto“ und Filmskandalen der deutschen Kinogeschichte beschäftigt.

Abschließend bietet der Verfasser dieser Arbeit einen Einblick in die Geschichtsvermittlung im Fernsehen und deren Analysemöglichkeiten anhand von Filmprotokollen im Artikel „Fernsehen mit Knopp. Die historische Dokumentation im Geschichtsunterricht“.

In einem Sammelband, der von Daniel Sponsel innerhalb der HFF-Reihe „Kommunikation audiovisuell“ 2007 herausgegeben wurde, wird die „Authentizität im Film“ grundlegend untersucht. Filmwissenschaftler und Regisseure geben einen „Praxisbericht“ wieder und untersuchen, welche Voraussetzungen und Möglichkeiten der Darstellung von Authentizität im Medium Film existieren.

Dr. Katharina Weigand widmet sich in ihrem hervorragenden Aufsatz dem Phänomen der „Sissi“-Filme. In ihrer Studie „Geschichte im Spielfilm – ‚Sissi‘ zwischen Wissenschaft und Zelluloid“, die 2008 in der von Monika Fenn herausgegebenen Sammlung und Zusammenfassung des 11. Münchner Kontaktstudiums „Aus der Werkstatt des Historikers. Didaktik der Geschichte versus Didaktik des Geschichtsunterrichts“ erschienen ist, werden die Unterschiede zwischen Filmemachern und Geschichtswissenschaftlern exakt formuliert.

„Dem Wissenschaftler kommt es auf die Ergründung von Fakten und Zusammenhängen sowie auf die Interpretation der hierbei gewonnenen Erkenntnisse an, und er orientiert sich dabei jeweils an einer bestimmten Fragestellung. [...] Ist eine interessante, verfilmbare Story gefunden, dann muss das Kontinuum der historischen Abläufe in ein Format gebracht werden, das der Vorführzeit eines Films entspricht. Außerdem verlangt das Kino nach einer Dramaturgie, die das reale Leben nur selten bietet.“<sup>36</sup> Diese Analyse trifft den Kern der zu unterscheidenden Merkmale zwischen den beiden Geschichtsvermittlern und beschäftigt auch die vorliegende Arbeit, nur mit dem Augenmerk auf die Vermittlung von Geschichte im Fernsehen.

Andreas Sommer bietet in seinem 2010 erschienenen Werk „Geschichtsbilder und Spielfilme“ eine qualitative Studie zur Kohärenz zwischen Geschichtsbild und historischem Spielfilm bei Geschichtsstudierenden. Dabei untersucht er sowohl die steigende Beliebtheit von „Historienfilmen“ wie auch deren Rezeption und ergründet die Fragestellung, ob historische Spielfilme Geschichtsbilder prägen können und wie sich dies in einem konkreten Fallbeispiel darstellt. Die Hauptuntersuchung der Studie stützte sich auf Einzelinterviews, Gruppendiskussionen und Fragebogenerhebungen. Die daraus resultierenden Ergebnisse zeigen deutlich, dass historische Spielfilme einen wesentlichen Einfluss auf Geschichtsbilder nehmen und sie für die befragten Geschichtsstudenten keine Randerscheinung darstellen, sondern einen ernstzunehmenden Referenzrahmen bilden.

---

<sup>36</sup> K. Weigand, S. 99f.

„Historienfilme als Geschichtsvermittler“: So lautet der ebenfalls 2010 erschienene Titel von Annerose Menninger. Der Untertitel „Kolumbus und Amerika im populären Spielfilm“ verrät die Intention der Verfasserin. In einer sehr erhellenden Studie vergleicht sie die beiden Kolumbus-Verfilmungen: „Christopher Columbus“ aus dem Jahre 1949 mit „1492: Conquest of Paradise“, 1992. Dabei unterstellt Menninger, dass beide Filme zwar auf den gleichen Quellen beruhen, jedoch lassen die unterschiedlichen Filmkonzeptionen Rückschlüsse auf Macher und Publikum zu. Während in den Einleitungen zunächst Historienfilme, Filmanalyse und interdisziplinärer Forschungsansatz erläutert werden, legt sie im ersten Kapitel die historischen Grundlagen der Figur fest und entschlüsselt in den beiden folgenden Abschnitten beide Filme in ihrer Handlung, den benutzten Quellen, den beteiligten Personen und der beabsichtigten Filmbotschaft. Die erforschten Fakten lässt sie anschließend in eine Bilanz münden.

Waltraud Wende legt in ihrer 2011 erschienen Arbeit: „Filme, die Geschichte(n) erzählen“ eine hervorragende Analyse verschiedenster Formate vor, die sich mit der Geschichtsvermittlung beschäftigen. Grundlegend führt sie in das „Erzählen von Geschichten aus der Geschichte“ ein und widmet sich dann in acht Kapiteln dem Sujet. Die BR-Produktion „Löwengrube – Die Grandauers und ihre Zeit“ wird unter anderem hinsichtlich ihrer Sprache und die Einblicke in die „gefühlten Wahrheiten von Menschen“ untersucht. Der Spielfilm „Aimée und Jaguar“ gibt Aufschluss über die „Ambivalenzen des Wirklichkeitserlebens“. Die kontroverse Diskussion um Oliver Hirschbiegels Verfilmung des „Untergangs“ bildet ein weiteres Kapitel. Über die „Kriegsbilder der Unterhaltungsindustrie“, am Beispiel des Vietnamkrieges, über die „DDR im Spielfilm“, von „Das Leben der Anderen“, zu „Sonnenallee“ und „Good Bye, Lenin!“ führt die Autorin den Leser schließlich zur „Black Box BRD“.

Trotz der thematischen Engführung und auch wenn es sich bei der Bearbeitung nicht nur um Spielfilme handelt, sei an dieser Stelle die Studie „Der Nationalsozialismus im Film. Von Triumph des Willens bis Inglorious Basterds“ von Sonja M. Schultz erwähnt. Das 2012 erschienene Werk gibt einen umfassenden Abriss über die filmische Präsenz des Nationalsozialismus in über 80 Jahren Film und Fernsehen wieder. Dabei vertritt die Autorin die These, dass dem Kino selbst im NS-Regime eine entscheidende Rolle beizumessen ist, in der die faschistischen Propaganda-Bilder ohne Unterlass in Wochenschauen und auch Spielfilmen dargestellt wurden. Seit diesen Tagen haben sich Fernsehen und Film in den zurückliegenden Jahrzehnten ständig in den unterschiedlichsten Genres mit dem Thema Nationalsozialismus beschäftigt: In Spielfilmen, Dokumentationen oder eine seiner hybriden Formen, Dramas, Satiren, Science Fiction, Trash. Die Autorin beginnt im Nationalsozialismus der 1930er und vierziger Jahre und spannt den Bogen bis in die Jetztzeit. Dabei analysiert sie exakt, wie sich die Darstellungsweise und Präsentation der nationalsozialistischen Epoche in Film und Fernsehen verändert und modifiziert hat. Schultz widmet jeder Dekade ein einzelnes Kapitel und bietet so einen Querschnitt über den gesamten Zeitraum, der ohne weiteres als künftiger Standard in der Auseinandersetzung mit dem Thema „Nationalsozialismus im Film“ definiert werden kann. Besonders interessant für diese Arbeit ist ihr Blick auf die historischen Dokumentationen um die „Jahrtausendwende“, hier vor allem die Kapitel: „Knoppisierung“, „Vernichten und Verzeihen – Geschichtsbilder im ZDF“, „HITLERS HITPARADE“ und „Das Archivbild als Kostenfrage“. In ihrem Fazit schließt sie mit der überzeugenden Conclusio: „Die Inszenierungen und Mythen, die das Regime von sich selbst geschafften hat, vermischen sich mit den Stereotypen des Kinos. [...] So ist das faschistische Bild auch ein Bild unserer heutigen Zeit mit ihren eigenen vereinfachenden Weltmodellen und Fetischen, mit ihrer eigenen Propaganda.“<sup>37</sup>

---

<sup>37</sup> S. Schultz, S. 506.

Die Zeitschrift „Geschichte in Wissenschaft und Unterricht“ widmete dem Thema „Geschichte im Film“ das Heft 7/8 2013. Dabei gehen die Herausgeber davon aus, dass „Filme in ihren unterschiedlichen Genres [...] heutzutage als die wirkungsmächtigsten Geschichtsvermittler“<sup>38</sup> gelten. Bereits zweimal, 2008 und 2010<sup>39</sup>, hatte sich das Heft mit der Rezeption von Geschichtsfilmen beschäftigt und fügt diesen Aufsätzen nun vier weitere hinzu. Sabine Moller sucht in ihrem Beitrag „Movie-Made Historical Consciousness“ Antworten auf die Frage, „was sich aus Spielfilmen über die Geschichte lernen lässt“<sup>40</sup>. Dabei bedient sie sich der Empirie der Medienwirkungsforschung. Kirsten Moritz untersucht in ihrer Pilotstudie „Krieg auf dem Bildschirm“ den Wandel der Darstellung des Russlandfeldzugs von 1941 bis 1943 in deutschen Fernsehdokumentationen, während der bereits bekannte Andreas Sommer in seinem Aufsatz „Da kommt das Bild aus dem Film“ eine Studie zur Rezeption und Wirkung von historischen Spielfilmen anhand des Themenfeldes „Reformation“ darlegt. Den Abschluss bildet eine Untersuchung von Joel Graf: „Not much has changed“ beschäftigt sich mit der Geschichtsvermittlung im Spielfilm „También la lluvia“ von Paul Laverty aus dem Jahre 2010.

#### Zur Quellenlage

Nach diesem interdisziplinären Forschungsbericht bietet sich hinsichtlich der Quellen und ihrem möglichen Nutzen für diese Studie eine Auffächerung in gedruckte und ungedruckte beziehungsweise nicht veröffentlichte Dokumente, Internetquellen und filmische Medien an. Um überhaupt eine statistische Größe über die Quantität an Geschichtssendungen im Bayerischen Fernsehen herzustellen, wurden die Programminformationsquellen des Senders untersucht. Diese lagen in gedruckter Form im historischen Archiv des BR vor. Durch die Sonderrolle Knopps in der Auseinandersetzung um die Vermittlung von Geschichte im Fernsehen geschah gleiches auch beim ZDF. Hier allerdings waren die Jahrbücher auch im Internet verfügbar. Beide Quellen wurden also zur Entwicklung des Fernsehens und zur Genese der Geschichtsvermittlung im Fernsehen herangezogen.

Die ungedruckten, nicht veröffentlichten Quellen wurden vom Verfasser für die vorliegende Arbeit größtenteils selbst produziert. Das sind vor allem die mit den Fernsehmachern und Geschichtsvermittlern im Fernsehen geführten Interviews. Diese Interviews sind im Anhang dieser Arbeit vollständig aufgeführt und im II. Kapitel, unter Punkt 3, systematisiert und kategorisiert. Komplettiert wird dieses Bild durch zwei unveröffentlichte Manuskripte von Christian Lappe und Guido Knopp sowie drei Magisterarbeiten, die sich mit dem behandelten Themenkomplex beschäftigen.

Nachdem sich ab 1995 die Debatte um die Ausstrahlung der Knoppschen „Hitlers...“-Reihen fast ausschließlich im Feuilleton der großen deutschen Tageszeitungen abspielte, war die Berücksichtigung von Internetquellen unausweichlich. Generell gab und gibt es immer wieder Rezensionen über Fernsehsendungen, die sich in den Internetausgaben der Zeitungen am besten recherchieren lassen. Aber auch die Fernsehsender ihrerseits veröffentlichen Informationen zu Sendungen online. Mittlerweile erlauben die Mediatheken der Fernsehsender eine nochmalige Ausstrahlung und mehrmalige Rezeption durch die Zuschauer. Wie sich später in der Beschreibung der Lebensläufe der Fernsehmacher zeigen wird, ist auch das Internetlexikon Wikipedia, vor allem was biographische Daten oder Filmographien angeht, eine sehr nützliche Quelle.

---

<sup>38</sup> M. Sauer, S. 388.

<sup>39</sup> Vgl. Ebd.

<sup>40</sup> S. Moller, S. 389.

Die historische Dokumentation „König Ludwig III. von Bayern“, die als letzter Teil der sechsteiligen BR-Reihe über das „Königreich Bayern“ am 18. Februar 2006 um 20:15 Uhr im Bayerischen Fernsehen ausgestrahlt wurde, geriet zur filmischen Quelle. Wenn auch das zugehörige Schnittprotokoll in den Anhang verwiesen wurde, so wird doch in Kapitel IV der Arbeit, dem Exkurs, exakt beschrieben, wie sich die Realisation der einzelnen Arbeitsschritte in der historischen Dokumentation nachvollziehen lassen.

#### Gedruckte Quellen

Bayerischer Rundfunk (Hrsg.): Programmfahren, München 1954-2007

Die Programmfahren des Bayerischen Fernsehens werden seit 1964, also mit der Gründung des Studienprogramms, als wöchentliche Programminformationen von der Pressestelle des Bayerischen Rundfunks herausgegeben. Sie dienen als Präsentation des Programms für Programmzeitschriften. Die Form der wöchentlichen Programmplanung hat sich dabei im Laufe des letzten Jahrzehnts verändert: Die Programminformationen werden seit 2007 digital via E-Mail herausgegeben. Für die vorliegende Arbeit waren die Programmfahren im Untersuchungszeitraum zwischen 1964 und 2004 relevant. Sie bildeten die Grundlage für die empirische Studie zu den Sendungen mit geschichtlichem Inhalt im Bayerischen Fernsehen von 1964 bis 2004. Diese lagen in gebundener Form im historischen Archiv des Bayerischen Rundfunks vor. Die Programmfahren waren nach Tagesabläufen chronologisch geordnet und wiesen die ausgestrahlten Sendungen mit dem entsprechenden Datum, Sendepunkt und, in den meisten Fällen, mit dem entsprechenden Autor aus. Für die statistische Erhebung von Sendungen mit geschichtlichem Inhalt wurde nun anhand der Programmfahren untersucht, um welche Uhrzeit eine relevante Sendung im Programm lief, wie lange sie dauerte, welche geschichtliche Epoche behandelt wurde und wer diese Sendung zu verantworten hatte.

Dabei teilte sich die Suche in zwei Richtungen auf: Zum einen gab es eine Vollerhebung aller geschichtlichen Sendungen, die im Bayerischen Fernsehen von September 1964 (Einführung des Studienprogramms) bis Dezember 2004 (Ende des Untersuchungszeitraumes) gesendet wurden. Diese geschichtlichen Sendungen hatten alle eine Sendedauer von 20 oder mehr Minuten und konnten einen „wesentlichen“ geschichtlichen Inhalt vorweisen. Dabei wurde zwischen den einzelnen Genres nicht unterschieden. Sowohl historische Dokumentationen als auch historische Spielfilme wurden aus den Quellen erfasst. Bei der Quellenlage wurden allerdings nur vom BR erstausgestrahlte Sendungen berücksichtigt; Wiederholungen wurden nicht miteinbezogen.

Zum anderen wurde das „historische Stichwort“ als eigene Kategorie eingeführt, obwohl es zwar nur über eine Sendelänge von fünf Minuten verfügte und somit unterhalb der Dauer der untersuchten Sendungen lag, es aber trotzdem wichtig erschien, die fast 500 Sendungen hier zu dokumentieren, da sie, mit beträchtlichem Aufwand produziert, ein Ausweis der „Geschäftstüchtigkeit“ der Redaktion Geschichte sind.

Bayerischer Rundfunk (Hrsg.): Fernsehproduktionen 1954-1986, Bd.1: Kultur, München 1987

Die Zusammenstellung der Fernsehproduktionen des Bayerischen Fernsehens spielte in der Recherche zur empirischen Untersuchung der Sendungen mit geschichtlichem Inhalt ebenfalls eine große Rolle, allerdings nur von 1964 bis 1986. Problematisch war bei dieser Quelle, dass lediglich die Titel und der Beginn der Sendung aufgeführt waren und statt des Autors der verantwortliche Redakteur genannt wurde; erst durch einen vergleichenden Blick in die Programmfahren konnten Zweifel ausgeräumt werden. Trotz dieser Schwächen wies die Quelle einen großen Vorteil auf: Die Fernsehmacher des Bayerischen Rundfunks äußerten sich in Vorworten zu ihren jeweiligen Fachgebieten. Daraus ließen sich wertvolle Interpretationen für ihre Arbeit ableiten.

Bayerischer Rundfunk (Hrsg.): Halbjahresprogramme, München 1963-2004

Ähnlich wie die Programmfahnen und die ZDF-Jahrbücher waren die Halbjahresprogramme des Bayerischen Fernsehens Programmhinweise und „Rechenschaftsberichte“ des Senders. Hier wurde festgehalten, was das Bayerische Fernsehen im letzten Halbjahr an Fernsehsendungen produziert hatte, und ein Ausblick gegeben, was in der nächsten Periode geplant war. Dabei wurden diese Programmhinweise vor allem in den sechziger und siebziger Jahren durch didaktische und pädagogische Bemerkungen ergänzt. Der Intendant stellte den Heften immer ein Vorwort anheim, das damit viel über das Selbstverständnis des Bayerischen Rundfunks in seinem Wirken und in seiner Korrelation zu seinen Zuschauern und Zuhörern aussagte. Die Halbjahresprogramme dienten der Erstellung der Diagramme „Geschichtsredaktionen im Bayerischen Fernsehen“ und der Untersuchung des Schulfernsehens und des Telekollegs.

Die Untersuchung dieser Quellen wurde in den Jahren 2005 und 2006 vollzogen und fand in den Räumen des historischen Archivs des Bayerischen Rundfunks statt.

ZDF (Hrsg.): ZDF-Jahrbuch, Mainz 1962/64-2013

Die ZDF-Jahrbücher geben, ähnlich wie die Halbjahresprogramme des BR, Auskunft über den Sender und seine Aktivitäten. Das ZDF-Jahrbuch führte im Jahr 2010 folgende Rubriken dieser Darstellung auf: Themen des Jahres, Programme des Jahres, das Jahr im Rückblick, Programmfamilie und Partnerschaften, Qualität und Engagement in eigener Sache, Produktion und Technik und Finanzen.

Der erste Jahrgang des ZDF-Jahrbuches erschien 1962/64. Seitdem wird das Jahrbuch von einer eigenen Redaktion betreut. Seit 2001 sind die Jahrbücher auf der Internetseite des ZDF zusätzlich online einzusehen. Die Jahrbücher sind über den Buchhandel zu beziehen und werden in einem großen Verteiler vom Sender an Hochschulen, Fernseh- und Filmschaffende, politische Parteien und andere gesellschaftsrelevante Gruppen versandt.

Die ZDF-Jahrbücher gaben notwendige Anhaltspunkte zur Genese des Zweiten Deutschen Fernsehens. Für diese Studie waren die Jahrbücher als Quelle für die Recherche zur ZDF-Redaktion für Zeitgeschichte unerlässlich. Weitere wichtige Senderinformationen wurden hier abgefragt.

## Ungedruckte Quellen

### Interviews

Während die gedruckten Quellen, Programmfahnen, Halbjahresprogramme und Jahrbücher vor allem der Empirie und somit der wissenschaftlichen Untermauerung der Thesen dienten, widmeten sich die ungedruckten, nicht veröffentlichten Quellen – allen voran die Interviews – eben jenen Personen, die Geschichte „machen“, und deren Aussagen, die nicht immer *expressis verbis* wissenschaftlich waren und oft genug einen Einblick in die Gefühlswelt der Beteiligten zuließen. Dabei fanden die Interviews an unterschiedlichen Orten, oft im privaten Umfeld der Befragten statt, was eine intime Gesprächssituation förderte. Nachdem die Interviews transkribiert und teilweise stilistisch bearbeitet wurden, wurden sie an die Beteiligten zurückgesandt und schließlich von ihnen zur Aufnahme in diese Arbeit freigegeben.

Aufgenommen zwischen 2004 und 2006, bilden die Interviews den Grundstock der vorliegenden Arbeit, indem sie einen intensiven Blick auf die inneren Entscheidungsprozesse und Beweggründe von Fernsehschaffenden im Bereich Geschichte werfen, den es so vorher noch nicht gegeben hat. Somit skizzieren sie das Arbeitsfeld, in dem Geschichte im Fernsehen vermittelt wird, grenzen es von der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit geschichtlichen Themen ab und definieren es.

An dieser Stelle sollen die einzelnen Teilnehmer der Interviews kurz hinsichtlich ihres beruflichen und gegebenenfalls auch wissenschaftlichen Profils vorgestellt werden. Dabei erheben die kurzen Lebensläufe keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Sie bilden lediglich einen kurzen Abriss. Dazu wurden die „filmbiographischen“ Daten aus dem Internet abgefragt<sup>41</sup>, die biographischen Angaben stammen aus den Interviews<sup>42</sup>. Ein Gesamtüberblick über das Schaffen der BR-Geschichtsmacher findet sich im Anhang dieser Arbeit unter Kapitel II.

**Dr. Helmut Dotterweich**, Jahrgang 1930, kam 1961 zum Bayerischen Rundfunk. Davor promovierte er bei Max Spindler am Institut für Bayerische Geschichte in München. 1961 beschloss der Intendant des Bayerischen Rundfunks, Christian Wallenreiter, in den Debatten um ein zweites deutsches Fernsehprogramm ein Studienprogramm zu gründen. „Es sollte die kulturelle Orientierung vertiefen; nach bayerischer Prägung und mit dem Hintergedanken, eine Schule zu gründen, auf der Nachwuchs herangezogen wird. Professor Hubensteiner, damals in Passau am Lehrstuhl und von Wallenreiter als Fernsehdirektor auserkoren, brauchte Leute. Ich war mit 31 Jahren maßgeschneidert und so bin ich im August 1961 als Redakteur mit einem Zwei-Jahres-Vertrag angestellt worden.“<sup>43</sup>

So beschreibt Dotterweich selbst seinen Beginn beim BR, wo er also ab 1963 zum Studienprogramm und ab 1964 zur neugegründeten Redaktion Geschichte im Bayerischen Fernsehen zählte. Dotterweich gilt, gemeinsam mit der damaligen Programmbereichsleiterin Gertrud Simmerding und seiner Redaktionskollegin Dr. Gertrud Diepolder, im Bereich Geschichte als einer der Gründer des Schulfernsehens und des Telekollegs, in dem er auch als Geschichtslehrer fungierte. Gleichfalls moderierte Dotterweich auch seine geschichtlichen Dokumentationen meistens selbst, was ihm eine große Popularität beim Publikum einbrachte. Bis 1993 gehörte er der Redaktion Geschichte des Bayerischen Fernsehens an. Besondere Aufmerksamkeit erreichte er 1974 mit seinem zunächst zweiteiligen Fernsehfilm „Mozart – Aufzeichnungen einer Jugend“. Die internationale Koproduktion wurde mit dem Prädikat „besonders wertvoll“ ausgestattet und lief 1976 nicht nur im Kino, sondern auch auf zahlreichen internationalen Festivals. Ein weiterer Höhepunkt seines filmischen Vermächnisses stellt die Konzeption und Redaktion der zwölfteiligen Serie „Das Erbe der Wittelsbacher“ dar, die der BR 1980 zum 800-jährigen Jubiläum der Verleihung der Herzogswürde an die Wittelsbacher ausstrahlte.

Die Interviews mit Herrn Dotterweich wurden am 5. November 2004 und am 22. Februar 2005 in seiner Wohnung in München geführt.

Auch **Dr. Gertrud Diepolder**, Jahrgang 1925, gehörte nach dem Zweiten Weltkrieg wie Helmut Dotterweich, Karl Eberhard Henke oder Andreas Kraus zur ersten Generation von Studenten um Max Spindler am Institut für Bayerische Geschichte, bei dem auch sie promovierte<sup>44</sup>, bevor sie im Jahre 1963 als Redakteurin für Geschichte beim Bayerischen Rundfunk angestellt wurde. Nach Benno Hubensteiner und Helmut Dotterweich war nun Gertrud Diepolder der dritte „Spindlerschüler“, der zum BR ging. Die Auswirkungen dieser universitären Bildung und ein eventuelles Hineinwirken Spindlers auf das Geschichtsprogramm des Bayerischen Fernsehens wird noch an anderer Stelle, im Kapitel III unter Punkt 2, diskutiert werden.

Beim Bayerischen Fernsehen angekommen, kümmerte sie sich vor allem um das Lehrangebot des Faches Geschichte innerhalb des Schulfernsehens, wiederum unter der Leitung von Gertrud Simmerding. Die erste Sendung, für die Dr. Diepolder im Schulfernsehen verantwortlich war, wurde am 24. Oktober 1964 ausgestrahlt und bereitete das Thema „Prinz Eugen“ für Schüler auf. Bis zu ihrem Ruhestand 1988 folgten knapp 100 Sendungen, die Gertrud Diepolder für den BR redaktionell betreute. Auch als Publizistin war sie erfolgreich und gab, gemeinsam mit ihrem Dok-

<sup>41</sup> Vgl. [www.imdb.de](http://www.imdb.de) und [www.wikipedia.org](http://www.wikipedia.org).

<sup>42</sup> Vgl. Interviews, Anhang.

<sup>43</sup> H. Dotterweich, Interview, 5. November 2004.

<sup>44</sup> Vgl. M. Spindler, Geschichtsatlas.

torvater Max Spindler, den „Bayerischen Geschichtsatlas“ heraus. Hier war sie vor allem verantwortlich für die Erfassung der Pflegeämter. Für ihren Einsatz um den Denkmalschutz wurde sie 1983 vom Deutschen Nationalkomitee für Denkmalschutz mit der Silbernen Halbkugel geehrt. Das Interview mit Frau Diepolder wurde am 21. Februar 2005 in den Räumen der Kommission für Bayerische Landesgeschichte in München geführt.

**Henric L. Wuermeling**, Jahrgang 1941, studierte Geschichte und Politikwissenschaften in Freiburg, Basel und in München, unter anderem bei Prof. Karl Bosl, dem Nachfolger von Max Spindler am Lehrstuhl für Bayerische Landesgeschichte und am Institut für Bayerische Geschichte. 1966 wurde er in der Redaktion Politik beim Bayerischen Rundfunk angestellt. Fünf Jahre bevor Knopp im ZDF die Redaktion für Zeitgeschichte ins Leben rief, gründete Wuermeling im BR 1978/1979 bereits eine Redaktion für Zeitgeschichte, tatkräftig unterstützt von Rudolf Sporrer.

Das Besondere daran war, dass diese Redaktion nicht mehr im Programmbereich Familie und Schule und somit in der Programmgruppe Erziehung und Ausbildung beheimatet war, sondern im Programmbereich Politik und Zeitgeschichte und somit dem Chefredakteur und der Programmgruppe Politik und Wirtschaft unterstellt war. Wuermeling schuf mit den „Zeitgeschichtlichen Revuen“ ab 1984 ganze Themenabende zu geschichtlichen Sujets mit Gesprächsgästen, Musik und Filmen. Die „Gespräche mit Zeugen der Zeit“ wurden ebenso zu einem Markenzeichen der Geschichtsvermittlung im BR wie die „Szenischen Protokolle“, in denen Wuermelings Redaktion ab 1980 das Stilmittel des Re-Enactment im deutschen Fernsehen einführte sowie das fünfminütigen „Historische Stichwort“ (Erstausstrahlung: 15. September 1979) erfand.

Weiterhin forcierte er die Platzierung von BR-Koproduktionen innerhalb der ARD und wurde für seine Serie „August 39 – Elf Tage zwischen Frieden und Krieg“ 1989 mit dem Bayerischen Fernsehpreis und dem Goldenen Gong ausgezeichnet. 1990 übernahm Wuermeling den neugegründeten Programmbereich Geschichte und Gesellschaft. Nun waren alle Geschichtsredaktionen wieder in einem Programmbereich gebündelt. 1995 wurde den Redaktionen Geschichte, Zeitgeschichte und Kulturgeschichte eine Redaktion für Geistesgeschichte und eine Redaktion für besondere Aufgaben hinzugefügt. Dies war die größte redaktionelle Ausdehnung von Geschichte im Bayerischen Fernsehen. Im gleichen Jahr konnte Wuermeling mit seiner Dokumentation „Netzwerk. Adam von Trott zu Solz und der 20. Juli 1944“ einen weiteren bayerischen Fernsehpreis gewinnen. Bis ins Jahr 2000 blieb er Programmbereichsleiter, bevor er in den Ruhestand ging.

Das Gespräch mit Henric L. Wuermeling wurde in seinem Büro in München am 24. Januar 2006 geführt.

**Rudolf Sporrer**, Jahrgang 1946, begann 1971 als freier Mitarbeiter beim Bayerischen Rundfunk, bevor er gemeinsam mit Henric L. Wuermeling 1978/1979 die Redaktion für Zeitgeschichte gründete. Dort blieb er bis 2004, zum Teil auch als Redakteur mit besonderen Aufgaben, und realisierte als Autor und Regisseur zahlreiche historische Dokumentationen. Gleichzeitig war er als Redakteur an den zeitgeschichtlichen Projekten Henric L. Wuermelings beteiligt. An dieser Stelle sollen beispielhaft einige aufgeführt werden: Sein Erstlingswerk „Die Leute vom Obersalzberg. Augenzeugen erinnern sich an Hitlers Bergfestung“ (Erstausstrahlung: 29. April 1980), in dem er mit Zeitzeugenaussagen experimentierte und diese, teilweise manipulativ, gegeneinander schnitt, oder seine Serie „Deutsche Spurensuche in...“, die ab 2000 ausgestrahlt wurde. Ab 2004 war Sporrer Redakteur in der Redaktion für Zeitgeschichte und von 2005 bis 2009 Redakteur in der Redaktion Geschichte und Gesellschaft des Bayerischen Fernsehens. Hier realisierte er unter anderem noch eine vierteilige Reihe über Hitlers Verbündete (2004-2009) und schließlich, vor seinem Ruhestand 2009, „Hitlers Reiseagentur KdF – Die NS-Gemeinschaft ‚Kraft durch Freude‘“.

Rudolf Sporrer war, ebenso wie die nachfolgenden Dr. Engelbert Schwarzenbeck, Christian Lappe, Dr. Meggy Steffens, Thomas Neuschwander und Ulrike Leutheusser, Teilnehmer einer großen Runde am 10. Februar 2006 im Büro der Programmbereichsleiterin in Freimann, München. Das

Einzelinterview mit Rudolf Sporrer wurde am 24. Februar 2006 in seinem Büro in Freimann, München, aufgenommen.

**Dr. Engelbert Schwarzenbeck**, Jahrgang 1946, war von 1979 bis 1982 zunächst freier Mitarbeiter des Bayerischen Rundfunks, bevor er dann bis 1988 als festangestellter Redakteur Geschichtsdokumentationen verantwortete. Ab 1993 bis 2005 war Schwarzenbeck Redaktionsleiter der Redaktion Geschichte, seit 2005 Redakteur in der Redaktion Geschichte und Gesellschaft des Bayerischen Fernsehens.

In dieser Zeit verantwortete er zahlreiche Geschichtsdokumentationen, darunter auch das Mammutprojekt: „200 Jahre Königreich Bayern“, bei dem er sich in den Jahren 2005 und 2006 die Redaktion mit Christian Lappe teilte und sich für drei der sechs Herrscherportraits verantwortlich zeichnete. Ganz besonderes Augenmerk legte er auf die Verbindung zwischen den Medien, um so die Geschichtsvermittlung in einen größeren Kontext zu stellen. Dies bewies er, nicht nur, vor seinem Ruhestand 2011 mit der Redaktion bei zwei Filmen zur Bayerischen Landesausstellung 2010: Bayern und Italien: Teil 1: „Der Drang nach Süden“ (Autor: Engelbert Schwarzenbeck) und Teil 2: „Zwischen Sehnsucht und Hoffnung“ (Autor: Bernhard Graf). Für seine besonderen Beiträge zur Boden- und Baudenkmalpflege wurde Schwarzenbeck 2005 der Journalistenpreis des Deutschen Nationalkomitees für Denkmalschutz verliehen.

Das Gespräch mit Engelbert Schwarzenbeck wurde am 18. Juli 2005 in seinem Büro in Freimann, München, geführt.

**Christian Lappe**, Jahrgang 1958, studierte Geschichte und Kunstgeschichte in Münster und Köln und arbeitete zunächst von 1988 bis 1991 als freier Mitarbeiter des Bayerischen Rundfunks, von 1992 an als festangestellter Mitarbeiter der Redaktion Geschichte. Schließlich war er dann von 2000 bis 2004 Redakteur der Redaktion Geschichte und seit 2005 ist er der letztverbliebene Redakteur in der Redaktion Geschichte und Gesellschaft des Bayerischen Fernsehens. Im Laufe dieser Zeit verantwortete Christian Lappe redaktionell nicht nur drei der sechs Teile der „Königreich Bayern“-Serie oder die Reihe „Berühmte Bäder Bayerns“ (2001/2004); auch als Autor und Filmemacher historischer Dokumentationen wirkte er, wie zum Beispiel bei „Im Herbst des Alten Reiches. Kurfürst Clemens August von Köln“ (2000) oder „Madame de Pompadour. Macht und Ohnmacht einer Mätresse“ (2002). 2012 folgte das bislang spektakulärste Projekt, das Lappe gemeinsam mit der Redaktionsleiterin Astrid Harms-Limmer initiierte: „Das Bayerische Jahrtausend“. Die zehnteilige Sendereihe des Bayerischen Fernsehens, die 2011 produziert wurde, widmete in den einzelnen Folgen ein Jahrhundert einer bayerischen Stadt und beleuchtete so die Geschichte Bayerns anhand der Städte Bamberg, Würzburg, Regensburg, Straubing, Nürnberg, Augsburg, Ingolstadt, Erlangen, Fürth und München.

Christian Lappe wurde nicht nur gemeinsam in der großen Runde am 10. Februar, sondern nochmals am 10. August 2005 in seinem Büro in Freimann, München, interviewt.

**Dr. Meggy Steffens**, Jahrgang 1944, kam 1985 nach einem abgeschlossenen Dolmetscher-Studium zum BR und war zunächst bis 1992 freie Mitarbeiterin. In dieser Zeit realisierte sie Magazinbeiträge und Dokumentationen und war als Interviewpartnerin und Moderatorin auf dem Bildschirm zu sehen. So entstand beispielsweise 1992 eine Dokumentation über „100 Jahre Bayerische Sozialdemokratie“. Von 1993 bis 1999 war sie Redakteurin in der Redaktion Zeitgeschichte, von 2000 bis 2004 Redaktionsleiterin Zeitgeschichte, von 2005 bis 2007 Redakteurin in der Redaktion Geschichte und Gesellschaft im Bayerischen Fernsehen. In dieser Zeit verantwortete sie redaktionell unter anderem Dokumentationen wie „50 Jahre Frieden – ein halbes Jahrhundert Krisenmanagement“ (1995) und viele ARD-Mehrteiler, wie beispielsweise „Sterben an der Ostfront“ (2004) und eine Koproduktion zwischen ARD und ORF über die Geschichte der Spionage: „Top Secret“ (2007). Einige ihrer Sendungen wurden preisgekrönt, darunter „Hitlers Kampf mit Roosevelt“, die 2004 den Fernsehpreis der Rias-Kommission erhielt, und „Der Fall Raoul Wallenberg“.

die 2007 mit dem Preis der Europäischen Kommission ausgezeichnet wurde. Im gleichen Jahr wurde sie in ihrer Eigenschaft als Co-Autorin für „Top Secret“ auf dem Fernsehfestival in Plovdiv mit der Bronze Chest geehrt. 2009 ging Meggy Steffens in den Ruhestand.

Die beiden Interviews mit Frau Steffens wurden am 10. Februar und am 1. Juni 2005 in den Redaktionsräumen in Freimann, München, geführt.

**Thomas Neuschwander**, Jahrgang 1964, ist seit 1994 beim Bayerischen Rundfunk. Vor seiner Tätigkeit war er als Referent des Fernsehdirektors tätig. Von 2006 bis 2007 war er Redaktionsleiter der damals neugegründeten Redaktion Geschichte und Gesellschaft, in der die bisherigen Einzelredaktionen der Geschichte zusammengefasst wurden. Seit 2011 verantwortet er die Redaktion und die Online-Inhalte von „GRIPS“. Dieses Gemeinschaftsprojekt von BR-alpha und BR-online wurde in Zusammenarbeit mit Hauptschullehrern und Bildungsexperten entwickelt, unter anderem vom Institut für Qualitätsentwicklung im Bildungswesen, dem Bayerischen Kultusministerium, der Kultusministerkonferenz und den Volkshochschulen. „GRIPS“ ist ein kostenloses Internet-Lernangebot für Mathe, Deutsch und Englisch. Die Themen richten sich nach dem Prüfungsstoff für den Hauptschulabschluss, kommen aber in allen Schularten vor. Jedes Fach ist in rund 40 Lektionen aufgeteilt, die in sich abgeschlossen sind. Zu jeder Lektion gibt es einen Film, der in BR-alpha ausgestrahlt wird. Im Internet wird der Lernstoff in Mediaboxen in kleine Schritte aufgeteilt – mit Filmausschnitten, Übungen und Erklärungen.

Thomas Neuschwander war Teil des großen Gruppeninterviews am 10. Februar 2005 in Freimann, München.

**Astrid Harms-Limmer**, Jahrgang 1963, ist seit 1992 beim Bayerischen Fernsehen. Sie studierte Germanistik, Geschichte und Theaterwissenschaften in München und war vor ihrer Zeit in der Redaktion Geschichte und Gesellschaft Leiterin der Redaktion Geisteswissenschaften und Sprachen. Hier entwickelte sie bereits 2001, gemeinsam mit der damaligen Programmbereichsleiterin Wissenschaft – Bildung – Geschichte, Ulrike Leutheusser, die vielbeachtete mehrteilige Fernsehserie „Hitler und die Frauen“. In der gleichen Zusammensetzung folgte 2004 die Dokumentation „Alphorn und Bankgeheimnis“, 2005 die ARD-Koproduktion „Richard Wagner und die Frauen“, bevor sie 2007/2008 Redaktionsleiterin Geschichte und Gesellschaft wurde. Hier war sie unter anderem mitverantwortlich für die Reihe „Hitlers Verbündete“ aus dem Jahr 2009. Gemeinsam mit Programmbereichsleiter Werner Reuß zeichnete sie sich auch für die Dokumentarspiele verantwortlich, die auf BR-alpha von 2008 bis 2013 ausgestrahlt wurden. 2011 verantwortete sie den Dokumentarfilm „HIRNBEIN – Auf den Spuren des Allgäu-Pioniers“, bevor sie gemeinsam mit Christian Lappe die Redaktion zur zehnteiligen Serie „Das Bayerische Jahrtausend“ übernahm.

Das Interview mit Frau Harms-Limmer wurde in ihrem Büro in Freimann, München, am 22. Mai 2005 geführt.

**Ulrike Leutheusser**, Jahrgang 1943, studierte zunächst Geschichte, Geografie und Latein in Köln und Berlin. Sie arbeitete mehrere Jahre im Pressereferat der Max-Planck-Gesellschaft und verantwortete von 1991 bis 2001 den Programmbereich Wissenschaft und Gesellschaft im Bayerischen Fernsehen. Von 2001 bis 2006 war sie Programmbereichsleiterin Wissenschaft – Bildung – Geschichte. Damit war sie verantwortlich für die Redaktionen Geisteswissenschaften und Sprachen, Naturwissenschaften und Technik, Medizin, Erziehung und Ausbildung, Hochschulen und Weiterbildung, Geschichte sowie ‚Besondere Aufgaben‘. Gleichzeitig war sie auch als Gastgeberin vieler Gesprächssendungen auf dem Bildschirm zu sehen. Als Sendereihen, für die Ulrike Leutheusser selbst die redaktionelle Leitung übernommen hat, seien beispielhaft noch die Sendungen „Hitler und die Frauen“ (2001) erwähnt, sowie das ab 2003 ausgestrahlte Wissenschaftsmagazin „Faszination Wissen“. Für ihre journalistische Tätigkeit wurde sie mehrfach ausgezeichnet. Sie erhielt das Verdienstkreuz am Bande des Verdienstordens der Bundesrepublik Deutschland und die Medaille »Bene merenti« der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. In Anerkennung ihrer besonderen

Verdienste um die Förderung des Deutschen Museums erhielt sie die Oskar-von-Miller-Medaille in Gold.

Das Interview wurde am 10. Februar 2005 in den Büroräumen von Frau Leutheusser in Freimann, München, geführt.

**Heinrich Biron**, Jahrgang 1940, ist freier Autor und Regisseur. Heinrich Biron ist dem BR seit vielen Jahrzehnten verbunden und realisierte bereits unter der Redaktion von Helmut Dotterweich die letzte Folge der herausragenden Sendereihe „Das Erbe der Wittelsbacher“ (1980/1981) und später die Serie „Bilder aus der deutschen Vergangenheit“ (1986/1987). Es folgten diverse Dokumentationen, nicht nur für die Geschichtsredaktion, sondern auch für den Programmbereich Kultur, hier vor allem für die Reihe „Bilder einer Landschaft“. 2005 führte er Regie für den von Christian Lappe redaktionell betreuten Zweiteiler „Zweierlei Kriegsende“, über den Einmarsch der Amerikaner in Bayern nach dem Zweiten Weltkrieg und er inszenierte 2006 den letzten Teil der „Königreich“-Serie über König Ludwig III. von Bayern.

Das Interview mit Heinrich Biron wurde am 15. Februar 2006 in der Kantine des BR in Freimann, München, geführt.

**Dr. Dr. Bernhard Graf**, Jahrgang 1962, freier Autor und Regisseur, Kunsthistoriker und Historiker gleichermaßen, arbeitet seit 1985 für diverse Redaktionen des Bayerischen Fernsehens wie „Kirche und Welt“, „Kulturberichte“, „Medizin“ und auch für die Redaktion Geschichte. Sein umfassendes Portfolio lässt seine Vielseitigkeit erkennen: Von „Von Katzen und Menschen, Geschichte einer eigenwilligen Beziehung“, ausgestrahlt 2006, über eine mehrteilige Serie über Gartenbaukunst („Paradies auf Erden“, gesendet zwischen 2002 und 2005) bis hin zu „Adelsmacht und Bürgerstolz, Franken im Mittelalter“ (2004), „Kaiser Ludwig IV. der Bayer“ (2008) und „Mozart – die wahre Geschichte“ aus dem Jahr 2012 erstreckt sich seine Filmographie. Für die Redaktion von Engelbert Schwarzenbeck realisierte er auch „Max Emanuel, Der Blaue Kurfürst“ (2007) und trug einen Teil zur sechsteiligen „Königreich“-Serie zum 200-jährigen Jubiläum Bayerns 2006 bei: „Königreich Bayern, König Max I. Joseph“.

Das Interview mit Herrn Graf wurde am 31. März 2005 in seiner Wohnung in München geführt.

**Dr. Heinrich Breloer**, Jahrgang 1942, ist freier Autor und Filmregisseur. Es gibt fast keinen Preis im deutschen Fernsehen, den Heinrich Breloer nicht gewonnen hat. Verdientermaßen dafür ausgezeichnet, hat er maßgeblich die Entwicklung des Genres Doku-Drama in Deutschland bestimmt und wie kein anderer geprägt. Breloer studierte zunächst Literaturwissenschaften und Philosophie in Köln und Hamburg und promovierte 1976 an der Universität Hamburg über Georg Kaisers Drama „Die Koralle. Persönliche Erfahrung und ästhetische Abstraktion“. Bereits seit 1972 war er als freier Autor tätig und schrieb Film- und Fernsehkritiken. 1978 folgte dann sein erster Dokumentarfilm über Bertolt Brecht: „Bi und Bidi in Augsburg“ und 1980 seine zehnteilige Dokumentation „Mein Tagebuch“. Gemeinsam mit Horst Königstein entwickelte er das Genre des Doku-Dramas, einer Mischung aus inszenierten Spielszenen mit Schauspielern, Filmdokumenten und Interviews. Dies erstmals 1982 im „Beil von Wandsbek“. Im Laufe der nächsten drei Jahrzehnte widmete sich Breloer und sein kongenialer Partner Königstein vor allem Themen aus der jüngeren deutschen Geschichte und Zeitgeschichte, wie zum Beispiel: „Kampfname: Willy Brandt“ (1984), „Eine geschlossene Gesellschaft“ (1987), Die Staatskanzlei“ (1989), „Wehner – die unerzählte Geschichte“ (1993) und „Todesspiel“ (1997). 2001 schließlich gelang ihm mit dem dreiteiligen Dokudrama über die Familie Mann sein Meisterwerk: „Die Manns – Ein Jahrhundertroman“ brachte das Genre Doku-Drama, mit seiner typischen Synthese aus fiktionalen und nonfiktionalen Elementen, zur Perfektion. 2005 wurde der Dreiteiler „Speer und Er“ ein ähnlicher Publikumserfolg, bevor sich Breloer 2008 an die Literaturverfilmung „Die Buddenbrooks“ in Form eines Kinofilms wagte.

Zwischen 1979 und 2013 wurde Breloer mehrmals der Adolf-Grimme Preis verliehen, er erhielt die Gold Medal des New York Film- und TV-Festivals ebenso wie den Goldenen Gong, den Telearstar, Prix Europa, den Bayerische Fernsehpreis, den Bambi, den Goldenen Löwen, den Deutschen Fernsehpreis, die Goldene Kamera, den Golden Gate Award, die Goldene Romy, die Goldene Nymphe, die Goldene Magnolie auf dem Shanghai TV-Festivals, sowie den Emmy Award. Dazu wurde er mit dem Bundesverdienstkreuz und dem Verdienstorden des Landes Nordrhein-Westfalen geehrt.

Heinrich Breloers Interview fand am 25. November 2005 im Park Hotel Brenner in Baden-Baden statt.

**Christian Deick**, Jahrgang 1965, seit 1994 freier Mitarbeiter der Redaktion für Zeitgeschichte des ZDF, seit 2000 Leiter der Reihe „ZDF-History“ und mittlerweile, gemeinsam mit Roman Beuler, Leiter der ZDF-Redaktion „ZDFzeit“. Nach einem Studium der Geschichte arbeitete Deick zunächst für die Redaktion des „Aktuellen Sportstudios“ im ZDF. Als Leiter der Reihe „ZDF-History“ ist Deick für Ankauf und Bearbeitung der Geschichtsdokumentationen des Partner-Senders History-Channel ebenso verantwortlich wie für die Magazin- und Quizbeiträge, die in Deutschland entstehen. Deick ist aber nicht nur redaktionell verantwortlich, als Autor und Regisseur realisierte er „Weiße Hölle Himalaya“ (2003), „Der Aufstand von Warschau“ (2004) „Hitlers nützliche Idole“ (2007) oder im Jahre 2012 „Deutschland in Gefahr? Kampf gegen den Terror“, gemeinsam mit dem ZDF-Terrorexperten Elmar Theveßen. Darüber hinaus ist Deick auch als Autor tätig, der in den beiden Büchern „Deutsche Geschichte. Von den Anfängen bis zur Aufklärung“ und „Deutsche Geschichte. Von der Französischen Revolution zur Gegenwart“ (2008/2012), Geschichte für jugendliche Leser aufbereitet.

Das Gespräch fand in Christian Deicks Büro beim ZDF in Mainz am 30. November 2005 statt.

**Prof. Dr. Guido Knopp**, Jahrgang 1948, seit 1978 beim ZDF, 1984 Gründung der Redaktion für Zeitgeschichte im ZDF, seitdem Moderator diverser Sendungen und Redaktionsleiter der Redaktion für Zeitgeschichte des ZDF. Knopp ist der erfolgreichste Geschichtsvermittler im deutschen Fernsehen. Fast über drei Jahrzehnte hat er Erzählsprache und Aussehen der historischen Dokumentationen im deutschen Fernsehen maßgeblich beeinflusst und gestaltet. Knopp studierte Geschichte, Politik und Publizistik in Frankfurt am Main, Amsterdam und Würzburg. Nach seiner Promotion arbeitete er für die Frankfurter Allgemeine Zeitung und die Welt am Sonntag.

1978 wechselte Knopp zum ZDF und übernahm dort zwei Jahre später die wöchentliche Sendereihe „Fragen zur Zeit“, bevor er 1984 die ZDF-Redaktion „Zeitgeschichte“ gründete. Von 1984 bis 2000 leitete er das Magazin „Damals“ als Redakteur und Moderator. Die beiden Serien über den Krieg im Osten, „Der verdammte Krieg – Das Unternehmen Barbarossa“ (1991) und „Der verdammte Krieg – Entscheidung Stalingrad“ (1993), waren der Auftakt zu seiner intensiven Beschäftigung mit der Zeit des Nationalsozialismus. Mitte der neunziger Jahre begann schließlich sein unaufhaltsamer Aufstieg zum stilprägenden Realisator zeitgeschichtlicher Dokumentationen im deutschen Fernsehen, wie zum Beispiel durch die mehrteiligen Serien: „Hitler – Eine Bilanz“ (1995), „Hitlers Helfer“ (1996/1998), „Hitlers Krieger“ (1998), „Hitlers Kinder“ (2000), „Holocaust (2000), „Hitlers Frauen und Marlene“ (2001), „Der Jahrhundertkrieg“ (2002), „Die SS – Eine Warnung der Geschichte“ (2002) und „Stalingrad“ (2003). Eine ausführliche Schilderung der Debatte über die Darstellungsform und die Machart dieser historischen Dokumentationen findet sich unter Punkt 5 des ersten Kapitels dieser Studie. Knopp und seine Redaktion beschäftigten sich aber auch mit anderen Themen, wie zum Beispiel: „Vatikan – Die Macht der Päpste“ (1997) und „Kanzler – Die Mächtigen der Republik“ (1999). Zum Millenniumwechsel erschien ebenfalls eine 100-teilige Serie „100 Jahre – Die großen Bilder unseres Jahrhunderts“ (1999), die, nach dem Vorbild des „historischen Stichwortes“ beim BR<sup>45</sup>, in fünfminütigen Kurzberichten

---

<sup>45</sup> Vgl. Anhang: Das historische Stichwort.

jeweils ein Jahr des 20. Jahrhunderts präsentierten. Im Jahr 2000 gründete Knopp das Geschichtsmagazin „History“, dem er auch als Moderator vor der Kamera zur Verfügung stand und das, in enger Kooperation mit dem amerikanischen History-Channel, am späten Sonntagabend Geschichte zeigte. 2004 und 2005 widmete sich Knopp dann auch dem Genre Doku-Drama – wiederum sehr erfolgreich. Unter seiner Ägide erschienen: „Das Wunder von Bern“ (2004) und „Das Drama von Dresden“ (2005).

In zwei großen Staffeln widmete er sich der Geschichte der „Deutschen“ (2008/2010), bevor er mit dem Dreiteiler „Weltenbrand“, über den Ersten Weltkrieg, Ende Januar 2013 in den Ruhestand als Redaktionsleiter beim ZDF ging. Seit April 2013 plant Knopp non-fiktionale Geschichtsserien für die Holtzbrinck-Tochter AVE, Gesellschaft für Fernsehproduktionen,<sup>46</sup> und am 30. Juni 2013 strahlte Phoenix das erste Mal eine Live-Diskussion mit Knopp aus: In der Sendung „History live“ diskutierte Knopp mit Historikern über zeitgeschichtliche Themen. Die Sendung wurde allerdings vom Feuilleton überwiegend negativ aufgenommen.<sup>47</sup>

Abseits des Fernsehschirms trat Knopp ebenso erfolgreich in Aktion. Er initiierte von 1978 bis 2008 die Aschaffener Gespräche, eine Podiumsdiskussionsreihe zu zeitgeschichtlichen Themen. Als Autor veröffentlichte er bereits 1989 gemeinsam mit Quandt das Standardwerk „Geschichte im Fernsehen“. Zu den Fernsehdokumentationen veröffentlichte Knopp auch zahlreiche Begleitbücher und DVDs. Knopps Produktionen werden von der ZDF-eigenen Vermarktungsfirma ZDF-Enterprises national und international erfolgreich vertrieben.

Knopp erhielt im Laufe seiner Karriere unter anderem den Europäischen Fernsehpreis, den Telesat, die goldene Feder, den Goldenen Löwen, die Goldene Romy, die Goldene Kamera, den deutschen Fernsehpreis, den Emmy, den Magnolia Award, die World Medal in Gold, den deutschen Fachjournalistenpreis, den Japan-Preis, die Auszeichnung des Simon-Wiesenthal-Zentrums Los Angeles und den Lifetime Achievement Award der History Makers. Außerdem wurde ihm das Bundesverdienstkreuz Erster Klasse verliehen. Schließlich wurde er, als Leiter der dreiteiligen Serie über den Ersten Weltkrieg, „Weltenbrand“, 2013 zum zweiten Mal mit dem Bayerischen Fernsehpreis ausgezeichnet.

Knopp wurde am 30. November 2005 in seinem Redaktionsbüro beim ZDF in Mainz interviewt. Zusätzlich stellte er dem Verfasser freundlicherweise sein unveröffentlichtes Manuskript „Aufklärung braucht Reichweite“ aus dem Jahre 1998 für diese Studie zur Verfügung.

**Prof. Dr. h. c. Edgar Reitz**, Jahrgang 1932, freier Autor und Filmregisseur, studierte Germanistik, Publizistik, Kunstgeschichte und Theaterwissenschaften in München. Gemeinsam mit anderen bedeutenden jungen Filmemachern der Nachkriegszeit, wie zum Beispiel Alexander Kluge, Peter Schamoni und Bernhard Dörries, unterzeichnete er 1962 auf den Kurzfilmtagen von Oberhausen das sogenannte „Oberhausener Manifest“, in dem sich die Unterzeichner zu einem neuen deutschen Autorenfilm bekennen. In den siebziger Jahren intensivierte Reitz seine Zusammenarbeit mit Alexander Kluge, unter anderem in der fiktiven Dokumentation „In Gefahr und Not bringt der Mittelweg den Tod“ (1974). Bereits 1967 erhielt Reitz für seinen Spielfilm „Mahlzeiten“ auf dem Filmfestival von Venedig den Preis für das beste Erstlingswerk. Nach seiner Beteiligung am Filmprojekt „Deutschland im Herbst“ (1978) und am Spielfilm „Der Schneider von Ulm“ (ebenfalls 1978), entwickelte Edgar Reitz zu Beginn der achtziger Jahre schließlich sein Meisterwerk „Heimat“. Während der Dreharbeiten zu seinem Dokumentarfilm „Geschichten aus den Hunsrückdörfern“ (1980) entstand wohl schon die Idee, einen Spielfilm über die deutsche Vergangenheit, wie sie sich in der Provinz abgespielt haben könnte, zu realisieren. Dabei beginnt: „Heimat – Eine deutsche Chronik“ (1984) im Jahr 1919 und spannt in elf Folgen den Bogen bis in das Jahr 1982. Erzählt wird die Geschichte von Maria Simon und ihre Familie aus Schabbach im Hunsrück. In der ersten Folge ist Maria 19 Jahre alt, in der letzten 82. Dabei ließ Reitz zwischen der zehnten

<sup>46</sup> Vgl. [www.kress.de/mail/alle/beitrag/120986](http://www.kress.de/mail/alle/beitrag/120986).

<sup>47</sup> Vgl. G. Seibt, S. 31.

und elften Folge einen Zeitraum von 1969 bis 1982 unbeobachtet. 1992 führte Reitz dieses monumentale Langzeitprojekt fort und setzte im zweiten Teil „Die zweite Heimat – Chronik einer Jugend“ in den sechziger Jahren, in der „Schwabinger Szene“ Münchens an. In 13 Folgen erzählt er nun die Geschichte Hermann Simons, Marias Sohn. „Heimat 3 – Chronik einer Zeitenwende“ aus dem Jahre 2004 komplettierte die Trilogie und beschäftigte sich in sechs Teilen mit dem Jahren 1989 bis 2000. So entstand von 1982 bis 2004 ein Spielfilm-Zyklus in 30 Teilen mit einer Gesamtlänge von über 52 Stunden, der mit einem Epilog, „Heimat-Fragmente – Die Frauen“ aus dem Jahr 2006, schloss. Selten waren sich Zuschauerzuspruch und Kritikerlob einiger. Nachdem Reitz in den sechziger Jahren bereits zweimal das Filmband in Gold für seinen Film „Geschwindigkeit“ (1963), den Silbernen Löwen bei den Filmfestspielen von Venedig für „Abschied von gestern“ (1966) erhielt, er in den siebziger Jahren erneut mit dem Filmband in Gold und dem Adolf-Grimme-Preis ausgezeichnet wurde, wurde er für die Heimat-Trilogie mit Preisen überhäuft: Preis der Internationalen Filmkritik auf der Biennale in Venedig, der Deutsche Kritikerpreis, Goldene Kamera, Bayerischer Filmpreis, Adolf-Grimme-Preis, British Academy Award, Golden Gate Award, Telestar, Premio Europa TV San Marino und Premio Europa Cannes. Aufgrund seiner herausragenden Verdienste erhielt er unter anderem das Bundesverdienstkreuz 1. Klasse, das Große Verdienstkreuz des Verdienstordens der Bundesrepublik Deutschland, eine Ehrendoktorwürde an der Universität von Perugia, die Carl-Zuckmayr-Medaille des Landes Rheinland Pfalz, den Ehrenpreis für sein Gesamtwerk auf den Filmfestspielen in Cannes und die Ehrung zum Officier de ordre des arts et des lettres. Im Oktober 2013 kam das jüngste Projekt von Edgar Reitz in die Kinos: „Die andere Heimat – Chronik einer Sehnsucht“. Dieses fast vierstündige Epos und Fortsetzung seiner „Heimat“-Reihe setzt rund 80 Jahre vor „Heimat 1“ ein und beschreibt die „Zeit der großen Hungersnöte in den Hunsrück-Dörfern“ und die „Zeit der Auswanderungswelle, die viele auch von Edgar Reitz‘ Vorfahren zu einer gewaltigen Schiffsreise nach Brasilien trieb“.<sup>48</sup> Der Film wurde auf dem Internationalen Filmfestival von Venedig gefeiert und, wie einem Bericht aus dem Feuilleton der Süddeutschen Zeitung zu entnehmen ist, „könnte [es] das Beste sein, was er bisher gemacht hat.“<sup>49</sup>

Das Interview mit Edgar Reitz fand am 22. Juni 2005 in seinem Büro in München statt.

**Prof. Dr. Albert Scharf**, Jahrgang 1934, studierte Jura, Geschichte und Philosophie an Ludwig-Maximilians-Universität München. Bevor er 1966 juristischer Direktor des Bayerischen Rundfunks wurde, war er Staatssekretär im bayerischen Finanzministerium.

Nachdem er von 1973 bis 1990 bereits Stellvertreter des damaligen Intendanten Reinhold Vöth war, nahm Scharf diese Position von 1990 bis 2002 selbst ein. Seine überragende Wertschätzung in ganz Europa trug ihm zusätzlich die Präsidentschaft der Europäischen Rundfunkunion (EBU) von 1983 bis 2000 ein. Von 1995 bis 1997 war er ebenfalls Vorsitzender der ARD. Albert Scharf war Lehrbeauftragter von 1967 bis 2001 und Präsident und Rektor von 1996 bis 2003 an der Münchner HFF, der Hochschule für Film und Fernsehen. Er war Vorsitzender des Kuratoriums der Ludwig-Maximilians-Universität und Mitglied im Hochschulrat der Münchener Hochschule für Musik und Theater. Ferner ist er Erster Vorsitzender des Kuratoriums des Instituts für Bayerische Geschichte an der LMU.

Unter seiner Intendanz entwickelte der BR im Hörfunk den Nachrichtenkanal B5 und im Fernsehen etablierte er ab 1998 den Bildungskanal BR-alpha.

Scharf ist zudem als Autor und Publizist zu medienpolitischen und medienrechtlichen Themen aktiv. Er erhielt überdies viele Auszeichnung für sein umfassendes Lebenswerk. So wurde er von der Katholischen Akademie in Bayern mit dem Romano-Guardini Preis ausgezeichnet. Ihm wurde der Bayerische Verdienstorden ebenso verliehen wie das Große Verdienstkreuz mit Stern des Ver-

<sup>48</sup> T. Kniebe, S. 11.

<sup>49</sup> Ebd.

dienstordens der Bundesrepublik Deutschland. Er wurde mit der Carl-Orff-Medaille geehrt und 2006 vom damaligen Papst Benedikt XVI. zum Berater des vatikanischen Medienrates berufen. Albert Scharf wurde im Büro von Herrn Körner im Historicum, Schellingstraße 12 in München, am 25. Februar 2005 interviewt.

#### Unveröffentlichte Magisterarbeiten

Die drei Magisterarbeiten, die in einem Zeitraum von 1994 bis 2006 an den jeweiligen Universitäten angenommen wurden, näherten sich dem Thema Geschichte im Fernsehen in höchst unterschiedlicher Weise und waren deshalb für die vorliegende Studie von großem Nutzen.

Sven Nikolaus Ihden beleuchtete in seiner Arbeit „Die Produktionsbedingungen des historischen Dokumentarfilms. Studie über die Grenzen und Möglichkeiten der dokumentarischen Rekonstruktion von Geschichte und Fernsehen, aus der Sicht von Redakteuren und Autoren“ die Arbeitsprozesse bei der Genese einer historischen Dokumentation. Dabei verfolgte er, ähnlich dieser Arbeit, einen ganzheitlichen Ansatz, indem er die historische Dokumentation in ihren Bausteinen, dem Spannungsfeld von angenommenen Zuschauererwartungen und Wirkmöglichkeiten der Präsentation von Geschichte im Medium Fernsehen, aussetzte.

Sven Ihden nahm kurz nach dem Studium seine journalistische Arbeit auf und realisierte als freier Autor und Regisseur eine Vielzahl von historischen Dokumentationen und Reportagen, sowohl für öffentlich-rechtliche Programme als auch für das Privatfernsehen. Mit seinem Film „Damals in der DDR“ gewann er 2005 den Adolf-Grimme-Preis in der Sparte Information und Kultur.

Der Verfasser dieser Arbeit setzte mit seiner Magisterarbeit „Die Kontroverse um die Darstellung der Geschichte in der Öffentlichkeit: Der Fall Knopp“ (2001) dort an, wo Sven Ihden aufhört. Dabei widmet er sich vor allem der Geschichtsvermittlung von Knopp und seiner ZDF-Redaktion für Zeitgeschichte und der daraus entsprungenen Debatte über deren Machart. Die Studie stützt sich vor allem auf die exakte Analyse einer Folge aus der ZDF-Reihe „Hitlers Helfer“ (1998). Daraus resultierte eine Befragung von Probanden zur Folge „Eichmann – der Vernichter“. Erstmals wurde das Rezeptionsverhalten bei Zuschauern einer historischen Dokumentation erforscht. Hierzu wurden die Teilnehmer in vier Altersgruppen aufgeteilt. Die Probanden gaben ein in vielerlei Hinsicht überraschendes Sehverhalten wieder.

Das Filmprotokoll über diese Folge dokumentiert erstmalig die Arbeitsweise und den Einsatz der dramaturgischen Mittel innerhalb einer Knoppschen Dokumentation. Ein ausführliches Interview mit Jörg Müllner, dem Regisseur dieser historischen Dokumentation, bildete schließlich den Schlusspunkt dieser Arbeit. Der Verfasser arbeitet in der Produktions- und Aufnahmeleitung für das Bayerische Fernsehen.

Katrin Zolnowski stellt in ihrer qualitativen Studie „Zwischen Unterhaltung und Wissensvermittlung: Die ‚Macher‘ von Geschichte im öffentlich-rechtlichen Fernsehen“ (2006) vor allem das Selbstverständnis der Geschichtsredakteure und deren Arbeitsbedingungen in den Geschichtssredaktionen in den Vordergrund ihrer Beobachtungen. Aus dem Blickwinkel der Kommunikationswissenschaftlerin gliedert die Verfasserin ihre Arbeit in drei Teile, beginnend mit einer Einführung in Geschichtskultur und Geschichtsvermittlung in Deutschland. Hier geht sie der Frage nach, ob das Fernsehen als Leitmedium der Geschichtskultur in Deutschland anzusehen ist und welche Rolle das Fernsehen im Prozess der öffentlichen Erinnerungskultur innehat.

Über einen allgemeinen Überblick zur Journalismusforschung führt die thematische Engführung zu den Arbeitsverhältnissen und Selbstverständnis dieses Forschungsbereichs und gelangt schließlich zum Kern der Arbeit, den Ergebnissen einer empirischen Forschungsstudie über die schon beschriebene Arbeitswelt der Geschichtsredakteure. Dabei entwickelt Zolnowski einen breit gefächerten Ansatz, der in einem Ausblick für zukünftige Studien zu diesem Thema mündet.

Katrin Zolnowski arbeitet mittlerweile als feste freie redaktionelle Mitarbeiterin und Producerin in der „Kino Kino“-Redaktion und der Redaktion „Film aktuell“ des Bayerischen Fernsehens.

### Internetquellen

Die Zitation von Internetquellen wirft weithin bekannte Probleme auf. Trotzdem ist es für Verfasser einer geschichtswissenschaftlichen Studie unerlässlich auf das Internet zurückzugreifen. Dies gilt nicht nur für die eigens eingerichteten Internetportale für Historiker.<sup>50</sup> Für das Themenfeld Geschichte im Fernsehen wurde selbstverständlich das Verbundsystem der Bibliothekskataloge online durchsucht. Der OPAC (Online Public Access Catalogue) stellte hierbei einen bedeutenden Recherchefundus zur Verfügung, der, gerade was die Archive von Zeitungen und Zeitschriften betrifft, zum bedeutendsten „Informationsträger in der historischen Forschungspraxis“<sup>51</sup> geworden ist.

Die in dieser Arbeit aufgenommenen Internetquellen bestehen aus drei großen Gruppen. Es sind dies zum einen die schon angesprochenen Artikel aus Zeitungen und Zeitschriften. Alle großen Verlage verfügen über Archive, die sie den Lesern meist online, aber auch meist kostenpflichtig, zur Verfügung stellen. Dort sind auch die in dieser Arbeit auftauchenden Artikel hinterlegt. Allein die Nennung des letzten Aufrufdatums macht hier keinen Sinn. Das Internet ist ein sehr dynamisches Medium. Dies hat zur Folge, dass sich Quellen physikalisch ändern können, das heißt, dass es wenig wahrscheinlich ist, dass ein Artikel aus dem Jahre 2006 im Jahre 2013 noch online abrufbar ist. Der Zweck einer Quellenangabe ist die Überprüfbarkeit von inhaltlichen Angaben. Dazu muss das Dokument verfügbar sein. Dies ist durch die Hinterlassenschaft der Artikel in den Archiven gewährleistet. Eine Abfrage, unter Nennung von Autor und Artikeltitle, bestätigt die Herkunft der Internetquelle. Da es sich bei den genannten Artikeln durchweg um die Kontroverse um die Vermittlung von Geschichte im Fernsehen, meist in Verbindung mit der Diskussion um Knopp und die ZDF-Redaktion für Zeitgeschichte, handelt, ist dem Leser auch eine kontextuale Einordnung möglich.

Die zweite Gruppe besteht aus den öffentlich-rechtlichen Fernsehanstalten in Deutschland. Diese kommen ihrer Repräsentationspflicht aus Gründen der Transparenz gerne im Internet nach und bieten so eine gute Informationsquelle. Vor allem Rundfunkstaatsverträge, technische Details und Entwicklungen, geschichtliche Daten und Fakten werden von den Fernsehsendern ins Internet gestellt, um so den Zuschauern einen Einblick in die Arbeit des jeweiligen Senders zu gewährleisten. Auch schon in den sechziger bis neunziger Jahren wurden Jahresprogramme und Jahrbücher herausgegeben, in denen die Sender vorausblickend ihre Sendevorhaben schilderten.<sup>52</sup> Heutzutage erscheinen diese Jahrbücher online auf den jeweiligen Homepages.

Die dritte Gruppe ist wohl die umstrittenste und bezieht sich auf die Online-Lexika des Internets. Seit mehreren Jahren schon wird das Internet nicht nur zur Kommunikation, sondern auch zur Information genutzt. Dies birgt selbstverständlich große Gefahren, weil es häufig an der Überprüfbarkeit der vorgefundenen Informationen massiv mangelt. Fehlende Quellennachweise, anonyme Verfasser, Artikel, die mit einem beworbenen Produkt vermischt sind, lassen nicht nur bei Wissenschaftlern erhebliche Zweifel an der Brauchbarkeit dieser Wissensquellen aufkommen. Doch ist es ein unbestrittenes Faktum, dass zum Beispiel das freie und durch das Kollektiv erstellte Online-Lexikon Wikipedia<sup>53</sup> immer größeren Zuspruch genießt.<sup>54</sup> Ohne hier auf die durchaus diskutablen Implikationen dieses Phänomens und den daraus resultierenden Wandel des gesellschaftlichen Umgangs mit Wissen und Information näher einzugehen, bleibt für die Benutzung von Wikipedia im Zusammenhang mit dieser Arbeit folgendes festzuhalten: Vor allem biographische Daten der

<sup>50</sup> Vgl. W. Schmale und [www.clio.online.de](http://www.clio.online.de) und [www.historicum.net](http://www.historicum.net).

<sup>51</sup> P. Haber, *Digital*, S. 44.

<sup>52</sup> Vgl. Bayerischer Rundfunk, Halbjahresprogramme.

<sup>53</sup> Vgl. [www.wikipedia.org](http://www.wikipedia.org).

<sup>54</sup> Vgl. D. Pscheida, S. 331-412.

Interviewteilnehmer wurden hier nachgeschlagen. Zumeist werden diese persönlichen Daten, wie Geburtstage, Geburtsorte, Familienstand oder Ausbildung von der Person selbst oder zumindest von einem Vertrauten aus seinem persönlichen Umfeld online gestellt. Gleiches gilt für etwaige künstlerische Betätigungen und damit verbundene Auszeichnungen, so dass man in diesem Fall von einem hohen Maß an Glaubwürdigkeit ausgehen kann.<sup>55</sup> Gleiches gilt für das Film-Online-Portal IMDb<sup>56</sup>: Hier werden Filmographien von den meisten Filmschaffenden, vom Producer über den Regisseur, den Autor bis hin zum Oberbeleuchter oder Schauspieler, festgehalten. Auch hier ging es darum, bibliographische Daten abzufragen.

Zur Intensivierung des Wissens über Internetquellen, sei an dieser Stelle auf einige Publikationen hingewiesen. Dörte Hein etabliert das Internet als Ort der Auseinandersetzung mit Geschichte und zielt hier vor allem auf junge Nutzer ab. Ihr 2009 erschienenes Buch trägt den Titel: „Erinnerungskulturen online: Angebote, Kommunikatoren und Nutzer von Websites zu Nationalsozialismus und Holocaust“. Doina Oehlmann beschreibt in ihrem 2012 erschienenen Buch: „Erfolgreich recherchieren – Geschichte“ einen umfassenden Überblick über die Informationsressourcen der Geschichtswissenschaft und zeigt hier einen kompetenten Leitfaden auf.<sup>57</sup>

### Filmische Quelle

Bei der zugrunde liegenden filmischen Quelle handelt es sich um die 45-minütige historische Dokumentation „Königreich Bayern – König Ludwig III. von Bayern“, die als sechster Teil dieser Reihe am 18. Februar 2006 um 20:15 Uhr im Bayerischen Fernsehen ausgestrahlt wurde. Der Exkurs geht über die Genese einer historischen Dokumentation (also wie Geschichte praktisch „gemacht“ wird) und wie die einzelnen Arbeitsschritte von der Themenfindung bis zum Schnittprotokoll vollzogen werden.

Die lückenlose Dokumentation wird in Kapitel IV des Fließtextes kommentiert und analysiert und im Anhang durch Schnittprotokoll, Szenarium und Sendemanuskript komplettiert. Die normalen rezeptionsforschenden Ansätze über den Film als historische Quelle finden bei der thematischen Engführung in dieser Studie keine Anwendung, da der Verfasser lediglich aufzeigt, welche Wechselwirkungen und Rückkoppelungen die Arbeits- und Produktionsbedingungen auf die Entstehung einer historischen Dokumentation haben. Dies geschieht in völliger Transparenz, eben darum, weil es die Intention des Exkurses ist, minutiös aufzuzeigen, wie eine Geschichtssendung entsteht und gemacht wird. Dazu dient vor allem das im Anhang unter Punkt III.2 niedergeschriebene Schnittprotokoll. Während in Kapitel III.1 alle Handlungsschritte aufgezeigt wurden, die der Film zu durchlaufen hatte, bildet das Schnittprotokoll die Bilanz und zeigt sekundengenau, wie die einzelnen Komponenten wie lange in der ausgestrahlten historischen Dokumentation dargestellt wurden. Dabei stützt sich dieses Schnittprotokoll auf die „Methodologie der Kommunikatnanalyse.“<sup>58</sup> Eine filmtheoretische Auseinandersetzung mit dieser historischen Dokumentation spielt nur eine Rolle, um zu zeigen, wie die einzelnen Bausteine, die im Kapitel II.2 erklärt wurden, dann innerhalb des Beispiels umgesetzt wurden. Dies bezieht sich zum einen vor allem auf die Dauer der Recherche und der Drehzeit in Korrelation zum späteren Einsatz im Film. Zum anderen wird diese filmische Quelle als pars pro toto einer historischen Dokumentation benutzt, die sich lediglich in der Umsetzung der Stilmittel unterscheiden.<sup>59</sup>

Nach dieser Einführung ist es höchst sinnvoll und notwendig, den Fokus auf die institutionellen Voraussetzungen der Geschichtsvermittlung im bundesdeutschen Fernsehen zu richten. Dabei wird klar, dass auf einen, wenn auch gestrafften, Ein- und Rückblick in die Entwicklung des Fernsehens

<sup>55</sup> Vgl. Z. Dijk.

<sup>56</sup> Vgl. [www.imdb.com](http://www.imdb.com).

<sup>57</sup> Vgl. D. Hein, D. Oehlmann, D. Cohen, W. Grosch, S. Jenks, M. Gasteiner, B. Brachmann, K. Gantert.

<sup>58</sup> T. Kuchenbuch, S. 7.

<sup>59</sup> Vgl. zur weiteren Vertiefung: K. Hickethier, J. Monaco, B. Beil, H. Korte, M. Ganguly, T. Kuchenbuch, G. Heussen.

in Deutschland ebenso wenig verzichtet werden kann, wie auch ein grundlegender Abschnitt zur Vermittlung von Geschichte im deutschen Fernsehen essentiell ist, um die verschiedenen Implikationen des Spannungsfeldes Geschichtsvermittlung im Fernsehen, wie sie besonders in der Kontroverse um Knopp und in den Aussagen der Filmemacher, Redakteure und Autoren in Kapitel II zum Ausdruck kommen, richtig einzuordnen.

Die beiden folgenden Punkte dienen der Orientierungshilfe und fundamentalen Begriffsklärung wie auch der Einführung in die Welt des Fernsehens in Deutschland. Nicht berücksichtigt wurde in diesem Kapitel und auch im weiteren Verlauf der Arbeit die Geschichtsvermittlung im Fernsehen der DDR.<sup>60</sup> Diese Arbeit beschränkt sich, wie bereits erwähnt, auf das bundesdeutsche Fernsehen, beginnend mit den fünfziger Jahren des letzten Jahrhunderts.

#### 4. Die Entwicklung des Fernsehens in Deutschland

Das deutsche Fernsehprogramm ist in seiner Entwicklung zentral von den Veränderungen der Technik, der Medienpolitik und der Organisation der Sendeanstalten beeinflusst worden. Dabei reichte der technische Fortschritt des Mediums Fernsehen in den letzten fünf Jahrzehnten vom Schwarz/Weiß-Fernsehen über das High-Definition-Farbfernsehen bis hin zum Internet- und mobilen Handyfernsehen. Zu Beginn der Entwicklung des Fernsehens in den fünfziger Jahren konnte die ARD, als erstes deutsches Fernsehprogramm, in einer Monopolstellung schalten und walten, wie sie wollte. Die Gründung des ZDF, des Zweiten deutschen Fernsehprogramms, im Jahre 1963 und darüber hinaus die Etablierung der sogenannten Dritten Programme von einzelnen ARD-Rundfunkanstalten, wie zum Beispiel der BR, WDR oder NDR in den Jahren 1964 und 1965, bestimmten nachhaltig das mediale Erscheinungsbild des Fernsehens in den sechziger und siebziger Jahren. Mit dem Jahr 1984 wurden dem Fernsehspektrum aus gebührenfinanzierten öffentlich-rechtlichen Fernsehprogrammen privatrechtliche und werbefinanzierte Sender beigefügt. Daraus entstand das sogenannte duale System, das bis dato existiert und seit Anfang der neunziger Jahre durch PayTV, also Bezahlsender wie zum Beispiel Premiere (seit 2009 SKY), ergänzt wird. Die Organisation des Fernsehens wie auch der Programmauftrag der einzelnen öffentlich-rechtlichen Sendeanstalten war und ist im Wesentlichen rechtlich geregelt. Ebenso gelten für die Privatsender gesetzlich festgelegte Bestimmungen, die sich unter anderem auch auf Gehalt und Menge von Werbung beziehen, so dass man nicht von einem uneingeschränkten und völlig unabhängigen Medienmarkt sprechen kann. Die sogenannten Landesmedienanstalten der einzelnen Bundesländer nehmen hier eine Kontrollfunktion ein. Überdies haben verschiedene Gerichtsurteile zu bedeutsamen Veränderungen in der Politik der deutschen Medienlandschaft beigetragen.

Die Rolle des Zuschauers hat sich nur marginal verändert, auch wenn die gesellschaftliche Bedeutung des Fernsehens im Vergleich dazu exorbitant gestiegen ist. In den Gründerjahren trugen die Programmverantwortlichen, rechtlich gesehen, das gleiche ethische und moralische Verantwortungsgefühl, das sie dem Zuschauer heute noch schulden müssten. Allein die Schmerzgrenze des Zumutbaren hat sich verschoben. Ein allgemein getragener Konsens darüber, was via Fernsehen vermittelt werden darf, existiert scheinbar nicht mehr und der Zuschauer wird mit vielen Dingen konfrontiert, die mehr dem öffentlichen Erscheinungsbild einer Sendeanstalt geschuldet sind, als dass sich daraus ein wirklich autochthones Publikumsinteresse generieren ließe. Die Frage, ob zuerst die Henne oder das Ei da war, beantwortet das Fernsehen mit der Gegenfrage, ob eine freie Meinungsbildung nicht zu den Grundfesten einer Demokratie gehören würde.

Für die vorliegende Arbeit bleibt festzuhalten: „Der Fernseher ist heute der Apparat, der mit dem Fernsehen als Programm produzierender und verbreitender Institution verbunden ist. Der Mensch davor ist Zuschauer. In der Begriffsverschiebung steckt der Abschied vom Traum des instrumentalisierten Fern-Sehens, steckt die Anerkennung dessen, dass der Mensch vor dem Gerät nur Teil eines Publikums ist, sich die Programme einer Unterhaltungs- und Informationsindustrie ansieht,

<sup>60</sup> Vgl. zum Fernsehen in der DDR: C. Dittmar.

dass er dabei an eine Kulturmaschine gebunden ist, dessen Außenstelle das Fernsehgerät im Wohnzimmer ist.“<sup>61</sup>

Seit der ersten ausgestrahlten Sendung veränderte das Fernsehen das Alltagsleben der Menschen. Hatte sich anfangs das Programm noch an die zeitliche Tagesplanung der Zuschauer angepasst, begann es spätestens seit Beginn der „Tagesschau“ damit, die Zeit der Zuschauer fernsehaffin umzustrukturieren. „Das Fernsehpublikum richtete seine Freizeit nach dem Medium aus. Das Fernsehen wurde zum Zeitgeber für den Alltag. Regelmäßig wiederkehrende Sendezeiten wurden wichtig. Eine Zeitstruktur bildete sich im Programm heraus, deren wichtigstes Datum der Beginn der Hauptnachrichtensendung um 20:00 Uhr wurde.“<sup>62</sup>

Jedoch galt nicht nur die sogenannte „Tagesschau-Zeit“ als feste Sendezeit in der Freizeitstruktur des Fernsehpublikums.<sup>63</sup> Bald etablierten sich auch andere feste Fernsehzeiten wie der „Freitagabendkrimi“, die „Sportschau“ am Samstagabend, „Musik ist Trumpf“, „Wetten, dass..?“ ebenfalls am Samstagabend, oder ab 1985 die „Lindenstraßen-Zeit“ am Sonntag als feste Parameter der Fernsehkultur in Deutschland. So entwickelte sich das Fernsehen als Leitmedium der bundesrepublikanischen Gesellschaft zum modernen Jahrmarkt, auf dem verschiedenste Händler ihre Waren beziehungsweise Fernsehsender ihre Sendeformate anbieten. Dabei wandelte sich das Fernsehen im Lauf der Jahrzehnte vom gemeinsinnstiftenden Medium zum Alleinunterhalter.

Während in den sechziger und siebziger Jahren gemeinsam „geguckt“ wurde und sich die Familie zum Schauen sogenannter „Straßenfeger“ im heimischen Wohnzimmer zum Gemeinschaftserlebnis Fernsehen traf, sind heutzutage mehrere Fernsehgeräte in einem Haushalt keine Seltenheit. Der Fernseher „berieselt“ seine Zuschauer in der Küche beim Kochen, im Wohnzimmer zum Feierabend und vor dem Einschlafen im Schlafzimmer. Obwohl die Entwicklung des Phänomens Fernsehen in seinen soziopsychologischen Implikationen genauso wie in seinen wirtschaftlichen Dimensionen ein interessantes Forschungsfeld bietet, muss an dieser Stelle darauf aufmerksam gemacht werden, dass dies nicht zum alleinigen Gegenstand dieser Arbeit erklärt werden kann. Die Bewertung und Erforschung dieser Parameter müssen in den Bereich der Kommunikationswissenschaften verwiesen werden. An dieser Stelle sei lediglich auf die vielfältige Literatur zur Erörterung dieser Thematik verwiesen.<sup>64</sup>

Wichtig für die Geschichtsvermittlung im Fernsehen war die zunehmend radikalisierte Ausrichtung der Medienbranche am Zuschauerinteresse nach Einführung des Privatfernsehens im Jahre 1984. Während die Programmplaner der sechziger und siebziger Jahre noch für sich in Anspruch nahmen, den Geschmack des Publikums zu leiten oder das Publikum bilden zu können, setzte sich ab 1984 die Einschaltquote als einziges Bemessungskriterium durch.<sup>65</sup>

Als größtmögliche Antipoden im Rahmen des genannten Untersuchungszeitraums zwischen 1964 und 2004 und als Vorgeschmack auf die in Kapitel II folgende Diskussion über die Absichten und Ziele von Fernsehmachern und Geschichtsvermittlern, sollen hier exemplarisch zwei Fernseherschaffende zu Wort kommen, um genau diese Entwicklung zu charakterisieren. Helmut Dotterweich, der in den frühen sechziger Jahren mit der Gestaltung von Geschichtssendungen begann, äußerte sich zur antizipierten Zuschauerrezeption wie folgt: „Wir haben von dem Zuschauer nichts gewusst. [...] Wir wollten interessante Sachen zeigen, schöne Sachen, es durfte nicht langweilig werden. Ich habe allerdings im Lauf der Jahrzehnte lernen müssen, dass Sie mit jeder Art von Sendung, die die Leute zum Mitdenken zwingt, keinen Erfolg haben im Sinne von Massenproduktion.“<sup>66</sup> Christian Deick, seit dem Jahr 2000 Leiter der Sendung „History“ im ZDF, nimmt zum gleichen Sachverhalt folgendermaßen Stellung: „Aber es kann in einer modernen Medienlandschaft nicht das Ziel von Journalisten sein, zu sagen: ‚Mir ist es egal, wie viel Leute gucken, ich

<sup>61</sup> K. Hickethier, *Fernseher*, S. 164.

<sup>62</sup> Ebd., S. 181.

<sup>63</sup> Vgl. M. Barbosa, S. 29-40.

<sup>64</sup> Vgl. Kapitel I, Forschungsstand.

<sup>65</sup> Vgl. R. Schörken und J. Trimborn.

<sup>66</sup> H. Dotterweich, Interview, 5. November 2004.

mache es so, wie es mir gefällt und wie ich es für richtig halte.‘ Ich glaube, dann versteht einer seinen Beruf nicht.“<sup>67</sup>

Diese beiden Stellungnahmen beschreiben exakt das Spannungsfeld, in dem die Vermittlung von Geschichte im Fernsehen in den letzten vier Jahrzehnten oszilliert. Die Entwicklung der Geschichtsvermittlung von l’art pour l’art zum quotenorientierten, auf den Zuschauer abgestimmten Programm ist essentieller Bestandteil dieser Arbeit.

Wie folgender kurzer Exkurs zeigt, war das Fernsehen in seiner Gründungszeit ein äußerst elitärer Zeitvertreib, der nur wenigen Menschen vorbehalten war. Es begann am 6. Januar 1884, als unter der Nummer 30.105 ein elektrisches Teleskop von Paul Nipkow aus Berlin vom kaiserlichen Patentamt des Deutschen Reiches patentiert wurde. Der Zweck des Gerätes war es, ein am Orte A befindliches Objekt an einem beliebigen Orte B sichtbar zu machen. Als Heinrich Rudolf Hertz zwei Jahre später 1886 die Entdeckung der elektromagnetischen Wellen gelang, ist der Grundstein für das gelegt, was man heutzutage als Fernsehen bezeichnet. Am 8. März 1929 führte die deutsche Reichsbahn in der Nacht von 23:10 Uhr bis 00:30 Uhr mit einem Filmabtaster der TelehorAG die erste drahtlose Fernsehsendung ohne Ton in Deutschland durch. Sie wurde von Berlin-Witzleben in einem Bild mit 900 Bildpunkten übertragen und in verschiedenen Stadtteilen von Berlin empfangen. Von nun an wurden täglich Versuchssendungen ausgestrahlt. Ab 1931 begann das Reichspostzentralamt mit Versuchen zur Erforschung der Verwendbarkeit der Brownschen Röhre als Bildschirm des Fernsehempfängers. Der regelmäßige Fernsehprogrammdienst in Berlin startete am 22. März 1935 seine Ausstrahlung mit 180 Zeilen. An drei Abenden in der Woche wurden von 20:30 Uhr bis 22:00 Uhr Sendungen ausgestrahlt. Während der Sendebetrieb durch die Reichspost erfolgte, lag die Programmverantwortung bei der Reichsrundfunkgesellschaft. Von den olympischen Spielen, die vom 1. bis zum 16. August 1936 in Berlin stattfanden, wurden neben den Abendsendungen von 20:30 Uhr bis 22:00 Uhr auch von 10:00 Uhr bis 12:00 Uhr und von 15:00 bis 19:00 Uhr Wettkämpfe in gerade mal 28 Fernsehstuben übertragen.

75 Jahre später lässt sich die Entwicklung des Deutschen Fernsehens in drei prägnante Phasen untergliedern: Die erste Phase dauerte von 1948 bis 1963 und war gekennzeichnet durch die ersten Versuchssendungen des damaligen NWDR<sup>68</sup> (Nord-Westdeutscher Rundfunk) und durch die Einführung von festen Ausstrahlungszeiten und die Bildung von sogenannten Programmfenstern, in denen bestimmte Sendungen ausgestrahlt wurden. In dieser Zeit war die ARD Monopolist auf dem deutschen Fernsehmarkt.

Die zweite Phase währte von 1963 bis 1984. Nachdem es Bundeskanzler Konrad Adenauer nicht gelungen war, ein zweites deutsches Fernsehprogramm nach seinen Vorstellungen durchzusetzen, begann am 1. April 1963 das ZDF in Mainz mit seiner Fernsehausstrahlung. Die Gründung des Zweiten Deutschen Fernsehens, die daraus erwachsende Programmkonkurrenz der beiden öffentlich-rechtlichen Sender und die Etablierung der sogenannten Dritten Programme charakterisierten diese Periode. Die Dritten Programme wurden zunächst als Studienprogramme in den Sendegebieten der einzelnen Mitglieder der ARD ausgestrahlt. Im Laufe der siebziger Jahre entwickelten sie sich zu Vollprogrammen, in denen hauptsächlich regionale Themen behandelt wurden. Dieser Wandel vollzog sich auch beim Bayerischen Fernsehen, das im September 1964 mit der Ausstrahlung seines Studienprogramms begann und 1978 zum Vollprogramm ausgebaut wurde.

Die dritte und letzte Phase von 1984 bis heute ist die Zeit des sogenannten dualen Systems. Dieses System entstand mit Einführung der Privatsender RTL, SAT.1, ProSieben, kabel eins und VOX und der daraus resultierenden Konkurrenz zwischen den öffentlich-rechtlichen und privaten Programmanbietern. Das Sehverhalten der Zuschauer und die angebotenen Programme der Fernsehmacher waren ab 1984 in immer größerem Maß von dieser Bipolarität bestimmt. War der Konkurrenzdruck zwischen ARD und ZDF in der zweiten Phase noch rein hypothetischer Natur, denn beide waren ausschließlich gebührenfinanziert, wurde nun erstmalig das Fernsehen auf seine Ver-

<sup>67</sup> C. Deick, Interview.

<sup>68</sup> Vgl. H.-U. Wagner.

marktbarkeit und wirtschaftliche Rentabilität überprüft. Dabei sahen sich nun Programminhalte anderen Bewertungskriterien ausgesetzt, wie dies noch 20 Jahre vorher, bei Einführung der Dritten Programme, der Fall war. Dies hatte zwangsläufig zum Teil extreme Auswirkungen auf die inhaltliche Umsetzung von Sendungen und die Gestaltung von neuen Sendeformaten.

Nach dem Zweiten Weltkrieg war das Fernsehen in der Bundesrepublik Deutschland „im Unterschied zur amerikanischen Medienlandschaft ein integraler Bestandteil des Rundfunks. Dessen Organisationsform und die generelle föderale Struktur der bundesdeutschen Medienlandschaft ist auf den Einfluss der Alliierten zurückzuführen“<sup>69</sup>. Die Westmächte wollten ganz bewusst durch das Medium Rundfunk und das nach dem Krieg neu entstehende Medium Fernsehen in die Haushalte der Bundesrepublik hineinwirken. Dabei setzten sie auf größtmögliche Dezentralisierung innerhalb der Bundesrepublik. Sie förderten die Gründung aller westdeutschen Rundfunkanstalten und übernahmen, was Personalbesetzung und Sendeinhalte betraf, eine sehr aktive Rolle.

So wurde am 1. Januar 1948 der NWDR in der britischen Besatzungszone für die Länder Nordrhein-Westfalen, Niedersachsen, Schleswig-Holstein und Hamburg gegründet. Sitz der Fernsehanstalt war Hamburg und ihr erster Generaldirektor war Adolf Grimme, nach dem der renommierteste deutsche Fernsehpreis benannt wurde.

Acht Monate später wurde am 10. August 1948 in der amerikanischen Besatzungszone der Bayerische Rundfunk (BR) mit Sitz in München gegründet. Schon bald darauf folgten weitere Gründungen: Am 2. Oktober ging der Hessische Rundfunk (HR) auf Sendung, am 30. Oktober der Südwestfunk (SWF) für Württemberg-Hohenzollern, Baden und Rheinpfalz, am 22. November 1948 Radio Bremen (RB) und am 6. April 1949 schließlich der Süddeutsche Rundfunk (SDR) mit Sitz in Stuttgart, der für den nördlichen Teil Baden-Württembergs Fernsehen produzierte. Kurze Zeit nach dem Zusammenschluss der 1948 und 1949 gegründeten Sender (NWDR, BR, HR, RB, SWF, SDR) zur Arbeitsgemeinschaft der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten der Bundesrepublik Deutschland (ARD) am 5. Juni 1950 „sendete der NWDR das erste deutsche Fernsehbild nach der Nachkriegszeit aus einem Hamburger Luftschutzbunker“<sup>70</sup>. Die Form dieser sogenannten Arbeitsgemeinschaft, in der der RIAS Berlin (Rundfunk im amerikanischen Sektor) eine beratende Stimme hatte, garantierte ihren Mitgliedern volle Unabhängigkeit und diente trotzdem der Zusammenarbeit auf verschiedenen Gebieten.

Nachdem es das gemeinsame Ziel der ARD und der Alliierten war, den Einfluss künftiger deutscher Regierungen auf Hörfunk<sup>71</sup> und Fernsehen für alle Zeiten zu verhindern, hatte dies umgehend Auswirkungen auf die programmliche Gestaltung der Sender. „In der damaligen Strukturierung des Programmangebots ist die Übernahme von Angebotsmustern des Hörfunks und des Kinos deutlich erkennbar. Der Programmaufbau lehnte sich im Berliner Versuchsprogramm mit der Abfolge Wochenschau, Kulturfilm und Hauptfilm an das Vorbild des Kinos an. Im Hamburger Versuchsprogramm dominierte der Wechsel der Programmformen nach dem Vorbild des Hörfunks. Programmschwerpunkte wie Ratgeber, Kulturfilme und Varietésendungen als Teil des Unterhaltungsprogramms etablierten sich im Programmangebot.“<sup>72</sup>

Am 6. Oktober 1951 wurde das Fernsehprogramm des NWDR zur Eröffnung der Deutschen Industrieausstellung in Berlin gestartet. Bereits drei Monate später, am 4. Januar 1952, wurde versuchsweise die erste „Tagesschau“ ausgestrahlt.<sup>73</sup> Am 28. April 1952 fanden die finalen Beratungen der ARD zur Organisation des Deutschen Fernsehens statt. Noch einmal sei hier auf die monopolistische Stellung der in der Arbeitsgemeinschaft vereinten Rundfunkanstalten hingewiesen, die weder der Konkurrenz anderer Sender ausgesetzt waren, noch, aufgrund der jüngeren Geschichte, eine zu starke Einflussnahme staatlicher Gremien und Institutionen fürchten mussten. So wurde das Gebiet der damaligen westlichen Besatzungszonen untereinander aufgeteilt und für

<sup>69</sup> J. Bleicher, Chronik, S. 11.

<sup>70</sup> G. Fuchs, S. 92.

<sup>71</sup> Vgl. K. Düssel, S. 179-262.

<sup>72</sup> J. Bleicher, Chronik, S. 12.

<sup>73</sup> Vgl. zur Geschichte der „Tagesschau“: N. Matzen.

den Rundfunk und das kommende Fernsehprogramm organisiert. Der Vorsitzende des Münchner Rundfunkrates, Dieter Sattler, formulierte die Ergebnisse der Beratungen folgendermaßen: „Da jede einzelne der sechs deutschen Rundfunkanstalten (...) für die Produktion eines ausreichenden Fernsehprogramms zu klein ist, ist man einmütig zu der Meinung gekommen, für das Gesamtgebiet der Bundesrepublik ein in der Hauptsache gemeinsames Fernsehprogramm anzustreben. Außer dem gemeinsamen Programm wird jede Anstalt natürlich auch zu einem gewissen Prozentsatz (10-25 Prozent) ein lokales Programm senden. Das gemeinsame Programm soll sich aus Beispielen aller sechs Rundfunkanstalten zusammensetzen. Dabei werden sich selbstverständlich Schwerpunkte bilden und gewisse Anstalten werden sich auf das eine oder andere Gebiet spezialisieren.“<sup>74</sup>

Elf Monate später, am 27. März 1953, kam es zu den Abschlussverhandlungen über einen Fernsehvertrag zwischen den deutschen Rundfunkanstalten und Mitgliedern der Arbeitsgemeinschaft. Im erarbeiteten Vertragsentwurf wurde unter anderem die Sendezeit auf zwei Stunden festgelegt und geregelt, in welchem Umfang sich die einzelnen Anstalten am Programm zu beteiligen hatten: Der NWDR mit 50, der BR mit 20, der HR mit zehn, der SDR und SWF mit jeweils zehn, und Radio Bremen mit bis zu fünf Prozent des gemeinsamen Programms<sup>75</sup>. Der Programmausschuss, in dem jede Rundfunkanstalt eine Stimme hatte, beschloss mit einfacher Mehrheit die Zusammensetzung des Programms auf Grund der Vorschläge der einzelnen Rundfunkanstalten. Ferner war jede Anstalt berechtigt, auf die Ausstrahlung einzelner Beiträge zu verzichten und sie durch eigene Sendungen zu ersetzen. Am 12. Juni 1953 wurde der Vertrag in Baden-Baden unterzeichnet.

Am 11. Dezember 1953 hatte sich der Berliner Sender des NWDR als eigener „Sender Freies Berlin“ (SFB) konstituiert und kurz darauf, am 12. Mai 1954, löste sich Nordrhein-Westfalen aus dem Verbund des NWDR und gründete seinen eigenen Sender, den Westdeutschen Rundfunk (WDR)<sup>76</sup>. Die verbliebenen Mitglieder, nämlich Schleswig-Holstein, Hamburg und Niedersachsen, unterschrieben am 16. Februar 1955 den Gründungsvertrag des Norddeutschen Rundfunks (NDR). Am 8. April 1954 war bereits eine ständige Programmkonferenz aller Sender eingerichtet worden, die über die Gestaltung und Zusammensetzung des deutschen Fernsehprogramms zu entscheiden hatte. Der NWDR hatte zwar schon seit 1952 regelmäßig, täglich zwei Stunden von 20:00 Uhr bis 22:00 Uhr, gesendet und vereinzelt ein Nachmittagsprogramm angeboten, doch war das Fernsehen in den Gründerjahren noch weit davon entfernt, ein Massenmedium zu sein. Erst Großereignisse wie die Fußballweltmeisterschaft 1954 in der Schweiz verhalfen dem jungen Medium zu ersten bemerkenswerten Erfolgen. Während Anfang des Jahres 1954 erst 12.000 Fernsehapparate in deutschen Wohnstuben und Gasthäusern standen, waren es am Ende des Jahres bereits 85.000 Stück.<sup>77</sup>

Der wachsende Erfolg des Mediums Fernsehen weckte das Interesse der Politik im Allgemeinen und das der Regierung im Speziellen. Bundeskanzler Konrad Adenauer versuchte seine Vorstellungen von einem Regierungsfernsehen in Form eines zweiten deutschen Fernsehprogramms zu verwirklichen. Dieses Programm sollte zentralistisch verwaltet und staatlich kontrolliert werden. Die ARD reagierte prompt. So verabschiedete die sogenannte „Bremer Tagung“ der ARD vom 19. bis 20. Juni 1958<sup>78</sup> den Beschluss, dass die Rundfunkanstalten selbstständig Vorbereitungen treffen sollten, um ein zweites Fernsehprogramm bis 1960 zu ermöglichen. Bereits ein Jahr später, am 30. Juli 1959, verabschiedete die Bundesregierung den „Entwurf eines Gesetzes über den Rundfunk“<sup>79</sup>. Nach diesem Gesetz sollten drei neue Rundfunkanstalten errichtet werden. Das von Ade-

<sup>74</sup> Ebd., S. 8.

<sup>75</sup> Vgl. Der aktuelle Anteil der einzelnen Landesrundfunkanstalten am ARD-Programm in seiner letztgültigen Fassung vom 01. Januar 2009, in: [www.br-online.de/BR-online-Publikation-ab-10-2010--74071-20110119123607.pdf](http://www.br-online.de/BR-online-Publikation-ab-10-2010--74071-20110119123607.pdf).

<sup>76</sup> Vgl. zur Geschichte des WDR: K. Katz.

<sup>77</sup> Vgl. J. Bleicher, Chronik, S. 9f.

<sup>78</sup> Vgl. Der ARD-Staatsvertrag in seiner letztgültigen Fassung vom 18. Dezember 2008, in: [www.br-online.de/BR-online-Publikation-ab-05-2009--53884-20090602092043.pdf](http://www.br-online.de/BR-online-Publikation-ab-05-2009--53884-20090602092043.pdf) und der ARD-Fernsehvertrag in seiner letztgültigen Fassung vom 01. Januar 2009, in: [www.br-online.de/BR-online-Publikation-ab-10-2010--74071-20110119123607.pdf](http://www.br-online.de/BR-online-Publikation-ab-10-2010--74071-20110119123607.pdf).

<sup>79</sup> D. Reinle, [www.wdr.de/themen/kultur/rundfunk/oeffentl\\_rechtl\\_rundfunk/demokratischer\\_neubeginn/index\\_teil\\_2.jhtml](http://www.wdr.de/themen/kultur/rundfunk/oeffentl_rechtl_rundfunk/demokratischer_neubeginn/index_teil_2.jhtml).

nauer angestrebte sogenannte „Deutschlandfernsehen“ war als zweites Fernsehprogramm geplant und sollte Anfang Januar 1961 starten. Es war geplant, dass dieser Fernsehsender keine eigenen Programme produziert, sondern die Programmgestaltung privaten Gesellschaften überlässt, die sich aus Werbeeinnahmen finanzieren sollten. Man wollte die zweite Rundfunkanstalt unter der Bezeichnung „Deutschlandfunk“ einführen, der Rundfunksendungen für ganz Deutschland ausstrahlen sollte. Für die bereits bestehende „Deutsche Welle“ war eine bundesrechtliche Grundlage vorgesehen.

Im Laufe des Jahres 1960 gründete die Bundesregierung unter Konrad Adenauer die „Deutschland Fernseh GmbH“ zunächst gemeinsam mit den Ländern, ab dem 15. August als alleinige Gesellschafterin. Doch am 28. Februar 1961 entzog das Bundesverfassungsgericht dem Bund die Organisation eines zweiten Programms und übertrug sie allein den Bundesländern. Deren Ministerpräsidenten legten am 14. April 1961 einen Staatsvertragsentwurf für eine Anstalt „Zweites Deutsches Fernsehen“ (ZDF) mit Sitz in Mainz vor.

Dieser Vertragsentwurf wurde am 6. Juni 1961 in Stuttgart unterschrieben und trat am 1. Dezember 1961 in Kraft. Am 26. Oktober 1960 wurde das Bundesgesetz zur Errichtung des Deutschlandfunks als eigenständige Anstalt des öffentlichen Rechts verabschiedet, mit dem auch das Deutschlandfernsehen und die Deutsche Welle gegründet wurde. Dieses Gesetz war die Grundlage zur Einrichtung von weiteren Rundfunkanstalten. Es legte unter anderem fest, dass der Deutschlandfunk Rundfunksendungen für Deutschland und das europäische Ausland produzieren sollte. Die mit diesem Gesetz ebenfalls eigenständig werdende Deutsche Welle sollte über Kurzwelle Rundfunksendungen für das Ausland ausstrahlen. Am 16. Dezember 1960 trat das Gesetz in Kraft. Der Auftrag der ARD an den NDR, einen deutschen Langwellensender zu betreiben, erlosch hiermit. Die Langwelle wurde dem Deutschlandfunk übergeben. Ausstrahlungsbeginn des deutschsprachigen Hörfunkprogramms des Deutschlandfunks war der 1. Januar 1962.<sup>80</sup>

Im Rückblick auf die Entwicklung des Deutschen Fernsehens in den fünfziger Jahren bleibt festzuhalten: Das ursprüngliche Ziel, den Einfluss künftiger deutscher Regierungen auf Hörfunk und Fernsehen zu verhindern, wurde weitgehend erreicht. Geschaffen wurde ein freier Rundfunk in einer freien Gesellschaft, „ein Rundfunk in öffentlicher Verantwortung und dennoch unabhängig von staatlichen Instanzen und sonstigen Mächtigkeiten“<sup>81</sup>.

Darüber hinaus ist es bemerkenswert, dass es das Bundesverfassungsgericht war, das den Rundfunkanstalten die nötige Rückendeckung gab und wesentlich zur Stabilisierung dieses Rundfunksystems beitrug<sup>82</sup>. Albert Scharf, langjähriger Intendant des BR und Präsident der EBU (Europäische Rundfunkunion) fasst folgerichtig zusammen: „In wohl absichtsvoll stereotyper Eindringlichkeit ist in den Rundfunkentscheidungen des Bundesverfassungsgerichts zu lesen, dass es den Ländern von Verfassung wegen aufgegeben sei, den Rundfunk staatsfrei zu organisieren und gesetzliche Vorsorge zu treffen, dass dieser Rundfunk nicht politischer oder sonstiger Macht ausgeliefert werde. Und über alle Entwicklungen der Medienpolitik, auch der Medienentwicklung hinweg, hat das Bundesverfassungsgericht an dieser Aussage festgehalten, wohl wissend, wie es um die Realitäten steht.“<sup>83</sup>

Die Geschichte des Zweiten Deutschen Fernsehens (ZDF) setzte sich am 12. März 1962 mit der Wahl Prof. Dr. Karl Holzamers zum ersten Intendanten fort. Holzamer, der die Geschicke des ZDF bis zum 14. März 1977 leitete, eröffnete mit einer Fernsehansprache am 1. April 1963 den offiziellen Sendebetrieb des ZDF. Das ZDF war im Gegensatz zu den Rundfunkanstalten der ARD in seiner Sendeorganisation erstmals allein auf den Fernsehbereich ausgerichtet. Das Programm wurde zentral organisiert und produziert.

Nach der vorübergehenden Ausstrahlung eines zweiten ARD-Programms und dem Ausstrahlungsbeginn des ZDF 1963 begannen die ARD-Sendeanstalten nun mit der Ausstrahlung regionaler

<sup>80</sup> Vgl. Ebd.

<sup>81</sup> A. Scharf, Dienst, S. 19.

<sup>82</sup> Vgl. A. Hesse.

<sup>83</sup> A. Hesse, S. 20.

Programme. Der erste Sender, der ein sogenanntes Studienprogramm startete, war der Bayerische Rundfunk. Dies geschah am 22. September 1964. Der Hessische Rundfunk folgte am 5. Oktober 1964 mit dem sogenannten „Hessischen Fernsehprogramm“ und der NDR gründete gemeinsam mit dem SFB und Radio Bremen am 4. Januar 1965 ein drittes Programm für Norddeutschland. Der WDR begann am 17. September 1965 mit dem Westdeutschen Fernsehen. SWF, SDR und der Saarländische Rundfunk, der am 20. März 1962 der ARD beigetreten war, betrieben gemeinsam ab dem 5. April 1969 das Regionalprogramm Südwest3. Zum gemeinsamen ARD-Programm steuerten ab dem 1. Januar 1964 der WDR 25, der NDR 22,5, der BR 17, HR, SFB, SDR und SWF je acht und Radio Bremen und der inzwischen gegründete Saarländische Rundfunk je drei Prozent bei.

Mit der Einführung eines Zweiten Programms in Deutschland und der Verwirklichung der Regionalprogramme, die dann später „Dritte Programme der ARD-Anstalten“ hießen, fand in Deutschland eine Zäsur statt. Im Zusammenhang mit dem zu konstatierenden Wandel der bundesrepublikanischen Konsumgesellschaft von einer angebots- zu einer nachfrageorientierten Gesellschaft entstand im Deutschen Fernsehen „ein Zusammenspiel von wachsender Angebotsdifferenzierung und Differenzierung der Zuschauerinteressen.“<sup>84</sup> Im Zuge dessen entstanden in den Fernsehsendern Redaktionen, die fast jedes mögliche Zuschauerinteresse zu befriedigen suchten. Da sich damals eine Zuschauerrezeption von Fernsehsendungen eher in Leserbriefen oder Mundpropaganda als in statistisch gemessenen Einschaltquoten messen ließ, war das vermeintliche Interesse der Bevölkerung an bestimmten Sendungen oder Programminhalten zumeist von den Fernsehredakteuren antizipiert worden. Vielmehr drückten sich in der Programmumsetzung meistens die eigenen Wünsche und Vorstellungen der Fernsehmacher aus. In dieser Zeit kam der Begriff des sogenannten Redakteursfernsehens auf, der negativ konnotiert wird.<sup>85</sup>

Die Hauptprogramme der beiden Sender ARD und ZDF wurden 1964 täglich zwölf Stunden ausgestrahlt; die durchschnittliche Sehdauer lag pro Tag bei einer Stunde und zehn Minuten. Über 30 Jahre später, 1998, stand einem täglichen Angebot von ca. 400 Stunden Programm eine durchschnittliche Nutzungszeit von ca. drei Stunden 15 Minuten gegenüber. Das bedeutet: In den sechziger Jahren wurde das Fernsehen erst routiniert und schließlich auch ritualisiert. Der Fernsehzuschauer wurde damals erst erfunden. Dabei kam es weniger auf die Inhalte der Sendungen als vielmehr darauf an, „inwieweit sich Fernsehen als soziales Handeln in Beziehung setzen ließ zu anderen lebensverhältnlichen Vorgängen der Zuschauer. Häufig verstärkt durch Zusammenlegung des Zuschauens mit schon vorhandenen Ritualen des Alltags (zum Beispiel den gemeinsamen Mahlzeiten), führten die Fernsehrituale zu neuen Akzentsetzungen im individuellen Leben.“<sup>86</sup> Das Fernsehen wurde in den alltäglichen Ablauf der Menschen integriert. Immer öfter und immer mehr drang dieses Medium in die Welt seiner Zuschauer ein. Dabei wurde nicht nur der Tagesablauf von bestimmten Programmformaten determiniert, auch die Ausstrahlung von Werbung via TV hatte großen Einfluss auf die Menschen, was sich bis heute nicht wesentlich geändert hat.

Erheblichen Zuwachs erhielt das Fernsehen nach dem Wechsel von Schwarz/Weiß- zum Farbfernsehen. Der Start des Farbfernsehens in der Bundesrepublik Deutschland erfolgte auf der Funk-Ausstellung in West-Berlin am 25. August 1967. Der damalige Außenminister und Vizekanzler Willy Brandt „drückte“ um 10:57 Uhr auf einen großen Knopf und „schaltete“ so das Farbfernsehen frei. Obwohl die Geräte im Vergleich zur damaligen Kaufkraft relativ teuer waren, ließen doch Großereignisse wie die Olympischen Spiele oder Fußball-Weltmeisterschaften die Quote des Kaufs von Fernsehgeräten in die Höhe schnellen.

Ende der sechziger Jahre hatte das Fernsehen seine Sättigungsgrenze fast erreicht – bis zu 90 Prozent der Bevölkerung zählten sich zum Fernsehpublikum. Damit war das Fernsehen das zentrale Medium unserer Gesellschaft geworden, das bis in das Alltagsleben des Menschen entscheidend hineinwirkte: „In den letzten 1960er Jahren, in denen für die meisten Menschen das Fernsehen

<sup>84</sup> K. Hickethier, Fernsehen, S. 149.

<sup>85</sup> Vgl. T. Neuschwander, Interview.

<sup>86</sup> K. Hickethier, Fernsehen, S. 150.

noch den frischen Reiz des Ungewohnten ausstrahlte und zudem wegen der eingeschränkten Programmauswahl viel gemeinsamen Gesprächsstoff an der Arbeitsstelle, beim Einkauf und über den Gartenzaun hinweg lieferte, gewann das neue Medium einen bisher noch kaum ausgeloteten tiefen Einfluss auf die Kommunikation im halböffentlichen Alltagsraum.“<sup>87</sup>

In den siebziger Jahren folgte eine grundsätzliche Ausweitung des Fernsehprogramms in alle Tageszeiten hinein. So beschloss am 25. Juni 1970 die Intendanten der ARD-Fernsehanstalten eine Erweiterung des Nachmittagsprogramms ab dem 1. Januar 1971. Der Ausstrahlungsbeginn wurde von 16:35 Uhr auf 16:15 Uhr vorverlegt. Ferner wurde das Konzept des Schulfernsehens der einzelnen Sendeanstalten vereinheitlicht. Dazu wurde eine Arbeitsgemeinschaft „Schulfunk und Schulfernsehen“ gebildet und ein Abkommen über das Fernstudium im Medienverbund getroffen. Auf dessen Grundlage sollte ein Verbund für das Fernstudium in Form einer Körperschaft des öffentlichen Rechts unter der Beteiligung von Bund, Ländern, Hochschulen und Rundfunkanstalten entstehen.

Weiterhin setzten sich in den siebziger Jahren folgende Tendenzen durch: Eine Magazinisierung des Gesamtprogramms ging einher mit dem Beginn der Unterhaltungsorientierung des Programmangebots und einer gleichzeitig stattfindenden Zunahme von US-Produktionen. Die dem Publikum zugemuteten Aufmerksamkeitsspannen verkürzten sich zunehmend. „Tendenzen zur Magazinisierung des Programms im Sinne einer Zerstückelung längerer Informationseinheiten in kleine Angebotshäppchen setzten sich nun durch. Es entstanden Magazine zu den unterschiedlichsten Themenbereichen wie Senioren-, Auslands-, Auto- und Kulturmagazine.“<sup>88</sup>

Bis Mitte der siebziger Jahre fungierte das Fernsehen auch in zahlreichen Informationssendungen als sogenanntes „Konfliktmedium“ mit dem Ziel der politischen Aufklärung. Eine zweite Tendenz war die Entwicklung der sogenannten Fernsehspiele. Während in den fünfziger und sechziger Jahren Theaterstücke für die Fernsehkameras nachgespielt wurden und das sogenannte Dokumentarspiel dramaturgische Elemente des Films mit dem dokumentarischen Fernsehen verband, entwickelte sich zu Beginn der siebziger Jahre eine neue Form der szenischen Darstellung im Fernsehen: Das Fernsehspiel. Wie das Kompositum vermuten lässt, handelt es sich hier um eine dem Fernsehen angepasste Form des Spielfilms beziehungsweise des Kinofilms. Das Fernsehspiel war und ist eine kostengünstigere Variante des Spielfilms, das zwar mit den dramaturgischen Stilmiteln des Kinofilms und einem, durchaus cineastischen, Anspruch, fiktionale Stoffe umsetzt, aber in der technischen Umsetzung hinter einem Kinofilm zurückbleibt. Diese Genre Grenzen verwischen heutzutage immer mehr.<sup>89</sup> Inzwischen ist das Fernsehspiel ein Überbegriff für alle Fernsehsendungen „mit Spielhandlungen, wobei das Spektrum von dokumentarischen Fernsehspielen bis zum rein fiktiven Fernsehfilm“<sup>90</sup> reichen kann.

Durch Änderung des Fernsehvertrags vom 17. Mai 1978 veränderte sich erneut der Programmschlüssel der ARD. Der SWF erhielt statt acht nunmehr neun Prozent und der Anteil des WDR wurde auf 19 Prozent verringert.

Eines der ersten großen „geschichtlichen“ Fernsehereignisse war die Ausstrahlung der umstrittenen amerikanischen Serie „Holocaust“ über die Judenverfolgung im Dritten Reich, die zeitgleich in allen fünf Dritten Programmen der ARD vom 22. bis 26. Januar 1979 ausgestrahlt wurde. Im Anschluss an die Ausstrahlung bestand für die Zuschauer die Möglichkeit, sich telefonisch in die Diskussion einzuschalten. Dabei gingen allein beim WDR 32.000 Anrufe ein. Weitere Informationen zu dieser Serie folgen im Zusammenhang mit der Beschäftigung mit Geschichte im deutschen Fernsehen in Kapitel II.

Nicht nur hier zeigte sich die große Popularität der Dritten Programme, die sich Ende der siebziger Jahre zu vollwertigen Sendeanstalten entwickelt hatten. Der große Erfolg der sogenannten Dritten Programme manifestierte sich in einer Untersuchung aus dem Jahre 1979, aus der hervorging, dass

<sup>87</sup> A. Schildt, S. 204.

<sup>88</sup> J. Bleicher, Chronik, S. 24.

<sup>89</sup> Vgl. W. Waldmann.

<sup>90</sup> B. Schlanstein, Geschichts-„Bilder“, S. 8.

von 20,3 Millionen Fernsehgeräten in der Bundesrepublik und Westberlin, abends 3,5 Millionen auf Sendungen der Dritten Programme eingeschaltet waren. Den Dritten Programmen war der Sprung von den ursprünglich intendierten Studienprogrammen als Ergänzung zum Programm der ARD zum Vollprogramm mit eigener Identität gelungen.

Mit Beginn der achtziger Jahre nahm die Flexibilisierung der Zuschauer zu. „Fernsehen wird, gerade weil es inzwischen permanent angeboten wird, von vielen zwischen anderen Tätigkeiten genutzt. Man schaut mal rein, um sich gleich wieder für andere Dinge herauszuziehen. Damit verbunden ist eine tendenzielle Gleichgültigkeit den einzelnen Inhalten gegenüber: Wichtiger wurde, sich überhaupt ans Fernsehprogramm anzukoppeln und das Gefühl zu haben, mit dem, was anderswo – in der Medienwelt – gerade läuft, Anschluss zu halten. Dazu reicht oft auch ein kurzes Hinsehen.“<sup>91</sup>

Dies bedeutete eine weitere Verknüpfung zwischen dem Alltagsleben und dem Fernsehen. Das Fernsehen, das nicht mehr auf die Abende im heimischen Wohnzimmer beschränkt war, sondern das zu jeder Zeit seinen Zuschauern die Möglichkeit bot, unverbindlich an den ausgestrahlten Sendungen teilzunehmen, sorgte zu Beginn der achtziger Jahre für eine große Diskussion über die Ausweitung seiner Bandbreite. Nicht nur die öffentlich-rechtlichen Sendeanstalten, die von vielen als altbacken und deren Programmstrukturen als verkrustet empfunden wurden, sollten Sendungen ausstrahlen dürfen. Der Ruf nach einer Flexibilisierung des Angebots, nach mehr Wettbewerb, kurz: nach werbefinanziertem Fernsehen wurde laut.

Am 1. Januar 1984 begann in Ludwigshafen der Sendebetrieb der beiden ZDF-Kabelprogramme ZDF Zwei und ZDF Musikkanal, einen Tag später aber, am 2. Januar, startete der erste private Programmanbieter RTLplus, der verkürzt RTL genannt wurde, im deutschsprachigen Raum über Kabel. Am 23. Februar gaben die Ministerpräsidenten der Bundesländer grünes Licht für das duale System und beschlossen, dass es künftig neben den öffentlich-rechtlichen Rundfunksendern auch private Programmanbieter geben sollte. So wurde 1984 das duale Rundfunksystem in der parallelen Existenz öffentlich-rechtlicher und privater Programmanbieter für den Zuschauer zum ersten Mal auf dem Bildschirm erfahrbar. Dies bedeutete eine Zunahme der Fernsehsender von drei auf mindestens sieben Programmanbieter. Heutzutage gibt es allein in Deutschland 145 Fernsehsender, von denen die Hälfte den öffentlich-rechtlichen Sendern gehört und die andere Hälfte großen Privatsendern, die sich mittlerweile zu Konsortien zusammengeschlossen haben, wie zum Beispiel die RTL Group (unter anderem: RTL, RTL 2, Super RTL, N-TV, VOX) oder die ProSiebenSat.1 Media AG (unter anderem: ProSieben, SAT.1, kabel eins, N-24, 9Live).

„Die privaten Anbieter gestalten ihre Sender als Wirtschaftsunternehmen, die Programme ankaufen und sie als Werbeplätze Firmen anbieten, die Werbung an möglichst viele Zuschauer vermitteln wollen. Um sich Zuschauermehrheiten zu sichern, orientiert beispielsweise RTLplus seine Programmstrategie an dem obersten Kriterium des Publikumsgeschmacks. Es wird gesendet, was dem Zuschauer gefällt: Sexfilme, Sex, Klamauk und Kommerzshows, Übertragungen spektakulärer Sportereignisse. Starorientierung ist ein weiteres Erfolgsrezept: regelmäßige Auftritte etwa von Thomas Gottschalk oder Karl Dall sichern Einschaltquoten.“<sup>92</sup> Diese simplifizierende Aussage über den Beginn des Privatfernsehens in den achtziger Jahren ist an Aktualität nicht zu übertreffen. Auch heute werben die Privatsender mit allem, was den Zuschauern erwiesenermaßen gefällt. Für den Fall, dass ein neu entwickeltes Fernsehformat nicht die angenommene Einschaltquote einbringt, wird sie zum frühestmöglichen Zeitpunkt abgesetzt. Gleiches gilt für die Übertragung von großen Sportereignissen oder die Fokussierung auf bestimmte prominente Schauspieler oder Moderatoren aus dem Fernsehgeschäft. Es wird nur gezeigt, was dem Zuschauer gefällt. Der Zuspruch des Publikums bestimmt schließlich auch ihren Werbeeffect, das heißt, je erfolgreicher eine Sendung ist, umso mehr kosten die Werbeminuten in den Pausen dazwischen.

<sup>91</sup> K. Hickethier, Fernsehen, S. 155.

<sup>92</sup> J. Bleicher, Chronik, S. 27f.

In diesem Sinne scheinen die Privatsender ausgesprochen demokratische Institutionen zu sein, auf deren Programm der Zuschauer direkt Einfluss nehmen kann. Völlig neu hingegen ist der Vorstoß von SAT.1 vom Oktober 2009. Der Vorschlag, für bestimmte Sendungen innerhalb des Privatfernsehens Gebühren zu verlangen, um von Werbeeinnahmen unabhängiger zu werden, verblüffte nicht nur die Fachwelt. Es wird sich zeigen, ob dieser Gedanke in die Tat umgesetzt werden kann. Ebenfalls 1984 startete das Satellitenfernsehen. Am 1. April 1984 war der Ausstrahlungsbeginn des Münchner „Kabelpilotprojekts“ mit 16 Fernseh- und Hörfunkprogrammen und somit begann an diesem Tag offiziell das Satellitenfernsehen in der Bundesrepublik Deutschland.

Drei Monate später, am 13. Juli 1984, unterzeichneten der Intendant des ZDF, der Generaldirektor des ORF sowie der Generaldirektor der SRG (Schweizer Fernsehen) einen Vertrag über ein gemeinsames deutschsprachiges Satellitenfernsehprogramm. Das Programm des neuen Senders 3SAT sollte ab 1. Dezember 1984 in die Kabelanlagen der drei Länder eingespeist werden.

Am 1. Januar 1985 ging der kommerzielle Satellitensender SAT.1 auf Sendung. Das Programm wurde ausschließlich über Werbung finanziert, die maximal 20 Prozent der Sendezeit einnehmen durfte. Als in Bonn am 3. April 1987 die Ministerpräsidenten der Länder den Medienstaatsvertrag unterzeichneten, wurde im Rahmen des dualen Systems dem öffentlich-rechtlichen Rundfunk sowohl Bestand als auch weitere Entwicklung zugesichert. Am 23. Juli 1987 verabschiedete der bayerische Landtag eine Novelle zum Medienerprobungs- und Entwicklungsgesetz (MEG), dem sogenannten Bayerischen Rundfunkgesetz.<sup>93</sup> Diese Novelle wurde Vorbild für die meisten anderen Bundesländer. Festgeschrieben wurde unter anderem die Verpflichtung privater Programmanbieter, auch kulturelle Programme zu veranstalten. Außerdem wurde der öffentlich-rechtliche Rundfunk in seinen Programmgrundsätzen den Bestimmungen des Rundfunkstaatsvertrages angepasst. Zum 1. Oktober 1998 gingen der Süddeutsche Rundfunk (SDR) und der Südwestfunk (SWF) im neuen Südwestrundfunk (SWR) auf.

In den neunziger Jahren gewann das Fernsehen eine neue Funktion innerhalb der Gesellschaft und deren öffentlichen Wahrnehmung, was sich bis heute nicht geändert hat. Man spricht nun von Medienkultur, von Fernsehen als einem Instrument zur Sicherung des sozialen Friedens im Land: „Absorbierung der Arbeitslosigkeit durch die Beschäftigung mit dem Fernseher. Es ist doch erstaunlich, dass wir in den öffentlichen Räumen bei mehr als vier Millionen Arbeitslosen nicht permanent auf größere Menschenansammlungen stoßen. Hier hat das Fernsehen mit seiner Tendenz zur Verhäuslichung des Lebens und der Privatisierung der Probleme eine eminente, sozialpsychologische Bedeutung bekommen. Das Fernsehen stellt ein nicht zu unterschätzendes, soziales Befriedigungsinstrument dar.“<sup>94</sup> Über diesen Ansatz ließe sich trefflich streiten und die Auseinandersetzung darüber, inwiefern das Fernsehen seinen Zuschauern gut tut oder nicht, wurde in letzter Zeit immer wieder zum Leitthema von Symposien und Kongressen. Dabei sei auch auf den Historikertag in Konstanz 2006 verwiesen, auf dem die Vermittlung von Geschichte im Fernsehen, mit dem Kulminationspunkt der Geschichtsvermittlung der Redaktion für Zeitgeschichte des ZDF und ihrem Redaktionsleiter Knopp, in den Fokus der Betrachtung gerückt wurde.

Ob man nun die positiven oder die negativen Gesichtspunkte des Fernsehens, die Gefahren oder Chancen dieses Mediums höher oder geringer in ihrer Wirkung auf die Gesellschaft einstuft, eines ist unumstößlich: Das Fernsehen hat in seiner nun fast 60 Jahre dauernden Existenz das Alltagsleben der Menschen entscheidend beeinflusst, Meinungen gebildet und soziale Prozesse gesteuert oder unterstützt. „Fernsehen trägt als Begleitmedium gesellschaftlicher Modernisierungsprozesse zu diesen auf eine strukturelle Weise bei, indem es die Wahrnehmungsformen verändert, insbesondere durch eine Flexibilisierung der Formen des Zuschauens. Dabei geht es nicht darum, den Zuschauern mehr individuelle Freiheit in der Wahrnehmung zu gestatten, sondern um eine struktu-

<sup>93</sup> Vgl. das bayerische Rundfunkgesetz, in: [http://www.bayern.landtag.de/cps/rde/xchg/landtag/x/-/www1/441.htm/-/papp/Suche\\_Dokumente/http://www.bayern.landtag.de/intranet/dokumente.suche.maske.jsp?](http://www.bayern.landtag.de/cps/rde/xchg/landtag/x/-/www1/441.htm/-/papp/Suche_Dokumente/http://www.bayern.landtag.de/intranet/dokumente.suche.maske.jsp?) und [www.br-online.de/BR-online-Publikation-ab-10-2010--115555-20110315154700.pdf](http://www.br-online.de/BR-online-Publikation-ab-10-2010--115555-20110315154700.pdf).

<sup>94</sup> K. Hickethier, Fernsehen, S. 157.

relle Ausrichtung auf Mobilität und Disponibilität.<sup>95</sup> Die gefühlte Mobilität, die sich im Druck auf die Fernbedienung manifestiert, der Irrglaube, durch einen Knopfdruck in eine andere Welt entfliehen zu können, an anderen Welten teilhaben zu können, dem eigenen Leben eine Nuance mehr zu verleihen beziehungsweise seine eigenen Lebenserfahrungen mit anderen zu teilen, führt dazu, dass viele Menschen an das Fernsehen eine Anforderung stellen, die es nicht erfüllen kann und die ursprünglich nicht intendiert war. Denn: Im Fernsehen wird nicht einmal in dokumentarischen Formaten Realität im alltäglichen Sinne gezeigt. Auch in diesen, vermeintlich objektiven, Vermittlungsformen wird immer nur ein Produkt, entstanden aus der subjektiven Sichtweise eines Film- oder Fernsehers oder eines Redakteurs einem Fernsehpublikum präsentiert, das sich aufgrund seiner fehlenden Vorbildung oder der Charakterbeschaffenheit Einzelner in einem Protagonisten wiederentdecken kann. Eingedenk dieser Tatsache ist das Medium in seiner Wirkung, entsprechende Unbekümmertheit beim Zuschauer vorausgesetzt, durchaus als Wirklichkeitsverzerrend einzustufen. „Auch insoweit fühlt sich der solchermaßen beglückte Mensch am Ende verloren, wenn er nicht einen Platz findet, wo das, was ihn wirklich bewegt, was er täglich sieht, reflektiert wird in den Beziehungen zu den Menschen, die die gleichen Sorgen haben, die gleichen Anliegen haben.“<sup>96</sup> Ob dieser Platz vor einem Fernsehgerät ist, bleibt zumindest strittig.

Da Privatsender ihre Funktion vielfach auf den Bereich der Programmverteilung von Auftrags- und Kaufproduktionen reduzieren, da aufwendige Eigenproduktionen, wie etwa fiktionale Serien, zu kostspielig sind und die Ausstrahlung gleichartiger Shows, aber auch gleicher US-Serien und Spielfilme bei unterschiedlichen privaten Anbietern zu einem zunehmenden Verlust von Programmidentität führt, gleichen sich die verschiedenen Programme „in Form und Inhalt zu einem Einheits-Unterhaltungsbrei an, der auch die gewünschte Senderanbindung der Zuschauer gefährdet“<sup>97</sup>. Durch diese Art der Programmformatierung verlieren Fernsehsender ihre Unverwechselbarkeit und Eigenständigkeit, die für viele Fernsehzuschauer, vor allem bei privaten Sendern, nur noch am rechts oben eingeblendeten Logo wahrnehmbar ist.

Im Laufe der Jahrzehnte zeichnete sich eine zunehmende Individualisierung des Erlebnisses Fernsehen ab. Weniger das gemeinschaftliche Erleben innerhalb der Familie als vielmehr das individuelle Fernsehverhalten einer Zielgruppe gerieten mehr und mehr in den Vordergrund. Somit kann das Fernsehen sowohl als „Instrument von Anpassungsprozessen und gleichzeitig auch als Institution des Widerspruchs begriffen werden. Gerade die Vieldimensionalität und Multifunktionalität der Fernsehkommunikation, wie sie sich seit den fünfziger Jahren herausbildete, prädestiniert das Fernsehen zu seiner Rolle als Begleitmedium gesellschaftlicher Modernisierungsprozesse. Dazu gehört auch die Neuformulierung traditioneller Formen und Inhalte. Gerade der Versuch des Fernsehens, sich in das Ensemble der bereits bestehenden Einflüsse und Medien einzufügen, sich diesen anzupassen und deren Formen und Inhalte zu übernehmen, begünstigte die durch das Fernsehen betriebene kulturelle Transformation. Denn durch die technische Adaption erscheinen die in den Medien zelebrierten Derivate älterer Formen oft funktionaler und moderner im Sinne einer Flexibilisierung der Zuschauerdispositionen.“<sup>98</sup>

Dabei steht das Fernsehen als Institution, als feste Größe in der Gesellschaft oft in krassem Widerspruch zur Flüchtigkeit seiner gezeigten Bilder. Wurden früher noch die gesehene Bilder des Vorabends in der Warteschlange beim Bäcker diskutiert, schaffen es heute nur noch wenige Ereignisse, die ganze Nation zu bannen. „Nur noch derartige, aus dem Alltäglichen herausstechende Ereignisse liefern heute noch etwas, worüber man am nächsten Tag mit Freunden, Bekannten, Nachbarn und Kollegen sprechen kann, weil man davon ausgehen kann, dass viele dieses eine Ereignis im Fernsehen verfolgt haben.“<sup>99</sup>

---

<sup>95</sup> Ebd., S. 158.

<sup>96</sup> A. Scharf, Dienst, S. 27.

<sup>97</sup> J. Bleicher, Chronik, S. 29.

<sup>98</sup> K. Hickethier, Fernsehen, S. 144.

<sup>99</sup> J. Trimbom, S. 202f.

Diese Sendungen heißen heutzutage: „Deutschland sucht den Superstar!“ (RTL), „Germanys next Topmodel“ (ProSieben), „Das Dschungel-Camp“ (RTL) oder „Deutschlands Supertalent“ (RTL). Nicht zufällig werden diese sehr trivialen Formate von den Privatsendern ausgestrahlt. Die öffentlich-rechtlichen Fernsehanstalten, die Millionen von Gebührengeldern in diverse Sportrechte investiert haben, stechen besonders durch die Übertragung von Olympischen Spielen oder Fußballweltmeisterschaften hervor. Die Verfilmung von Rosamunde-Pilcher-Romanen, Heimatstoffen im weitesten Sinne und die Show „Wetten, dass..?“ (ZDF) sind weitere vom Publikum stark rezipierte Formate. Dabei ist „Wetten, dass..?“ ein Relikt aus der großen Zeit der „Samstagabend-Shows“ der sechziger bis achtziger Jahre und gehört mit mittlerweile 32 Jahren Ausstrahlungsdauer zu den „Dinosauriern“ der deutschen Fernsehunterhaltung und steht derzeit, im April 2014, vor der Absetzung.

Zudem wird Fernsehen heute je nach individuellem Bedarf genutzt. Dabei entscheidet sich der Zuschauer häufig nicht mehr bewusst für ein Programm. Durch das sogenannte „Zapping“, also dem schnellen Hin- und Herschalten zwischen mehreren Programmen, trifft er vielmehr bewusst keine Entscheidung darüber, sich ein Programm intensiv anzuschauen. „Zapping hat die Art und Weise, wie Fernsehen konsumiert wird, nachhaltig verändert und revolutioniert. Fernsehen heißt heute zumeist längst nicht mehr – wie sich dies etwa noch in Zeiten der an die ganzen Familien adressierten Programme darstellte – das im Familienrahmen kollektiv erlebte, kontinuierliche Verfolgen der ausgestrahlten Programme, sondern stellt sich durch das Zappen durch die Sender vielmehr immer häufiger als eine fragmentarische Wahrnehmung der im Fernsehen präsentierten Inhalte dar.“<sup>100</sup>

Trotzdem: Das Fernsehen ist seit Einführung des Dualen Systems im Jahre 1984 ein sehr demokratisches Medium geworden.<sup>101</sup> Der Zuschauer entscheidet mit seiner Fernbedienung über das, was er sehen will. Er ist der Souverän des Programmangebots und stellt sich sein eigenes Programm zusammen. Dies umso mehr seit Markteinführung von PayTV. Auch die mittlerweile eingeführten Festplattensysteme erlauben dem Zuschauer nicht nur eine Entscheidung darüber zu treffen, was er sieht, sondern auch wann er es sieht. Diese Festplattensysteme haben mit den in den achtziger Jahren weit verbreiteten VHS-Rekordern wenig gemein. Wurden diese VHS-Rekorder meistens als Medium für Filme genutzt, die man sich in der Videothek ausleihen konnte, sind die Festplattensysteme viel flexibler und können bis zu drei Tage ununterbrochen Programme aufzeichnen. Der Zuschauer kann also über Zeitpunkt, Dauer und Inhalt seines Fernsehprogramms entscheiden. Dies setzt die Fernsehmacher unter Druck und führt die Einschaltquote als Bewertungskriterium für Fernsehsendungen eigentlich ad absurdum.

Gleiches gilt auch für die neuesten medialen Vermittlungsformen von Fernsehen: Live-Streaming und mobiles Fernsehen. Als Live-Streaming bezeichnet man ein mediales Angebot, das dem Betrachter in Echtzeit, also live, zur Verfügung gestellt wird. Dabei wird mittels einer Encoder-Software das Signal in einen Video/Audio-Stream umgewandelt. Dieses Signal wird dann über das Internet übertragen. Live-Streaming ist nicht zu verwechseln mit der Übertragung von Live-Webcam-Bildern auf einer Website. Bei letzterer wird lediglich in einem bestimmten Abstand ein Standbild, beispielsweise einer Webcam, auf einen Webserver geladen. Das Live-Streaming wird meistens bei der Übertragung von großen Sport- oder Musikereignissen genutzt. Trotzdem trägt es, genauso wie das mobile Fernsehen, zur weiteren Entkoppelung des „Fernsehen“ vom heimischen Wohnzimmer hin zur stetigen, selektiven Nutzung des Fernsehprogramms bei. Mobiles Fernsehen, ein Begriff der vermehrt seit 2006 auftaucht, umfasst die Nutzung von Fernsehprogrammen auf mobilen Endgeräten aller Art. Dazu gehören: Mobiltelefone, sogenannte Portable TVs, Laptops oder auch Fernsehgeräte in Fahrzeugen. Der Begriff Handy TV ist dem Begriff des Mobilien Fernsehens untergeordnet und bezieht sich auf tragbare Geräte mit kleinem Bildschirm, mit denen man auch telefonieren kann. Dadurch sind diese Geräte individuell adressierbar und können in Interak-

<sup>100</sup> Ebd., S. 206.

<sup>101</sup> Vgl. M. Doh.

tion treten. Die größte Aufmerksamkeit fand Mobiles Fernsehen bisher durch die Fußball-Weltmeisterschaft in Deutschland 2006. Erstmals wurden Spiele per UMTS oder Digital Multimedia Broadcasting (DMB) live für mobile Endgeräte übertragen.

Auf die klassische Nutzung des Fernsehens zuhause im Wohnzimmer hat diese Weiterentwicklung des Mobilten Fernsehens noch keine fundamentalen Auswirkungen. Wie oben schon erwähnt, führen die genannten Übertragungsverfahren zu einer größeren Flexibilität in der örtlichen Gestaltung des Fernseherlebnisses, jedoch stecken die Nutzungsmöglichkeiten des Mobilten Fernsehens noch in den Kinderschuhen.<sup>102</sup> Trotzdem bleibt die zukünftige Definition von Fernsehen in Abgrenzung zu IPTV und Handy-TV ein Forschungsschwerpunkt. Bisher war jedem Zuschauer relativ klar, was einem erwartet, wenn man den Fernseher einschaltet. Die Zeiten, in denen das Fernsehen über Funkwellen passiv und einseitig mit seinem Nutzer kommuniziert, könnten allerdings bald vorbei sein; dann werden Digitalfernsehen und die Nutzungsmöglichkeiten von mobilen Geräten das Sende- und Zuschauerverhalten in den nächsten Jahrzehnten radikal ändern.<sup>103</sup>

Im Spannungsfeld Fernsehen und Zuschauer wird es immer mehr darauf ankommen, das Verhältnis gesellschaftlich, aber auch wissenschaftlich zu diskutieren; dies zum einen, damit die Macher wissen, was die Rezipienten sehen wollen – meist relevant aus werbepsychologischen Vermarktungsgründen, aber auch angetan zur Bestimmung von programmlichen Inhalten. Dabei erzeugt das Fernsehen eine eigene Realität, in der sie das Verhalten der Teilnehmer und der Zuseher signifikant verändert, in der „Medienstars und Fernseh-events, Fernsehserien oder Live-Übertragungen von Sportereignissen zu popkulturellen medialen Erfahrungswelten der Zuschauer werden.“<sup>104</sup> Die Wahl der Mittel, der Unterschied zwischen Fiktion und Wirklichkeit ist nicht mehr wichtig. „Aufgenommen und gesendet wird, was den Nachrichtenfaktoren und den lebensweltlich und mediensozialisatorisch geprägten Erwartungen der Zuschauer entspricht: das Neue, das Sensationelle, rechtliche und moralische Normbrüche, schicksalhafte Ereignisse wie Katastrophen oder Themen mit sozialer und emotionaler Nähe zur Lebenswelt der Zuschauer.“<sup>105</sup> Dass dem Fernsehen hierbei eine große Verantwortung und moralische Verpflichtung zukommt, ist selbstverständlich und muss immer wieder kritisch hinterfragt werden.

Abschließend bleibt zu konstatieren, dass das Fernsehen von heute als Lieferant von Informationen und Inhalten einen schmalen Grat begeht. Dies betrifft sowohl die Auswahl als auch die Weitergabe dieser Ware. Dabei darf und muss an das Verantwortungsgefühl der Fernsehmacher appelliert und darauf vertraut werden, dass einer Gesellschaft alle für sie wichtigen Informationen weitergegeben werden. „Die entscheidende Frage, nicht nur für die künftige Rolle der klassischen Massenmedien, sondern für die Gesellschaft insgesamt, für die Gesellschaft als politisch handelnde Gemeinschaft, wird sein, ob aus solcher Gewöhnung an individualisierte, quasi bilaterale Kommunikation, ein Verlust für die Gemeinschaft entsteht, eine Abkapselung und Isolierung des Einzelnen und eine neue Fragmentierung der Gesellschaft in Informierte und Uninformierte, in Wissende und Unwissende, ob die Überfülle möglicher Information nicht paradoxer Weise zu einer Zersplitterung und Absenkung des allgemeinen Standards an Informationen und Wissen führt, wie er nicht zuletzt für eine demokratische Staatsform unersetzlich ist und wie er auf dem Wege einer verantwortungsbewussten Massenkommunikation geschaffen wurde.“<sup>106</sup>

---

<sup>102</sup> Vgl. C. May.

<sup>103</sup> Vgl. T. Ricke.

<sup>104</sup> S. Handro, *Erinnern*, S. 205.

<sup>105</sup> Ebd., S. 204.

<sup>106</sup> A. Scharf, *Dienst*, S. 25f.

## 5. Geschichte im deutschen Fernsehen

Dieses Kapitel zeigt einen auf die wesentlichen Punkte reduzierten chronologischen Verlauf der Geschichtsvermittlung im deutschen Fernsehen, stets verbunden mit einem Blick auf die Vermittlung von Geschichte im Bayerischen Fernsehen. Die Problematik der Forschung wurde in der Einleitung bereits ausführlich erläutert. Die Behandlung der Geschichtsvermittlung nach wissenschaftlich bemessenen Kriterien hat erst Ende der achtziger Jahre begonnen, allerdings oft vor journalistischem Hintergrund und weniger unter geschichtsdidaktischen Gesichtspunkten. Wegweisend ist hier das 1988 erschienene Buch: „Geschichte im Fernsehen“, welches von Quandt und Knopp herausgegeben wurde und in dem die Geschichtsvermittlung in ihren verschiedenen Facetten, von der historischen Dokumentation bis zum historischen Film, beleuchtet wurde. Quandt hatte sich schon früh mit der Vermittlung von Geschichte im Fernsehen beschäftigt und bereits 1981 an der Universität Gießen die Arbeitsgemeinschaft „Geschichtswissenschaft und Massenmedien“ als Forum, in dem Vertreter aus Medien und Wissenschaft miteinander kommunizieren sollten, gegründet. Überhaupt hat Quandt mit vielen Publikationen und dem von ihm mitbegründeten Studiengang „Fachjournalistik Geschichte“ in Gießen essentiell zu einer breiteren Diskussion über das Thema beigetragen.<sup>107</sup>

Das Jahr 1995 ist bezogen auf die Geschichtsvermittlung im deutschen Fernsehen von immenser Bedeutung. Die Ausstrahlung der sechsteiligen ZDF-Reihe „Hitler – Eine Bilanz“ wurde im Schnitt von mehr als sechs Millionen Zuschauern angeschaut. Dies vor allem aus dem Grund, weil das ZDF die 45-minütigen Dokumentationen zur sogenannten „Prime Time“ um 20:15 Uhr ausstrahlte. Außerdem erregten die eingesetzten dramaturgischen Stilmittel von nun an die Gemüter. Obwohl im darauffolgenden Jahrzehnt dem Thema Geschichtsvermittlung im Fernsehen eine wesentlich größere Aufmerksamkeit zukam, als dies in den drei vorangegangenen Dekaden der Fall war, blieb das Thema im Kanon der geschichtsdidaktischen Themen eine Randerscheinung. Durch Kolloquien, Seminare und Vorlesungen, die sich mit der Vermittlung von Geschichte in Film und Fernsehen auseinandersetzten, wurde versucht, dieses Thema wissenschaftlich zu erschließen und es so in die Geschichtswissenschaft einzugliedern. Zur gleichen Zeit wurden auch andere Disziplinen auf das Sujet aufmerksam und vor allem an Lehrstühlen für Kommunikationswissenschaften wurden Beiträge dazu publiziert.<sup>108</sup> Der größte und auch wirkungsvollste Teil der Diskussion fand jedoch in den Medien selbst statt. Dies geschah vor allem im Feuilleton der großen deutschen Tageszeitungen.<sup>109</sup>

Besonders öffentlichkeitswirksam sind demzufolge nicht Geschichtswissenschaftler an den Universitäten oder Geschichtslehrer an den Schulen, sondern Journalisten, Schriftsteller, Redakteure und Fernsehschaffende, die sich mit dem Thema Geschichte auseinandersetzen. Dabei begegnet uns Geschichte heutzutage in der Öffentlichkeit immer wieder in den genannten Bereichen, nur eben nicht mit einer Akzentuierung auf einen wissenschaftlichen Zugriff. Dies scheint eines der größten Probleme in der Auseinandersetzung mit der Vermittlung von Geschichte im Fernsehen zu sein.<sup>110</sup>

Fernsehen als zentrales Leitmedium unserer Gesellschaft bestimmt nachdrücklich den öffentlichen Diskurs zu relevanten Themen. Dabei wird die Relevanz dieser Themen fast täglich neu bestimmt und reicht von Prominentenhochzeiten bis hin zu Naturkatastrophen. Das Fernsehen erreicht so auf direkte und unmittelbare Weise ein Massenpublikum und „spiegelt dessen Interessen und Vorlieben und bestimmt und determiniert sie andererseits gleichzeitig.“<sup>111</sup> Kein anderes Medium wirkt so intensiv auf das allgemeine Bewusstsein über Geschichte wie das Fernsehen. Dies gilt insbesondere für die Vermittlung von historischem Wissen im Fernsehen: „Das Fernsehen deutet, erklärt und

<sup>107</sup> Vgl. Kapitel VI, Literaturverzeichnis.

<sup>108</sup> Vgl. S. Ilden.

<sup>109</sup> Vgl. T. Körner, S. 17.

<sup>110</sup> Vgl. Kapitel I, Forschungsstand.

<sup>111</sup> J. Trimborn, S. 217.

wertet Geschichte und leitet aus diesen Interpretationen Perspektiven für Gegenwart und Zukunft ab.<sup>112</sup> Beinahe täglich flimmert Geschichte über unsere Bildschirme. Die Bandbreite ist immens. Große amerikanische Kinoproduktionen, wie die sogenannten „Sandalenfilme“, und hier als bekanntestes Beispiel „Ben Hur“ aus dem Jahre 1959, der jedes Jahr pünktlich zum Osterfest im Fernsehen zu sehen ist, deutsche Doku-Dramen und Fernsehfilme, wie „Der Tunnel“ (2001), „Mogadischu“ (2008), „Rommel“ (2012) und der im Inland breit rezipierte und in Deutschland gefeierte und preisgekrönte Fernsehdreiteiler „Unsere Mütter, unsere Väter“ (2013), von Nico Hofmann und seiner Firma TeamWorx,<sup>113</sup> oder der ebenfalls aufwändig produzierte, dreiteilige historische Fernsehfilm über das Berliner Hotel „Adlon“ (2013) von Oliver Berben und seiner Produktionsfirma Moovie, werden genauso ausgestrahlt wie auch „klassische“ historische Dokumentationen aus der ZDF-Redaktion für Zeitgeschichte: Als Beispiel seien angeführt „Die Deutschen“ (2008; 2010) und das jüngst veröffentlichte letzte „Werk“ Knopps: „Weltenbrand“ (2012). Diese filmischen Vermittlungsformen werden schließlich durch andere Sendungen mit Bezug zu geschichtlichem Wissen, wie das 2010 vom ZDF gestartete „History! – Das Quiz“, flankiert.

Geschichtswissen aus dem Fernseher ist für uns bequemer zu bekommen als aus Fachbüchern und Vorlesungen, können hier doch Unterhaltungs- und Lerneffekt miteinander verknüpft werden. Allzu gern ist der Fernsehzuschauer bereit, das für ihn mehr oder weniger aufbereitete und oftmals in eine unterhaltsame Handlung verpackte historische Wissen kritiklos zu konsumieren. Zwischen den Ergebnissen wissenschaftlicher Forschung und deren Darstellung im Fernsehen können jedoch gefährliche Diskrepanzen entstehen, denn mit dem vermeintlichen Wissen werden auch Stereotypen, Klischees, Vorurteile und zum Teil auch Verfälschungen transportiert. So umstritten das Fernsehen daher als Medium der Geschichtsdarstellung sein mag, unstrittig ist indes, dass eben dieses Medium die Geschichtsschreibung heutzutage zu einem guten Teil ersetzt. „Nur oberflächlich betrachtet und gleichsam auf den ersten Blick liegt die Deutung der Vergangenheit in der Hand der Fachwissenschaftler. Denn brisant wird die Auseinandersetzung um die Geschichte erst im öffentlichen Raum und durch die Massenmedien.“<sup>114</sup> Anders als zum Beispiel wissenschaftliche Sachbücher verfügt das Fernsehen über die Möglichkeit, mit Neugier, Betroffenheit und anderen dramaturgischen Mitteln Spannung zu evozieren. Bewegte Bilder, Geräusche und Originalstimmen vermitteln Geschichte als Abenteuer, als sinnliches Erlebnis, wie es eben nur dieses elektronische Medium anbieten kann.

Bei aller fortschrittlichen Denkweise, bei allen Vorteilen, die das Medium Fernsehen in seiner Ausdrucksstärke und Verbreitung hat, so werden, vor allem seitens der Geschichtswissenschaft, aber auch seitens einer breiten Öffentlichkeit, die Wirkmechanismen des Fernsehens fahrlässigerweise kaum oder gar nicht berücksichtigt. So war die Analyse der Medien im Allgemeinen und des Fernsehens im Speziellen „lange verpönt, da publizistische Quellen als unseriös galten und sich das Fach gerade durch seine Archivquellen abgrenzte.“<sup>115</sup>

Offensichtlich aber ist, dass das Medium Fernsehen ganz anderen sozialen Parametern als die wissenschaftliche Beschäftigung mit einem Thema unterliegt. Absender und Adressat sind grundsätzlich verschieden. Gleiches gilt bei den Arbeitsprozessen, die vor der Vermittlung des Wissens stehen. „Für viele Wissenschaftler blieben die Medien und mit ihnen das Fernsehen lange Zeit Quellen, die man gelegentlich zur farbigen Veranschaulichung oder stillschweigend zur Ermittlung von Zusammenhängen heranzog.“<sup>116</sup> Eine in sich schlüssige Schule der Fernsehkompetenz gibt es bis heute nicht. Sie wird weder an Schulen noch durch andere Einrichtungen in ausreichendem Maße praktiziert oder publiziert. Dies wäre umso wichtiger, je jünger die Fernsehzuschauer sind. Eine Einordnung oder Bewertung des Gesehenen stützt sich beim Fernsehzuschauer zumeist auf dessen subjektive Erfahrungen mit dem Medium Fernsehen. Dabei spielen Persönlichkeit und

<sup>112</sup> D. Schmidt-Sinns, S. 12.

<sup>113</sup> Vgl. F. Schirrmacher, Interview.

<sup>114</sup> E. Klöss, Kriterien, S. 30.

<sup>115</sup> F. Bösch, Mediengeschichte, S. 13.

<sup>116</sup> Ebd., S. 14.

kulturelle Präferenzen oder Abneigungen des Zuschauers eine viel größere Rolle, als dies wissenschaftlich messbar ist und als dies in dieser Arbeit didaktisch reflektiert werden kann. Zur Wertstellung des Fernsehens und einem möglichen geschichtsdidaktischen Umgang wird in der Schlussbemerkung in Kapitel V ausführlich Stellung genommen.

Nachdem sich das Fernsehen in den Jahren 1948 bis 1954 konstituiert und die gemeinschaftliche Arbeit der Sendeanstalten innerhalb der ARD ab 1954 begonnen hatte, wuchs seit dem Ende der fünfziger Jahre das Angebot an historischen Sendungen, Dokumentationen, Dokumentarspielen, Fernsehspielen und Spielfilmen stetig. „Mit der Entwicklung des Fernsehens zur beliebtesten Freizeitgestaltung der Nation pflegen und forcieren die Anstalten geschichtliche, insbesondere zeitgeschichtliche Themen unter Anlehnung ihrer drei Aufträge: Information, Bildung und Unterhaltung.“<sup>117</sup> So stieg zum Beispiel nach der Studie von Georg Feil<sup>118</sup> der Sendeumfang für historische Beiträge aller Art in der Zeit zwischen 20:00 Uhr und 22:00 Uhr, der sogenannten Hauptprogrammzeit, von 1.595 Minuten im Jahr 1958 über 4.505 Minuten im Jahr 1962 auf 4.985 Minuten im Jahr 1967 an. Sicherlich hat durch das Hinzukommen des Zweiten Deutschen Fernsehens das Sendeangebot ab dem Jahr 1963 generell zugenommen. Gleichwohl bleibt zu beobachten, dass beide öffentlich-rechtlichen Programme um die historischen Themen konkurrieren, dass insbesondere das ZDF seine historischen Anteile von Jahr zu Jahr um bis zu 100 Prozent steigerte.<sup>119</sup>

In den Gründungsjahren des Fernsehens wurde dem Publikum inhaltlich quantitativ und auch qualitativ sehr viel mehr zugemutet, als dies in der heutigen Zeit von den Fernsehmachern getan wird. Die ersten Geschichtssendungen überzeugten durch große Experimentierfreudigkeit im Umgang mit geschichtlichen Themen. Während der sechziger und siebziger, und vereinzelt bis in die achtziger Jahre, scheute man sich nicht, den Geschichtssendungen einen deutlich erkennbaren schulischen beziehungsweise universitären Charakter zu geben, indem man Unterrichtsmittel, wie Karten oder eine Tafel, innerhalb des Sendekonzepts zum Einsatz brachte. Diese Unterrichtsmittel wurden frontal, also zum Zuschauer hin, von einem „Lehrer“, der im Fernsehen Moderator heißt, eingesetzt. Die historischen Dokumentationen in dieser Zeit und bis weit in die achtziger Jahre wurden vom Moderator bestimmt. Knopp knüpfte, bis zu seinem Abschied 2012, an diese Moderationstradition an, indem er in der Sendung „ZDF-History“ den Zuschauer begrüßt, das Thema vorstellt und eine kurze Einführung gibt. Am Ende jeder „History“-Sendung zieht er ein Fazit, gibt einen Ausblick auf die nächste Sendung und verabschiedet sich von den Zuschauern.

In den sechziger Jahren mündeten diese Darstellungsformen im 1964 gegründeten Schulfernsehen und fanden ihren didaktisch signifikantesten Höhepunkt im 1967 vom Bayerischen Fernsehen eingeführten Telekolleg. Fanden die Anfänge der Moderation beim Telekolleg noch im Studio statt (wobei der Moderator lediglich über Geschichte dozierte), entschloss man sich schon bald, mit ihm nach draußen zu gehen und zu den historischen Schauplätzen zu fahren, um ihn gleichsam vom Ort des Geschehens berichten zu lassen. Dort genügte dann oft eine einzige Kameraeinstellung, um Moderator und Originalschauplatz in Einklang zu bringen und so wurden Einstellungen von bis zu drei Minuten Länge gefilmt, in denen der Moderator vor einem Schloss stand und erklärte, was hinter ihm im Laufe der Jahrhunderte passierte.

Wenig wurde darüber rasoniert, ob dies eine, im dramaturgischen Sinne, geeignete Form der Darstellung von Geschichte war. Im Vordergrund stand ohnehin nicht das Bild, sondern vielmehr der Text, der vom Moderator gesprochen wurde. Zumeist waren Moderator und Autor eine Person und somit wurde das vom Autor erdachte und niedergeschriebene Sendekonzept wortgetreu während der Aufnahmen vor der Kamera von ihm so wiedergegeben.

Die Autoren, Moderatoren und Redakteure der sechziger bis achtziger Jahre gaben den didaktischen Vorgaben einer Vermittlung von Geschichte im Fernsehen den eindeutigen Vorrang vor einer visuell-dramaturgischen Inszenierung von emotionalen Erlebnissen. Die Konzentration auf die visuellen Eigenschaften des Mediums Fernsehen, die Emotionalisierung der Bilder und vice

<sup>117</sup> Ebd., S. 106f.

<sup>118</sup> Vgl. G. Feil, Analyse.

<sup>119</sup> Vgl. G. Feil, Zeitgeschichte.

versa die Bilder als Vehikel zur Emotionalisierung, die Abkehr von in ganzen Sätzen gesprochenen Texten und deren Präsentation durch einen Moderator, der den Zuschauer vor der Kamera durch die Sendung führt, rückte erst später in den Vordergrund. Dieser Paradigmenwechsel wird Mitte der neunziger Jahre vollzogen und ist seitdem nicht mehr aufzuhalten beziehungsweise rückzuführen.

Im Vergleich zu heutigen Produktionsbedingungen waren jedoch die finanziellen Aufwendungen bei Weitem höher: „Stehen zu Beginn des Geschichtsfernsehens in der Bundesrepublik überwiegend Einzeldokumentationen sowie Theateradaptionen historisch-dramatischer Stoffe, so schieben sich später vierteilige dokumentarische Serien [...] beziehungsweise mehrteilige, eigens für das Fernsehen gedrehte, erzählerisch-abenteuerhafte Fernsehromane [...] in den Vordergrund: ganz offensichtlich setzte hier ein Prozess ein, die zeitgeschichtliche Aufklärungsarbeit durch das Fernsehen im Rahmen der Programmmöglichkeiten zu systematisieren beziehungsweise auch historische Stoffe in spannende Unterhaltung umzuformen.“<sup>120</sup> Bis zu 50 Prozent einer heutzutage produzierten historischen Dokumentation bestehen aus sogenanntem abgeklammerten Material. Der Begriff des „Abklammerns“ beschreibt die nochmalige Benutzung von Drehmaterial in einem anderen beziehungsweise neuen Zusammenhang. Nachdem der Kanon der Geschichtsvermittlung im Fernsehen vor allem von Jubiläen und Jahrestagen bestimmt wird, kann durch das Abklammern eine vermeintlich neue Dokumentation zu einem bereits behandelten und ausgestrahlten Thema entstehen. Der Zugriff auf Archivmaterial aus mittlerweile frei zugänglichen Quellen trägt heutzutage ebenfalls zur Kostenreduktion der Produktionskosten einer historischen Dokumentation bei. Die Gebühren, die für das Archivmaterial zu bezahlen sind, stehen meist in keinem Verhältnis zu den Kosten, die ein Neudreh des Schauplatzes in Anspruch nehmen würde. Im weiteren Verlauf der Arbeit wird dieser Punkt noch eingehend thematisiert.

In den Jahren 1960 und 1961 fand die erste große mediale Aufarbeitung des Themas „Nationalsozialismus“ im Fernsehen statt. Damals strahlte die ARD eine WDR- und SDR-Co-Produktion aus.<sup>121</sup> Die insgesamt 14-teilige Reihe trug den Titel „Das Dritte Reich“. Der Spiegel bezeichnete diese Fernsehserie, die ausschließlich mit dokumentarischen Mitteln der Information und Aufklärung arbeitete, als „ambitiöseste[n] Geschichtsunterricht, den das deutsche Fernsehen jemals seinem Publikum erteilte“<sup>122</sup> und als „vollgepfropfte, 15-minütige Lehrschau“<sup>123</sup>.

Nachdem sich 1963 das ZDF als Zweites Deutsches Fernsehen konstituiert hatte, fand in der Medienlandschaft ein Ausbau der Programme statt, der auch die Zahl der ausgestrahlten Sendungen vermehrte. Dabei bedeutete ein Ausbau der Programme in diesem Zusammenhang eine Innovation von Programmschemata und eine Entwicklung von Formaten innerhalb des öffentlich-rechtlichen Fernsehens. Vor allem Magazinsendungen wie „Panorama“ (1961) und „Monitor“ (1965, beide ARD) thematisierten nicht nur aktuelle politische Themen, sondern auch den Schwerpunkt Zeitgeschichte. Nach dem Eichmann-Prozess 1961 in Jerusalem und dem Auschwitz-Prozess 1963 bis 1965 in Frankfurt gab es viele Fernsehspiele, die sich mit der Frage auseinandersetzten, wie es zur Diktatur des NS-Regimes im Dritten Reich kommen konnte. Als Beispiel sei hier nur „Ein Tag – Bericht aus einem deutschen Konzentrationslager“ von Egon Monk genannt. Diese NDR-Produktion aus dem Jahre 1965 steht stellvertretend für viele andere Fernsehspiele in der zweiten Hälfte der sechziger Jahre, die sich auf Fakten und wissenschaftlich fundierte Tatsachen stützten und dennoch mit dem dramaturgischen Einsatz des Schauspiels versuchten, Geschichtsthemen dem Publikum unterhaltsam näherzubringen.

Zu Beginn der sechziger Jahre bedeutete Geschichtsvermittlung im Fernsehen die Erfüllung des Erziehungs- und Bildungsauftrags, wie er in den Rundfunkstaatsverträgen festgehalten wurde.<sup>124</sup> Dieses Ziel der Erziehung und Bildung der Zuschauer fand seinen signifikantesten Niederschlag in

<sup>120</sup> U. Kröll, *Geschichte*, S. 107f.

<sup>121</sup> Vgl. C. Classen.

<sup>122</sup> Zitiert nach T. Körner, S. 17.

<sup>123</sup> Zitiert nach P. Zimmermann, „Vergangenheitsbewältigung“, S. 64.

<sup>124</sup> Vgl. [www.br-online.de-BR-online-Publikation-115578-20080418110356](http://www.br-online.de-BR-online-Publikation-115578-20080418110356).

der Einführung des Studienprogramms der ARD-Sendeanstalten 1964. Zeitgleich setzte sich eine stärkere Regionalisierung der Fernsehprogramme durch. „Mit der stärkeren Regionalisierung ihrer Programme greifen die Fernsehprogramme nun auch nach Bereichen, die bisher Domäne der regionalen Tageszeitungen und anderer Träger waren: die populärwissenschaftliche Lokal- und Regionalgeschichte.“<sup>125</sup>

Aber nicht nur die Thematisierung der nationalsozialistischen Vergangenheit der Bundesrepublik Deutschland und die stärker ausgeprägte Regionalisierung der Geschichte in den einzelnen Dritten Programmen waren Begleiterscheinungen der Fernsehgeschichte der sechziger Jahre; gleichzeitig wurde auch immer versucht, die Darstellung von geschichtlichen Inhalten, wie oben schon erwähnt, unterhaltender und „sehenswerter“ zu machen. Das sah in der programmschematischen Umsetzung so aus, dass man verschiedenste dramaturgische Stilmittel wie Spielszenen bei geschichtlichen Fernsehspielen einsetzte oder Diskussionsrunden zu zeitgeschichtlichen Themen, vor allem über die Auseinandersetzung mit den Gräueltaten des Dritten Reiches und deren Aufbereitung, ausstrahlte. Damals begann man ebenfalls mit dem, wenngleich noch sehr dezenten, Einsatz von Oral History im Fernsehen, indem man Zeitzeugenaussagen in Dokumentationen mischte, um so den didaktischen Ansprüchen der Fernsehmacher dieser Zeit nach Aufklärung und Information Genüge zu tun. Insgesamt wurde versucht, dem außerschulischen Bildungsanspruch des Fernsehens im Bereich Geschichte gerecht zu werden und diesen zu untermauern. Jedoch blieben die Geschichtsdokumentationen ein Phänomen am Rande des Programmschemas. „Im Rahmen des kontinuierlichen Programmaufbaus in den 1960er Jahren und der damit verbundenen Ausdifferenzierung des Programms in Nachmittags-, Abend- und Spätabendangebote wurden geschichtliche Dokumentationen in erster Linie außerhalb der Prime Time ausgestrahlt.“<sup>126</sup>

Ende der sechziger und mit Beginn der siebziger Jahre zeigte sich eine weitere Verfestigung von Geschichte in den Programmen des öffentlich-rechtlichen Fernsehens. Geschichte und vor allem Zeitgeschichte fand zur Prime Time allerdings immer noch in „Spielfilmen, Fernsehspielen und Dokumentarspielen statt, also ohne visuelle Zeichen historischer Authentizität in der Form von Zeitzeugen oder Originalschauplätzen.“<sup>127</sup> Wie das Beispiel des Bayerischen Fernsehens zeigt, expandierten die Redaktionen, die sich mit der Vermittlung von Geschichte beschäftigten aber trotzdem, wenn auch nicht mit der Fokussierung auf die Vermittlung von Zeitgeschichte.<sup>128</sup> Im Bayerischen Fernsehen entstanden größere Reihen, die sich mit dem Überblick über ganze Epochen beschäftigten und die auch ihren Niederschlag im Schulfernsehen und Telekolleg fanden, wie zum Beispiel „Die Geschichte der Juden“ (von Kurt Schubert, 1969, 13 Folgen) oder „Der verlorene Frieden. Weltereignisse 1918-1933“ (von Wolfgang Flemmer, 1968, 27 Folgen). Der bestimmende Punkt der Geschichtsvermittlung war also die didaktische und pädagogische Vermittlung von Wissen im Fernsehen. Der Zuschauer sollte beim Sehen etwas über Geschichte lernen. Dem spürbaren Bedürfnis des Publikums, deutsche Zeitgeschichte vor allem an Personen und bestimmten Anlässen festzumachen, trug das Fernsehen Rechnung. Deshalb entstanden in den siebziger Jahren neben den Epochen-Reihen Portraitreihen wie zum Beispiel „Portraits des 20. Jahrhunderts“ (von Helmut Dotterweich, ab 1972, 6 Folgen) sowie zahlreiche Herrscher-, Königs- oder Kaiserportraits.

Die Mitte der siebziger Jahre in der Lehre wahrgenommene Geschichtsverdrossenheit drückt sich dagegen unter anderem in Thomas Nipperdeys „Wozu noch Geschichte?“<sup>129</sup> aus. Diese Geschichtsverdrossenheit ging mit einer völlig konträren Tendenz in Form eines neu erwarteten Geschichtsbewusstseins einher. Auf der Tagung der Konferenz für Geschichtsdidaktik 1977 in Osnabrück kulminierte dieser Streit.<sup>130</sup> Die Geschichtsdidaktik verstand sich nun als nicht mehr nur

<sup>125</sup> U. Kröll, *Geschichte*, S. 108f.

<sup>126</sup> W. Kantsteiner, *Macht*, S. 326.

<sup>127</sup> Ebd.

<sup>128</sup> Vgl. Kapitel III, *Geschichtsredaktionen im Bayerischen Rundfunk*.

<sup>129</sup> T. Nipperdey.

<sup>130</sup> Vgl. W. Kampen.

für eine möglichst effektive Vermittlung historischen Wissens im Unterricht zuständig, „sondern auch verantwortlich für sämtliche Wirkungen, die von Geschichte ausgehen können. Damit war der enge traditionelle Rahmen gesprengt.“<sup>131</sup> Ein Jahr später, 1978, formulierte Joachim Rohlfes die grundsätzliche Problematik der Geschichtsdidaktik folgendermaßen: „Die akademische Historie in Deutschland hat sich lange Zeit wenig darum gekümmert, was aus ihren Forschungsergebnissen wird, wenn diese – außerhalb der Schulen und Hochschulen – in die Hände von Journalisten, Künstlern, Dilettanten, ja selbst Ignoranten geraten. Zwar fühlen sich die Historiker herausgefordert, wenn in Sachbüchern allzu unbekümmert mit dem gesicherten Wissensstand ihres Faches umgesprungen wird oder in Filmen und Fernsehsendungen die historische Wahrheit um der dramatischen Wirkung Willen gekürzt wird, [...] was sich jedoch unterhalb dieses Kulturbetriebs tut, Geschichte im banalen Alltag, das wird von Fachleuten zumeist registriert und für belanglos gehalten.“<sup>132</sup>

Dies bedeutete für die Geschichtsvermittlung im Fernsehen, dass zwar der Bedarf an zeitgeschichtlicher Auseinandersetzung, vor allem mit der Zeit des Nationalsozialismus, stetig wuchs, dass die innere Bereitschaft eines größeren Publikums sich zumindest im Medium Fernsehen mit der Thematik der NS-Zeit auseinanderzusetzen, vorhanden war, allerdings mussten gleichzeitig Geschichtswissenschaftler, Geschichtsdidaktiker und Schullehrer ihre Position im Umgang mit der neuartigen Geschichtsvermittlung erst noch definieren.

Offensichtlich wollte sich die deutsche Gesellschaft der siebziger Jahre mit Zeitgeschichte beschäftigen und dies sollte sich auch in den Fernsehsendungen widerspiegeln. Dies mag eine Resonanz der Studentenbewegung von 1968 gewesen sein, durch die in vielen deutschen Familien die Rolle der Eltern während des Dritten Reiches und deren Verantwortung in diesem diktatorischen Regime erstmals nach dem Krieg diskutiert wurde. Unbestritten ist die Tatsache, dass eine Vermittlung zeitgeschichtlicher Themen via Fernsehen den Autoren und Regisseuren eine viel größere Bandbreite an dramaturgischen Umsetzungsmöglichkeiten gab, als dies zum Beispiel eine Beschäftigung mit dem Mittelalter vermochte. Die Beschäftigung mit Zeitgeschichte bedeutete also eine Akzentverschiebung zugunsten der Zeitzeugen innerhalb historischer Dokumentationen und zuungunsten des Abfilmens von Originalschauplätzen, was wiederum eine deutliche Zunahme der Emotionalisierung von Geschichte im Fernsehen mit sich brachte. Dies trug bereits Mitte der siebziger Jahre den Kern einer Diskussion in sich, die erst 20 Jahre später zu heftigsten Auseinandersetzungen zwischen Geschichtswissenschaftlern und Fernsehmachern führte, als von „Verschnipselung“ der Zeitzeugenaussagen, die nur noch den Kommentartext bestätigten, die Rede war.<sup>133</sup>

Ende der siebziger Jahre wurde zunächst ein erster Anstoß für eine Zusammenarbeit zwischen den Geschichtsvermittlern im Fernsehen und den Geschichtsvermittlern im schulischen und universitären Bereich gegeben. Das Bayerische Fernsehen gründete, als erste Fernsehanstalt in Deutschland, 1978 eine Redaktion für Zeitgeschichte, die nicht dem für Geschichte hauptsächlich verantwortlichen Programmbereich „Familie und Schule“ untergeordnet, sondern bewusst, um auf die Aktualität hinzuweisen, dem Programmbereich „Zeitgeschehen und Politik“ beigeordnet war.<sup>134</sup> Zeitgeschichte bekam eine eigene Redaktion, ihre Themen eine eigene Plattform, die sich hauptsächlich mit der Aufarbeitung des Dritten Reiches beschäftigten.

Nur ein Jahr später, 1979, veränderte die Ausstrahlung des Vierteilers „Holocaust“ das Bewusstsein über die Vermittlung von Geschichte im Fernsehen radikal. „Was der Sputnik-Schock für die westliche Raumfahrt war, ist die Zuschauerresonanz auf die Ausstrahlung der amerikanischen Serie ‚Holocaust‘ für viele Fernsehdokumentaristen und auch Historiker gewesen: Es war klar geworden, dass historische Dokumentationen zwar Informationen liefern konnten, dass vergangener Alltag mit seinen Implikationen, seiner Verstrickung in die politischen Vorgänge, ebenso wie

<sup>131</sup> W. Protzner, S. 33.

<sup>132</sup> J. Rohlfes, zitiert nach W. Protzner, S.33.

<sup>133</sup> Vgl. Kapitel II, Rolle der Zeitzeugen in historischen Dokumentationen.

<sup>134</sup> Vgl. Kapitel III, Geschichtsredaktionen im Bayerischen Rundfunk, Abbildung 3, S. 194.

die daraus resultierenden Ungerechtigkeiten und Leiden sich aber nur dann vermitteln lassen, wenn der Zuschauer die Möglichkeit hat, mit den Personen mitzufühlen, von deren Schicksal die Rede ist.<sup>135</sup> Der für den amerikanischen Fernsehmarkt produzierte Vierteiler „Holocaust“ wurde an vier Samstagen im Januar 1979 ausgestrahlt und behandelte die Geschichte der jüdischen Familie Weiß zur Zeit des Nationalsozialismus in Deutschland.<sup>136</sup> Obwohl es sich um eine fiktionale und nicht um eine dokumentarische Umsetzung des Themas handelte, obwohl es Schauspieler waren, die, zwar nach wahren Begebenheiten darstellten, aber eben trotzdem spielten, beeinflusste die Diskussion um die Ausstrahlung des Vierteilers die Geschichtsvermittlung in Deutschland bahnbrechend: „Die dokumentarische Filmerzählung, in der das Zusammenfügen der historischen Sachverhalte nach dem temporalen und/oder kausalen Prinzip weitgehend aufgegeben wurde, zugunsten einer Erzählsituation, die an die kommunikative und kognitive Verknüpfung der Erfahrungen von Erzähler und Zuhörer knüpfte“<sup>137</sup>, barg auch mögliche Implikationen für das dokumentarische Genre in sich.

Dies bedeutete nämlich, dass nun sehr viel mehr über emotionale Betroffenheit der Zuschauer nachgedacht wurde, wobei gleichzeitig Nutzen und Schaden dieser Emotionalisierung beziehungsweise die Trivialisierung von Geschichte im Fernsehen diskutiert wurde. Seit der Ausstrahlung von „Holocaust“ war klar, dass eine Identifikation mit den historischen Personen und Sachverhalten viel eher über eine Emotionalisierung der Zuschauer funktionierte.<sup>138</sup> Hatten die Fernsehmacher ihr Augenmerk bisher vorwiegend auf seriös gemachte Dokumentationen gerichtet, die didaktischen und fachwissenschaftlichen Maßstäben standhielten, von den Zuschauern jedoch zumeist als langweilig empfunden worden waren, so wandte man nun den Blick auf alle Sendungen des Fernsehens, in denen – wenn auch nur als Tapete – Historisches zu entdecken war.

Dies beleuchtete Darstellungsformen wie den historischen Spielfilm, aber eben auch das historische Dokumentarspiel oder beliebte Familienserien vor historischem Hintergrund.

Dieses einmalige Medienereignis in Deutschland, das so viel Aufsehen erregte, bedeutete einerseits einen wie auch immer gearteten wissenschaftlichen Wissenszuwachs über die Zeit des Nationalsozialismus, führte aber andererseits bei den Zuschauern aufgrund der emotionalen Betroffenheit zu einem Gefühl der Wiedergutmachung. „Holocaust stellte eine Herausforderung dar – für die Zuschauer, die zu einem Bekenntnis gezwungen wurden, für die Geschichtswissenschaft, die man nach der Erfüllung ihres Öffentlichkeitsauftrages fragte, weil sie ihre Erkenntnisse bisher nur einer auserwählten intellektuellen Minderheit, nicht aber der breiteren Öffentlichkeit zugänglich gemacht hatte, für den Geschichtsunterricht, der sich vorwerfen lassen musste, nie einen derart hohen Motivationsgrad bei den Schülern erreicht zu haben, und nicht zuletzt auch für das Fernsehen, dem man vorhielt, es habe dieses Thema bislang mangelhaft aufgearbeitet.“<sup>139</sup> Insgesamt übertraf das, was im Zusammenhang mit der Ausstrahlung der Fernsehreihe „Holocaust“ veröffentlicht wurde, quantitativ bei weitem alles, was je im Zusammenhang mit Geschichte im Fernsehen diskutiert worden war. Indes war die Zeit für eine grundlegende Diskussion über die Wirkung des Fernsehens auf seine Zuschauer damals noch nicht reif, ebenso wenig wie die Akzeptanz, dass das Fernsehen auf das Geschichtsbewusstsein breiter Bevölkerungsschichten massiven Einfluss hatte.

Dennoch bedeutete die Auseinandersetzung mit dem Thema „Holocaust“ im Fernsehen eine eindeutige Zäsur in der Wahrnehmung der Geschichtsvermittlung im deutschen Fernsehen.<sup>140</sup> Von nun an zählte das Fernsehen zu einem Vermittlungsmedium, dem, obwohl die nötige Legitimität von der Wissenschaft abgesprochen, doch eine gewisse Wirkung zugesprochen wurde. Trotzdem blieb die Skepsis bei den Fachhistorikern bestehen. Fernsehen zählte wegen der vermeintlich un-

<sup>135</sup> S. Ihdn, Produktionsbedingungen, S. 44.

<sup>136</sup> Vgl. Y. Ahren.

<sup>137</sup> R. Wagner, S. 36.

<sup>138</sup> Vgl. G. Paul, BilderMACHT, S. 479-505.

<sup>139</sup> W. Protzner, S. 52f.

<sup>140</sup> Vgl. F. Bösch, Erinnerung, S. 39-61.

zureichenden Berücksichtigung von historischen Fakten in Fernsehsendungen, wenn überhaupt, als Randereignis innerhalb der Disziplinen der Geschichtswissenschaften. Fernsehsendungen wurden im Geschichtsunterricht lediglich mit der Absicht behandelt, die Produktionsmethoden des Fernsehens aufzuzeigen.

Fast zwei Jahrzehnte lang also konnte oder wollte die Geschichtsdidaktik dem stetigen Aufstieg der medialen Geschichtsvermittlung nichts entgegensetzen und schaffte es nicht, die Vermittlung von Geschichte via Fernsehen in den Kanon der Vermittlungsarten aufzunehmen und sie sui generis wissenschaftlich zu definieren und zu kategorisieren.

Nur sehr langsam setzte sich die Meinung unter den Fachhistorikern durch, dass das Fernsehen beziehungsweise die Vermittlung von Geschichte im Fernsehen nicht ausschließlich als unerwünschte Konkurrenz anzusehen sei, sondern als Voraussetzung, Hilfsmittel, Gegenstand und Ergänzung des Geschichtsunterrichts dienen könnte. Zumindest wurde anerkannt, dass mit Beginn der sechziger Jahre und dem weiteren Ausbau in den siebziger Jahren das Fernsehen in Deutschland die öffentliche Geschichtskultur immer stärker prägte. „Die soziale Reichweite des Fernsehens hat inzwischen die ganze Gesellschaft erfasst, die Visualisierung der öffentlichen Kommunikation und damit der Geschichtskultur schreitet weiter fort.“<sup>141</sup>

Das Fernsehen wurde nun nicht mehr nur als eine mediale Technik zur Vermittlung von Geschichte begriffen, sondern es galt auch als eine „eigene Instanz der öffentlichen Geschichtskultur, eine eigenständige ‚Form of Evidence‘. Sie sollte mit ihren Chancen und Gefahren in das Spektrum der Darstellungsweisen von Geschichte eingeordnet und in ihrer Eigenart voll genutzt werden.“<sup>142</sup> Die Diskussionen innerhalb der Geschichtswissenschaft über die Präsentation von Geschichte im Fernsehen stießen Anfang der achtziger Jahre auf eine generelle Diskussion im Umgang mit dem Fernsehen als Massenmedium. Längst war das Fernsehen zum Leitmedium der Gesellschaft der Bundesrepublik aufgestiegen. Diesem Umstand versuchte man wissenschaftlich Rechnung zu tragen, indem an den Hochschulen und Universitäten Lehrstühle für Medienwissenschaften und Kommunikationswissenschaften gegründet wurden. Aufgabe der Medienwissenschaft ist die historische und theoretische Auseinandersetzung mit der Entstehung technischer Medien, ihren Strukturen, ihrer Entwicklung und den intermedialen und kulturellen Wandlungsprozessen, die mit dem Aufkommen neuer Technologien – insbesondere mit der sich abzeichnenden Dominanz digitaler Medien – einhergehen. Die geisteswissenschaftliche Form der Medienwissenschaft entstand Mitte der siebziger Jahre als Pendant zur stärker empirisch arbeitenden sozialwissenschaftlichen Publizistik- und Kommunikationswissenschaft.<sup>143</sup> Die Kommunikationswissenschaft befasst sich als Sozial- und Geisteswissenschaft mit menschlichen Kommunikationsvorgängen. Ein Schwerpunkt beschäftigt sich insbesondere mit Massenkommunikation und wird oft auch Publizistikwissenschaft genannt. Unter anderem ist die Zeitungswissenschaft ein Vorläufer dieser Integrations- und Sozialwissenschaft mit Ansätzen auch aus dem Recht, der Psychologie und den Wirtschaftswissenschaften. Eine andere Ausrichtung beschäftigt sich vorrangig mit Individualkommunikation und hat Berührungspunkte zur Linguistik (vor allem Pragmatik), Philosophie und Soziologie.<sup>144</sup>

Siegfried Quandt, ein Pionier der Medienwissenschaften in Deutschland und Gründer des seit 1984 bestehenden Lehrstuhls „Studienschwerpunkt Fachjournalistik“ in besonderer Verbindung mit dem Fach Geschichte an der Justus-Liebig-Universität in Gießen, brachte die mediale Vermittlung von Geschichte auf folgende Formel: „Grundsätzlich muss eine gelingende historisch-politische Kommunikation oder massenmediale Präsentation von Geschichtsfilmen drei Kriterien in gleicher Weise gerecht werden. Sie muss sachgerecht, publikumsgerecht und mediengerecht sein.“<sup>145</sup> Das bedeutete, dass die Medienwissenschaft nun den Anspruch erhob, bestimmte Kategorien für Geschichtssendungen im Zusammenhang mit der massenmedialen Wirkung des Fernse-

<sup>141</sup> M. Bernold, S. 10.

<sup>142</sup> Ebd.

<sup>143</sup> Vgl. [www-mw.uni-regensburg.de](http://www-mw.uni-regensburg.de) und H. Kreuzer, Literaturwissenschaft.

<sup>144</sup> Vgl. L. Hachmeister, Publizistik, sowie L. Hachmeister, Kommunikationswissenschaft.

<sup>145</sup> S. Quandt, Fernsehen, S. 235.

hens zu postulieren: „Es sind vor allem fünf Gruppen, Instanzen und Milieus, die Geschichte in unserer Gesellschaft zum Thema machen: die Historiker, die Geschichtslehrer, die Museumsleute, die Journalisten und die Schriftsteller beziehungsweise Dramatiker. Sie tun das in der Wissenschaft, der Schule, den Museen, den Massenmedien und im Theater. Die Gefühlszugänge zur Geschichte sensibilisieren für historisch Anderes und setzen Anker für weit reichendes Geschichtsinteresse. Geschichtskultur wird im Multimedien-Zeitalter mehr als bisher auch Gefühlskultur sein und sein müssen.“<sup>146</sup>

Von nun an war die Vermittlung von Geschichte im Fernsehen eingebunden in den Reigen der bisherigen Vermittler von Geschichte. Dass dies nicht in ausreichendem Maße innerhalb der Disziplinen der Geschichtswissenschaften geschah, verschärfte das heraufziehende Konfliktpotential. Die Medienwissenschaftler indes stellten neue Regeln für die inhaltliche Vermittlung auf. Diese Tatsache verlangte nach einer neuen Orientierung, auch im Hinblick auf die visuelle Umsetzung von Geschichte. Zur Disposition stand nicht nur die Frage, wie Geschichte im Fernsehen vermittelt werden soll, sondern ebenfalls wann und in welchem Kontext. „Ein Thema wird oft produziert, weil es ansteht, nicht etwa, weil es unbedingt überzeugt. Oft entstehen zwar auch an Jahrestagen hervorragende Dokumentationen, allzu oft sieht man allerdings auch nur die Pflicht und weniger die Kür.“<sup>147</sup> Dieser sogenannte „Jahrestagsjournalismus“ wurde und wird von vielen Redaktionen gepflegt. Im Verlauf der sechziger und siebziger Jahre war ein regelrechter Kanon an Geschichtssendungen entstanden, die auf Grund von Jahrestagen oder Jubiläen gezeigt werden sollten. Die sich gerade konstituierten Medienwissenschaften begannen nun in den achtziger Jahren, abseits von Jahrestagen und Jubiläen, mit der inhaltlichen Strukturierung und dramaturgischen Gestaltung von Fernsehsendungen. Unabhängig vom Thema sollten Kriterien erstellt und formuliert werden, die für die Vermittlung von Geschichte im Fernsehen allgemeingültig waren und die eine Zuschauerrezeption beziehungsweise evozierte Absichten der Fernsehmacher beim Publikum nicht außen vor lassen, sondern sie in die Konzeption von Geschichtssendungen mit einbeziehen. „Geschichte im Fernsehen kann also nicht die Aneinanderreihung dessen sein, was in Quellen, an Bauten und Ruinen, an archäologischen Funden oder Rekonstruktionen übrig geblieben ist. Eine solche Dokumentation wäre höchstens eine Art Lichtbilder-Vortrag. Geschichtliche Fernsehsendungen sind größere oder kleinere dramatische Unternehmungen. Sie erzählen eine Geschichte. Sie benutzen dazu echte (Quellen) oder assoziative (phantasiegeborene) Bilder, sie bedienen sich der szenischen Darstellung, um aus literarischen Texten ventilierte historische Sachverhalte darzustellen.“<sup>148</sup> Die Tatsache einer dramaturgischen Inszenierung eines geschichtlichen Sachverhalts bedeutete aber auch eine rege Interpretationsmöglichkeit dieser historischen Fakten. Sobald Geschichte eine Mischung aus Ergebnissen historischer Forschung, journalistischer Recherche und dramaturgischer Gestaltung wurde, gab es Platz und Möglichkeit, über diese inhaltliche Darstellung zu streiten.

Dabei gingen die Meinungen über die „richtige“ Vermittlung von Geschichte weit auseinander. Während die Filmemacher behaupteten, Geschichte im Fernsehen müsse gar nicht den Anspruch haben, Geschichtsliteratur oder gar historische Fachliteratur ersetzen zu wollen, rügten die Fachhistoriker die fehlende Einordnung in wissenschaftliche Denkmuster. Offensichtlich fühlten sich damals wie heute die meisten Historiker und Geschichtstheoretiker unwohl beim Umgang mit einem Medium, „das von ihrer eigenen diskursiven Arbeitsweise und ihren gesellschaftlichen und politischen Interessen so weit entfernt ist. Aber auch Medienwissenschaftler waren bisher kaum bereit, sich gezielt mit Geschichtsdarstellungen im Fernsehen zu beschäftigen.“<sup>149</sup>

Am treffendsten beschrieb Quandt die Situation innerhalb der Geschichtswissenschaften: „Für die Historikerschaft ist in aller Regel der ärgerlichste Punkt der Publikumsbezug. Er enthält eine Themen- und eine Formfrage; unterschätzt von der Historikerschaft wird fast immer die Form- und

<sup>146</sup> Ebd.

<sup>147</sup> P. Latzel, Chance, S. 113.

<sup>148</sup> E. Klöss, Last, S. 191f.

<sup>149</sup> W. Kantsteiner, Völkermord, S. 255.

Dramaturgiefrage. Sie ist aber der Inhaltsfrage nicht unter-, sondern zumindest nebengeordnet. Alle Publika, vor allem aber die jüngeren Generationen, brauchen heute visuelle Reize im Informations-, Bildungs- und Unterhaltungsbereich. Die bewegten Bilder und damit verbundenen Töne, Musiken und Geräusche bieten nicht nur Schauspiele, sondern Emotionen.<sup>150</sup>

Für die Geschichtsdidaktik sollte das bedeuten, dass sie sich in stärkerem Maße öffentlich präsentieren müsste, als sie es bisher getan hatte, um über die Schule, Universität und die Wissenschaft hinaus dialogfähig zu bleiben.

An dieser Stelle bleibt festzuhalten, dass der in den achtziger Jahren beginnende Konflikt zwischen Medienwissenschaftlern und Geschichtswissenschaftlern bis heute nicht gelöst wurde, obwohl Annäherungen versucht wurden und vor allem auch Geschichtsdidaktiker das Medium Fernsehen und die Vermittlung von Geschichte im Fernsehen unter wissenschaftlichen beziehungsweise geschichtswissenschaftlichen Aspekten beleuchten und somit zu einer Kategorisierung innerhalb der Geschichtswissenschaften beitragen. In positiver Hinsicht beispielgebend dafür sind die Geschichtsdidaktischen Kolloquien an der LMU München und ihre Publikationen, sowie die Seminare am Lehrstuhl für die Didaktik der Geschichte und das Münchner Kontaktstudium für Geschichtslehrerinnen und -lehrer des Jahres 2007.<sup>151</sup>

Die Situation der Fernsehlandschaft in Deutschland und damit auch die Situation der Geschichtsvermittlung im Fernsehen veränderte sich, wie bereits erwähnt, mit der Einführung des kommerziellen Privatfernsehens 1984 fundamental. Unter dem wachsenden Konkurrenzdruck der Privaten geriet das Erklärfernsehen der öffentlich-rechtlichen Anstalten ARD und ZDF Mitte der achtziger Jahre in die Krise, denn „mit der raschen Zunahme der Kanäle und der damit verbundenen Vervielfachung des vor allem unterhaltenden Programmangebots wird die Aufmerksamkeit des Publikums zu einem knappen Gut“<sup>152</sup>.

Mit dem Start und der Festigung dieses sogenannten „dualen Systems“ war ein unvergleichbarer Neubeginn verbunden, der weit größere Konsequenzen hatte, als die Einführung des Zweiten Deutschen Fernsehens 1963. „Durch die private Konkurrenz rückte der Zuschauergeschmack nun zunehmend auch ins Blickfeld der Programmplaner. Die Einschaltquote wurde zu einem wichtigen Kriterium bei der Verteilung der Sendeplätze. Programme mit zwar stabilen, aber vergleichsweise niedrigen Einschaltquoten, zu denen auch die meisten zeitgeschichtlichen Erklärdokumentationen gehörten, wurden nach und nach aus der Prime Time abgezogen und rutschten auf Randtermine.“<sup>153</sup>

Nicht nur von Geschichtssendungen wurde nun eine größere Nähe zum Publikum verlangt. Die von der Bevölkerung und vor allem von den Medien geforderte Transparenz im Hinblick darauf, was genau mit den Gebühren, die das öffentlich-rechtliche Fernsehen erhebt, geschieht, beeinflusste die öffentlich-rechtlichen Sender insofern, als dass das „Sehverhalten“ des Publikums mehr in den Vordergrund gerückt wurde. Ob es sich dabei nur um eine Phantomdiskussion handelte, bleibt schwer einzuschätzen, denn eine Begründung dafür, ob sich eine öffentlich-rechtliche Rundfunk- oder Fernsehanstalt mit klar definiertem Programmauftrag in einer Konkurrenzsituation mit anderen Programmanbietern für das höchste Publikumsinteresse entscheiden muss, lässt sich aus den Rundfunkstaatsverträgen ebenso wenig ableiten wie eine Definition von „Zuschauernähe“. Die Beliebtheit eines öffentlich-rechtlichen Fernsehprogramms muss sich nicht notwendigerweise von der quantitativen Menge einer Zuschauerzahl abhängig machen. Würde ein Fernsehsender nur Minderheiten programmlich bedienen, hätte er, wenn er alle Minderheiten befriedigen würde, irgendwann auch die Mehrheit des Publikums vor seinen Sendungen versammelt.

In der Geschichtsvermittlung im Fernsehen setzte aber der Reflex ein, dass statt einer nüchternen, wissenschaftlichen Behandlung von Geschichte nun mit der Verbindung zu Personen, Orten und

<sup>150</sup> S. Quandt, Fernsehen, S. 238.

<sup>151</sup> Vgl. U. Baumgärtner, Geschichts-Erzählung, U. Baumgärtner, Geschichte, M. Fenn, Werkstatt, sowie die Vortragsreihe „Geschichte im Fernsehen“, mit Edgar Reitz, Christian Deick, Rudolf Schenker (und andere), im Jahre 2004.

<sup>152</sup> T. Fischer, Geschichte, S. 517.

<sup>153</sup> T. Fischer, Geschichte, S. 517.

dramaturgischen Erzählstrukturen die Zuschauer vom Wegschalten abgehalten werden sollten. Es setzte eine Hinwendung zur Emotionalisierung, zum Ereignis, zur Person ein, weg vom überblicksartigen und erklärenden Fernsehen der sechziger und siebziger Jahre. Hatten noch eben die Medienwissenschaftler über „neue“ Formen der Vermittlung von Geschichte nachgedacht, darunter auch die Darstellung von komplexen sozialgeschichtlichen Wirkmechanismen und Entwicklungen, wurde dies nun zugunsten einer antizipierten Präferenz der Zuschauer gegenüber personen- und ereignisgeschichtlich orientierten Sendungen aufgegeben. Die Simplifizierung von geschichtlichen Vorgängen und Prozessen sollte Zuschauer binden und in einem nun geöffneten Markt den Bildungsanspruch der öffentlich-rechtlichen Sender rechtfertigen, dies mit den technischen und finanziellen Umsetzungsmöglichkeiten der Privatsender.

Die Einschaltquote und der Blick auf das Marktgeschehen wurden ebenfalls für die Geschichtsvermittlung zum obersten und oftmals einzigen Maßstab erhoben. „Um konkurrenzfähig zu bleiben, musste man nun auch auf Seiten der Öffentlich-Rechtlichen nach neuen Strategien suchen, um die Abwanderung der Zuschauer zu den Privaten zu stoppen.“<sup>154</sup> Dabei setzten ARD und ZDF auf ihre bis dahin unangetastete Rolle innerhalb der deutschen Fernsehlandschaft und hielten statisch an ihren tradierten Sendemustern, Inhalten und Präsentationsformen fest. Sie setzten also auf Tradition, während die kommerziellen Anbieter notwendigerweise auf Innovation setzen mussten. Die Neuorientierung des Fernsehmarktes stieß in der Geschichtsdidaktik und in der Diskussion um die Geschichtsvermittlung im Fernsehen sowohl unter den Fernsehmachern als auch unter den Fachhistorikern auf relativ unvorbereitete Protagonisten. Nachdem sich beim Bayerischen Fernsehen bereits 1978/79 eine Redaktion für Zeitgeschichte gegründet hatte, zog Knopp 1984 beim ZDF nach. Knopp war seit 1981 beim ZDF in einer kleinen Unterabteilung für Zeitgeschichte tätig. Er zeichnete sich für eine wöchentliche Serie verantwortlich, die Interviews mit deutschen Akademikern ausstrahlte, in denen es um ganz unterschiedliche aktuelle Themen ging.<sup>155</sup> Zu dieser Zeit sammelte Knopp Erfahrungen sowohl in der Gesprächsführung mit Zeitzeugen als auch in der dramatischen Realisierung von komplexeren geschichtlichen Themen. Auch der Aufbau der Sendung „Damals“ war zu Beginn von Knopps Karriere im Gegensatz zu seinem späteren Wirken völlig unspektakulär. Sie bestand nämlich zum größten Teil aus vorgetragenen Texten des Moderators, verbunden mit Originalfilmen, die damals ihrem Ursprung nach durch Einblendung einer Bauchbinde und durch ein Antexten des Moderators gekennzeichnet wurden. Eine Bauchbinde, auch Insert genannt, bezeichnet eine Einblendung am unteren Bildrand. Meistens wird in der Bauchbinde Name und Funktion der eingeblendeten Person erklärt. Die Dauer der Einblendung der Bauchbinde beschränkt sich auf wenige Sekunden. Aber auch andere wichtige Informationen, wie zum Beispiel ein geographischer Hinweis oder ein Hinweis darauf, was man gerade auf dem Fernsehschirm sieht, sind möglich. Das sogenannte Antexten beschreibt eine Umsetzungsmöglichkeit des Autors, mit der er später beziehungsweise gleich nachfolgende Bilder oder Filmausschnitte kurz vorher beschreiben kann und für den Zuschauer einen Erwartungshorizont aufstellt. Der Moderator im Bild oder der Voice-Off-Sprecher texten das folgende Bild an. In ruhigem und unaufgeregtem Ton wurde in diesen Sendungen über geschichtliche Ereignisse berichtet.

Um das allgemeine Zuschauerinteresse an deutscher Zeitgeschichte zu befriedigen, widmeten sich zu Beginn der achtziger Jahre Knopp und die Redaktion für Zeitgeschichte beim ZDF dem Thema Nationalsozialismus – nicht zuletzt wegen des bereits angesprochenen großen Erfolgs der Reihe „Holocaust“ 1979. Die Gründe für eine thematische Fokussierung der ZDF-Zeitgeschichtsredaktion auf die Zeit des Nationalsozialismus schienen auf der Hand zu liegen. Durch die große Fülle an Archivalien bot sie genügend Bildmaterial, um die Dokumentationen lebendig zu gestalten. Mit der Festlegung auf die Epoche der NS-Zeit ging eine immer stärkere Fokussierung auf die Personalisierung von Geschichte im Fernsehen einher. Waren bis dahin deutsche Fernsehdokumentationen vor allem diskursiv geprägt, was bedeutete, dass die Fernsehmacher

<sup>154</sup> J. Trimborn, S. 22.

<sup>155</sup> Vgl. ZDF-Jahrbuch.

Bildmaterial zur Illustration oder Auflockerung ihrer intellektuellen Konzepte oder Kommentare benutzten, begann man nun, den Kommentartext und die inhaltliche Aussage den visuellen Umsetzungsmöglichkeiten von Geschichte unterzuordnen. Dies blieb Knopps Credo und zehn Jahre später hatte er diese Formatierung „seiner“ historischen Dokumentationen perfektioniert. Dieser Prozess beschleunigte sich ebenfalls mit der Einführung des Privatfernsehens 1984, durch die sich das Fernsehen zu einem stärker visuell gesteuerten Kommunikationsmittel entwickelte. Die ersten Versuche Knopps zum Thema Nationalsozialismus hießen demnach: „Warum habt ihr Hitler nicht verhindert?“ und „Warum habt ihr Hitler widerstanden?“. In diesen ersten Dokumentationen von Knopp, gezeigt Anfang der 1980er Jahre, wurden die Deutschen in die Rolle der getäuschten Opfer Hitlers und seiner Entourage versetzt. Wie später auch wird die Zeit des Nationalsozialismus von Knopp auf wenige Namen und entscheidende Personen beschränkt. Knopp bewies großes Geschick, den Nationalsozialismus so darzustellen, „dass seine Deutungen für große Teile der bundesdeutschen Gesellschaft akzeptabel waren, auch wenn das bedeutete, einen anachronistischen Demokratiekonsens in die Vergangenheit zurückzuprojizieren, in der irrigen Annahme, dass alle Zeitgenossen eigentlich gegen Hitler waren“<sup>156</sup>.

Die Reaktionen auf die neuartige Darstellungsweise von Geschichte im Fernsehen beziehungsweise die Kaprizierung auf deutsche Zeitgeschichte – und hier vor allem auf die deutsche Geschichte während der Zeit des Nationalsozialismus – reflektierten die Unzufriedenheit der Fachhistoriker und Feuilletonisten, die den Mangel an analytischem Tiefgang beklagten, aber mit ihrer Kritik nicht die allgemeine Meinung unter den Fernsehzuschauern widerspiegelten. Die Vermittlungsweise von Knopp stieß auf ein neu erwachtes Geschichtsinteresse, das vor allem im Historikerstreit um Ernst Nolte 1986 seinen signifikantesten Ausdruck im öffentlichen Diskurs fand.<sup>157</sup> Ebenso stieß die Rede des damaligen Bundespräsidenten Richard von Weizsäcker zur 40-jährigen Wiederkehr der Kapitulation des Dritten Reiches am 8. Mai 1985<sup>158</sup> auf ein großes Medieninteresse und beförderte die noch intensivere Auseinandersetzung der Öffentlichkeit mit diesem Teil der deutschen Geschichte.

Selbst die Geschichtsdidaktiker konstatierten im Jahr 1986, dass in der bundesrepublikanischen Gesellschaft ein neues historisches Interesse entstanden wäre. „Unkenrufe‘ über den Verlust der Geschichte sind rar geworden. Die ‚Krise der Geschichte‘, wenn sie es denn gegeben hat, ist vorbei. Die Geschichte liegt im Aufwind, sie zieht gesellschaftliches Interesse auf sich und wirkt (wieder) in die Gesellschaft hinein. Der Zeitgeist ist ihr zugetan. Sie selber zeigt sich so vielgestaltig, wie sich das in einer vom Anspruch her demokratischen Gesellschaft gehört.“<sup>159</sup> Dieses Interesse am Sujet stieß auf das immer wichtiger werdende Vermittlungsmedium Fernsehen. Bereits 1987 beobachtete Helmut Dotterweich, dass das Fernsehen heute mengenmäßig der gewichtigste Vermittler von Geschichtsstoff sei: „Auch nicht die illustrierte Presse mit ihren Massenaufgaben erreicht ein so großes Publikum, wenn sie sich geschichtlicher Themen annimmt. Das Fernsehen hat die Rolle der Armenbibel des Mittelalters, der Flugblätter der frühen Neuzeit, den Jahrmarkt der Volksbücher und der historisch-patriotischen Erbauungsliteratur des neunzehnten Jahrhunderts übernommen.“<sup>160</sup>

Das Fernsehen begann, die Möglichkeiten des fiktionalen Genres seit Ende der achtziger Jahre immer besser zu nutzen. Um größeres Publikumsinteresse zu evozieren, versuchte man die Geschichte so weit wie möglich zu personalisieren – dem Zuschauer sollte so die Möglichkeit gegeben werden, die erzählte Geschichte in seine eigene Alltagswelt einzubetten. „Interesse entsteht aus Betroffenheit heraus, und diese stellt sich ein, wenn historische Ereignisse in die eigene Le-

<sup>156</sup> W. Kantsteiner, Radikalisierung, S. 627.

<sup>157</sup> Vgl. E. Nolte, Die Vergangenheit, die nicht vergehen will. Eine Rede, die geschrieben, aber nicht gehalten werden konnte, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 6. Juni 1986, zitiert nach E. Pieper.

<sup>158</sup> Vgl.

[www.hdg.de/lemo/html/dokumente/NeueHerausforderungen\\_redeVollstaendigRichardVonWeizsaecker8Mai1985/index.html](http://www.hdg.de/lemo/html/dokumente/NeueHerausforderungen_redeVollstaendigRichardVonWeizsaecker8Mai1985/index.html).

<sup>159</sup> U. Becher, S. 8f.

<sup>160</sup> H. Dotterweich, Möglichkeiten, S. 284f.

bensgeschichte eingeordnet werden können, weil sie diese mitgestaltet haben.“<sup>161</sup> Der alte didaktische Streit, ob Geschichte zum Beispiel an der Universität oder im Unterricht vornehmlich an Personen festzumachen sei, schien für das Fernsehen entschieden, „was aber nicht gerade zu einer Geschichte der großen Persönlichkeiten führt, sondern als personalisierte Sozialgeschichte, über die Schicksale von Jedermann und jeder Frau zur sozialgeschichtlichen Aufklärung im besten Sinn“<sup>162</sup> hätte werden sollen.

Zur Personalisierung von Geschichte im Fernsehen kam noch ein weiterer Aspekt hinzu: Die Einbettung der Geschichte in Serien und Reihen. Dabei wurden, ähnlich wie in den sechziger Jahren, große Themenkomplexe über die Jahrhunderte hinweg behandelt oder teilweise ganze Jahrhunderte entlang der Biographie einer Person erzählt.

So analysierte Helmut Dotterweich, damaliger Geschichtsredakteur im Bayerischen Fernsehen, für das Jahr 1987 folgenden Aggregatzustand der Geschichtsvermittlung: „Neben Hunderten von Einzelsendungen in Form von Dokumentationen, Lehrsendungen im Rahmen des Schulfernsehens und des Telekollegs, Fernsehspielen mit historischen Inhalten und, wie gesagt, einschlägigen Spielfilmen, ist die Geschichtslandschaft des deutschen Fernsehens vor allem von zahlreichen vierteiligen Serien geprägt, die besser als die Einzelsendungen in der Erinnerung haften.“<sup>163</sup>

Die Kombinationen aus schnellen Schnitten und dramatisierender Musik, die Wechsel zwischen farbigen und schwarz-weißen Filmsequenzen, Zeitzeugenaussagen und einem Text, der sehr verknappt nur die notwendigsten Informationen zu den Bildern liefert, die dann ab Mitte der neunziger Jahre die Vermittlungsform einer historischen Dokumentation maßgeblich bestimmen, wurden jedoch in den achtziger Jahren vom Publikum noch nicht so aufgenommen, dass sie sich in großen Sendeerfolgen widerspiegeln hätten. Es ist anzunehmen, dass Mitte der achtziger Jahre sowohl die Zuschauer wie auch die Fernsehmacher noch nicht reif waren für die radikale Bildgestaltung der deutschen Geschichte, die dann Knopp in den neunziger Jahren umsetzte. Die Gewöhnung der Zuschauer an die schnelle Schnittabfolge des kommerziellen Fernsehens und die Furcht der Verantwortlichen vor dieser Konkurrenz waren entscheidende Voraussetzungen für die späteren Erfolge von Knopp und seiner ZDF-Zeitgeschichtsredaktion. In den achtziger Jahren gab es diese Konditionierung der Zuschauer noch nicht, da die privaten Fernsehsender, die ja seit 1984 senden, noch kein nennenswertes Publikum hatten und somit die Programmacher des öffentlich-rechtlichen Fernsehens noch keinen Konkurrenzdruck verspürten, ergo noch nicht um den Zuschauer kämpfen mussten.

Wie sehr sich das öffentlich-rechtliche Fernsehen auf diese Art der Werbung um den Zuschauer einließ, somit die ureigensten Aufgaben einer öffentlich-rechtlichen Fernsehanstalt in den Hintergrund traten und eine Akzentverschiebung innerhalb der Trias Unterhaltung – Bildung – Information zugunsten der Unterhaltung stattfand, ist unter anderem auch anhand des Knoppschen Erfolges festzumachen. Denn als „Knopp in den frühen neunziger Jahren bei den Zuschauern der Durchbruch gelang, war das Publikum mit Tempo und Stil des kommerziellen Fernsehens vertraut und die Verantwortlichen hatten den Wettbewerbsdruck zu spüren bekommen. Beide Gruppen wussten nun Knopps Versuch zu schätzen, Geschichte in einer Art und Weise zu präsentieren, die den neuen ästhetischen Parametern und den Vorlieben des Publikums gerecht wurde.“<sup>164</sup> Nach Knopp fügt sich eine historische Dokumentation in ein von Spielfilmen und Fernsehserien – später werden noch Fußballübertragungen als Konkurrenz dazu kommen – dominiertes Programmfeld um 20:15 Uhr. Dies bedeutete für die Macher dieser historischen Dokumentationen, dass sie sich mit einer Konkurrenz auseinandersetzen mussten, deren wesentliche Elemente aus dem fiktiven, dramaturgischen Bereich bestanden. Daraus resultierte eine Angleichung der Machart der historischen Dokumentation an diese Umsetzungsmöglichkeiten eines fiktionalen Stoffes.

---

<sup>161</sup> D. Schmidt-Sinns, S. 12.

<sup>162</sup> Ebd., S. 12.

<sup>163</sup> H. Dotterweich, *Möglichkeiten*, S. 285.

<sup>164</sup> W. Kantsteiner, *Radikalisierung*, S. 628.

Mit Beginn der neunziger Jahre war das Fernsehen endgültig zum ernstzunehmenden Markt- und Wirtschaftsfaktor geworden. Nachdem die Privatsender die ersten flächendeckenden Erfolge und Umsätze erwirtschaften konnten, wurde das Fernsehen zu einem bedeutenden Wirtschaftssektor und zu einer hoch spezialisierten Industrie. Der von den Privatsendern, vornehmlich RTL, SAT.1 und ProSieben, etablierte Erfolgsdruck galt nun auch für die öffentlich-rechtlichen Programme, was bedeutete, dass viele sogenannte Kulturprogramme in das Fadenkreuz der Programmacher gerieten. Das wiederum hatte zur Folge, dass Literatur-, Kunst-, Kultur- und Geschichtssendungen den „Marktgesetzen“ und dem Erfolgsdruck einer Einschaltquote ausgesetzt wurden. Dies geschah nicht von einem Tag auf den anderen, vielmehr ist hier von einem schleichenden Prozess zu sprechen, der durch die viel zu späte Kenntnisnahme des Konkurrenzkampfes durch die öffentlich-rechtlichen Sender mit den Privatsendern erwuchs. „Plötzlich gab es auf RTL seriösen Journalismus, etwa ‚Spiegel-TV‘. SAT.1 sendete plötzlich die seriöseste und interessanteste Talkshow des Fernsehens (‚Talk im Turm‘). Die öffentlich-rechtlichen Sender mussten zusehen, wie die Privaten ihnen Stars wie Thomas Gottschalk und Günther Jauch für Millionengagen abspenstig machten.“<sup>165</sup> Deshalb begann in den neunziger Jahren, als die Mehrheit der Fernsehhaushalte der Bundesrepublik Deutschland Privatfernsehen empfangen konnte, die Abstimmung des Fernsehschauers mit der Fernbedienung. Spätestens hier durften sich die Produzenten und die Konsumenten vom öffentlich-rechtlichen System der sechziger und siebziger und zuweilen auch noch der achtziger Jahre verabschieden und waren angekommen im „Dualen System“. Vom ursprünglich intendierten Programmauftrag, der in den einzelnen Rundfunkstaatsverträgen festgehalten war und in dem sich das Fernsehen zur Bildung, Information, Kultur und Unterhaltung verpflichtete, wich das deutsche öffentlich-rechtliche Fernsehen Anfang der neunziger Jahre ab. In der „Torschlusspanik des Zuspätkommers“ überarbeiteten die meisten öffentlich-rechtlichen Fernsehsender ihre alten Programmuster so gravierend, dass man sich an ein neues Fernsahbild gewöhnen musste. Durch die Einflüsse und Impulse der kommerziellen Sender fand nun eine stärkere Orientierung an den Strukturen und Erfolgsrezepten des amerikanischen Fernsehens statt, vor allem im Bereich der Unterhaltung. „Letztlich ist es in allen Bereichen des Fernsehens im dualen System zu einer stärkeren Unterhaltungsorientierung gekommen, als dies früher in Deutschland der Fall war. [...] Durch die Einführung des dualen Systems ist in Deutschland eine vollkommen neue, von alten, überkommenen Ansprüchen ans Fernsehen vollkommen differenzierte, total veränderte Fernsehlandschaft entstanden. Eine Entwicklung, die in erster Linie auf eine stärkere Orientierung am amerikanischen, kommerziellen Fernsehen und dessen Prinzipien hinaus lief, gegen die sich die Öffentlich-rechtlichen Jahrzehnte lang mit dem Verweis auf ihren Kulturauftrag gestäubt hatten, ist – durch die Privatsender forciert – innerhalb kürzester Zeit nachgeholt worden.“<sup>166</sup>

Die Abweichung vom Lehrauftrag des Fernsehens vom didaktischen Gedanken in den Vermittlungsstrukturen hatte noch eine zweite Konsequenz zur Folge, die das Fernsehen ab Mitte der neunziger Jahre determinierte. Die Inhalte der Sendungen wurden nun außergewöhnlich offen privatisiert und intimisiert. Die Fernsehformate stellten immer mehr Privates von Fernsehmachenden, wie zum Beispiel Schauspielern, aber auch von Fernsehzuschauenden in den Fokus ihrer Vermittlung. Was früher in den fünfziger, sechziger und siebziger Jahren Illustrierte wie „Bunte“, „Quick“ und der „Stern“ waren, waren nun die Talkshows und Gerichtssendungen der Privatsender wie zum Beispiel „Hans Meiser“, RTL, 1992-2001 (die erste Talkshow im deutschen Privatfernsehen); „Ilona Christen“, RTL; „Arabella“, ProSieben; „Fliege“, ARD; „Vera am Mittag“, SAT.1; „Oliver Geissen“, RTL; „Richterin Barbara Salesch“, seit 1999, SAT.1; oder „Richter Alexander Hold“, seit 2001, SAT.1. Mittels dieser Sendungen wurden jeden Nachmittag die vermeintlichen Alltagsprobleme der Mitbürger diskutiert und aufbereitet. Das Grundverständnis des Fernsehens wandelte sich von einem dem Kulturauftrag verpflichteten Programm zu einem sich als Anbieter verstehenden Marktteilnehmer, der um eine Marktposition kämpfen musste. Das

<sup>165</sup> G. Drösser, zitiert nach J. Trimbom, S. 26.

<sup>166</sup> J. Trimbom, S. 193f.

Fernsehen gab damit in Deutschland seinen ursprünglichen, aber letztlich nicht fernsehgerechten Kulturauftrag auf und orientierte sich nun am Zuschauer wie eine Werbeagentur am Auftrag gebenden Kunden. Die kulturellen Vermittlungsformate wanderten ab in die Nischenprogramme der Ableger des öffentlich-rechtlichen Fernsehens wie 3SAT, ARTE, Phoenix oder BR-alpha.

Somit ist das Fernsehprogramm nicht einfach schlechter geworden ist, sondern sich die sozialen und logistischen Bedingungen geändert haben, „unter denen Fernsehen rezipiert wird, sprich die gesellschaftlichen Erwartungshaltungen an das, was Fernsehen leisten soll, sind grundlegend modifiziert worden. Insofern erscheint die These vom generellen Niveauverlust bei näherer Betrachtung hinfällig.“<sup>167</sup>

Die eben noch einmal ins Gedächtnis gerufenen Entwicklungen auf dem deutschen Fernsehmarkt hatten selbstverständlich auch tiefgreifende Veränderungen in der Präsentation von Geschichte im Fernsehen im Allgemeinen und in der Erzählweise historischer Dokumentationen zur Folge. Bereits 1991 strahlte das ZDF eine groß angelegte Serie zum Verhältnis von Deutschen und Russen im Zweiten Weltkrieg aus. Sie bestand aus insgesamt 17 Folgen, die in drei Staffeln bis 1995 gesendet wurden, und hieß „Der verdammte Krieg“. In dieser Produktion zeichneten sich die neuen Bedingungen für die Vermittlung von Geschichte im Fernsehen ab. Geschichtssendungen wurden vereinheitlicht in einer Reihe herausgebracht und im besten Sinne formatiert. Die Vermittlung von Zeitgeschichte wurde ein Markenartikel, der einem bestimmten Gesamtdesign unterlag. „Durch ein einheitliches Design werden die einzelnen Sendungen von Mehrteilern zusehends aufeinander abgestimmt, damit sie zum Gesamtdesign des Sendeplatzes und des Senders passen. ‚Zeitgeschichte‘ wird dadurch von den Zuschauern als eigenständige ‚Programmfarbe‘ beziehungsweise Gattung stärker als zuvor wahrgenommen und noch gezielter eingeschaltet. Von Bedeutung für den Erfolg des Formats sind natürlich auch die Presse- und Öffentlichkeitsarbeit, Anzeigen und Programmtrailer, Crosspromotion und Pressekonferenzen.“<sup>168</sup> So kündigte das ZDF die angesprochene Serie mit großem Pathos an. Im Zuge dessen fanden Pressekonferenzen zur Einführung von Geschichtsreihen statt, die einem ausgewählten Fachpublikum von Journalisten vorgestellt wurden, die vorab darüber in den Zeitungen berichten sollten. Diese Öffentlichkeitsarbeit wurde zur Blaupause für die nächsten 20 Jahre der Geschichtsvermittlung im deutschen Fernsehen. „Durch den großen Anklang, den die in den neunziger Jahren umgestaltete Fernsehgeschichte vom Erklär- zum Erzählfernsehen bei den Zuschauern fand, begannen die öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten zu prüfen, ob man die Zeitgeschichte nicht mit einem festen Sendeplatz und einem wöchentlichen Angebot ausbauen könnte. Ein Angebot, das bestimmte gestalterische Vorgaben einzuhalten hätte, um so vom Zuschauer tatsächlich auch als eigenständiges Genre wahrgenommen zu werden. Es kam zum Format ‚Zeitgeschichte‘.“<sup>169</sup>

Die komplette Serie „Der verdammte Krieg“ entstand in Zusammenarbeit und in Partnerschaft mit Radio Moskau. Der große Vorteil für Knopp und seine Redaktion war der Zugriff auf das überwältigende Bildmaterial aus den Archiven der ehemaligen Sowjetunion.

Nach Ende des Kalten Krieges 1989/90 öffneten viele osteuropäische Archive ihre Tore. Knopp und seine Redaktion gehörten zu den Ersten, die dieses Material kauften und nun als niemals zuvor gesehene „Sensation“ in ihre Dokumentationen einbauen konnten. Die dramaturgische Ausrichtung der historischen Dokumentationen auf das Gefühl spielte in diesem Zusammenhang ebenfalls eine große Rolle. Knopp wollte „Geschichte sinnlich erfahrbar machen“<sup>170</sup> und dabei darf die Dimension des Spektakulären nicht fehlen. Brisante neue Forschungsergebnisse und erstmals gezeigte „Originalbildaufnahmen“ oder erstmals befragte Zeitzeugen waren die Aufmacher seiner Dokumentationsreihen aus diesen Tagen. Knopp fragte provokativ: „Darf seriöse Dokumentation so spannend wie ein Thriller sein?“ Seine Antwort darauf lautete: „Ja sie darf, wenn die Ereignisse

<sup>167</sup> Ebd., S. 201f.

<sup>168</sup> T. Fischer, *Geschichte*, S. 528.

<sup>169</sup> Ebd., S. 527.

<sup>170</sup> G. Knopp, *Botschaft*, S. 60.

so spannend, so erschütternd sind, dass sie dies zulassen.<sup>171</sup> Während so mancher Zuschauer kaum ein geschichtliches Buch zur Hand nehmen würde, könnten „bewegte Bilder, Geräusche und Originalstimmen das ‚Abenteuer Geschichte‘ als sinnliches Erlebnis [vermitteln], wie es nur das elektronische Medium bieten kann“<sup>172</sup>.

Künftig zu erwartende Vermittlungstendenzen wurden hier von Knopp erstmals ausprobiert, so auch die ebenfalls Mitgefühl erweckenden Zeitzeugenberichte von Überlebenden, die zwar nicht in der Blackbox sitzen, sondern an den Ort ihrer Erinnerungen zurückkehren, um im Fernsehzuschauer verstärkt Identifikations- und Mitleidsgefühle hervorzurufen. Dass der Einsatz von Zeitzeugen vor allem von Fachhistorikern nicht kritiklos hingenommen wurde, wird im weiteren Verlauf des Kapitels noch näher erläutert. Der Einsatz von nachkolorierten Filmsequenzen sollte die Distanz zwischen der Gegenwart und der Vergangenheit verringern und den Zuschauer, ähnlich wie bei den Zeitzeugenberichten, in das Geschehen hineinziehen. Erstmals „wird die Sprache des Kommentars, so aufschlussreich sie bisweilen auch sein mag, einem attraktiven, moralische Grenzen überschreitenden, visuellen Text untergeordnet. Knopp und seine Mitarbeiter mögen sich dieser Leistung vielleicht nicht einmal bewusst gewesen sein (was es ihnen leichter machte, einfache, politisch korrekte Botschaften in eher ambivalenten, provokativen Produktionen unterzubringen), aber die Ästhetik, die sie entwickelten, als sie die dramatischen Geschehnisse des Zweiten Weltkriegs mit Zugang zu großartigem Bildmaterial und im Kontext internationaler Zusammenarbeit aufarbeiteten, begründete ein dokumentarisches Paradigma, das eine passende deutsche Antwort auf das Medienereignis ‚Holocaust‘ lieferte, gerade weil es dem deutschen Kollektivgedächtnis ein viel ehrlicheres, wenn auch nicht unbedingt wünschenswerteres Gedenken ermöglichte.“<sup>173</sup> Knopp dachte hier an eine Erweiterung des dokumentarischen Genres durch die dramaturgischen Stilmittel des Genres Film.<sup>174</sup> Diese wollte er nun in der historischen Dokumentation verwenden. Völlig unkritisch jedoch betrachtete er dabei die Vermengung von historischen Tatsachen und dramaturgisch hinzugefügten Zutaten.

Knopp selbst formulierte die Ziele und Absichten der ZDF-Redaktion für Zeitgeschichte folgendermaßen: „Wir verstehen uns als historische Fachredaktion, die ihr Themenfeld auf fünf Vermittlungsformen konzentriert: neben den klassischen Genres der historisch orientierten Diskussion und des historischen Magazins vom Schlage ‚Damals‘ sind es vor allem die historische Rekonstruktion, die historische Biografie und die historische Reportage – wobei die neuesten, modernsten Sendeformen wesentliche Elemente dieses Genres miteinander in Verbindung bringen. Für alle unsere Programme gelten aber generell die klassischen Forderungen der Aktualität, Kontinuität, Vielfalt und Nähe.“<sup>175</sup>

Dabei bezog sich das Kriterium der Aktualität zumeist auf den Sendetermin seiner Dokumentationen. Ein aktueller Bezug zur Gegenwart, wie zum Beispiel Geburts-, Todes- oder Jahrestage, ist für eine historische Dokumentation von Vorteil. Aktualität konnte aber auch ein allgemeines öffentliches Interesse an einem historischen Thema bedeuten. Indikatoren hierfür sind meistens vorbereitende und begleitende Zeitungsartikel zu einem Thema oder öffentliche Expertendiskussionen. Ein weiterer Aspekt der Aktualität war die Berücksichtigung neuer Forschungstendenzen und Forschungsergebnisse. Tatkräftig unterstützt wurde Knopp vom Geschichts- und Kommunikationswissenschaftler Siegfried Quandt, der mit ihm bereits 1988 das bis dahin einzige und für längere Zeit bestimmende Buch „Geschichte im Fernsehen“<sup>176</sup> herausbrachte. Quandt ging sogar so weit zu sagen: „Geschichte im Fernsehen braucht Anlässe“<sup>177</sup>, zum Beispiel in Form von Jubiläen, Ausstellungen und kontroversen Diskussionen. Dabei spiegelten laut Quandt die historischen Do-

<sup>171</sup> G. Knopp, *Aufklärung*, S. 2.

<sup>172</sup> G. Knopp, *Zeitgeschichte*, S. 46.

<sup>173</sup> W. Kantsteiner, *Radikalisierung*, S. 635.

<sup>174</sup> Vgl. S. Schultz, S. 313-334.

<sup>175</sup> G. Knopp, *Zeitgeschichte im Fernsehen*, S. 309.

<sup>176</sup> Vgl. G. Knopp, *Geschichte*.

<sup>177</sup> S. Quandt, *Perspektiven*, S. 11.

kumentationen im Fernsehen den Zustand der „Krisen und Konjunkturen des öffentlichen Geschichtsinteresses“<sup>178</sup> wider.

Unter dem Punkt Kontinuität verstand Knopp die Einbettung eines historischen Ereignisses beziehungsweise des Themas einer historischen Dokumentation in den historischen Kontext. Er plädierte dafür, Vorgeschichte wie auch Folgen des Ereignisses darzustellen und filmisch zu erzählen, um damit den Fernsehzuschauern die Tragweite der Geschehnisse begreifbar zu machen. Die Vielfalt ist in den Dokumentationen der ZDF-Zeitgeschichtsredaktion dadurch gegeben, dass ein breites Spektrum historischer Ereignisse und ihre Perspektiven, Prozesse und Persönlichkeiten dargestellt werden. Dazu benützten die Autoren und Redakteure der ZDF-Zeitgeschichtsredaktion unterschiedlichste Vermittlungsformen und Stilmittel.

Historische Dokumentationen sollten aber ebenso die Anteilnahme des Zuschauers wecken, sein statisches Verhältnis zur Geschichte aufbrechen und es in Interesse für die Fakten und damit verbundenen menschlichen Schicksale umwandeln. „Wo Nähe ist, da wird Vergangenheit lebendig, wird aus Beliebigkeit Betroffenheit.“<sup>179</sup> Dieses Postulat diente Knopp als Legitimation, die Geschichte zu personalisieren, sozusagen zu vermenschlichen, um das Einfühlungsvermögen des Zuschauers zu sensibilisieren.<sup>180</sup>

Dies gelingt ihm in den zeitgeschichtlichen Dokumentationen vor allem über die Zeitzeugen. Eines der signifikantesten Darstellungsmerkmale seiner historischen Dokumentationen war und ist somit die Emotionalisierung von Geschichte im Fernsehen. Das gebetsmühlenartig wiederholte Credo lautete: „Um Millionen für Geschichte überhaupt zu interessieren, müssen wir Geschichtsvermittlung nicht nur investigativ betreiben, sondern spannend und bewegend und zugleich authentisch“<sup>181</sup> darstellen. Die Betonung des Gefühls, das Sichtbarmachen von Gefühlen sowohl der Täter als auch der Opfer, sollte dazu führen, dass sich die Fernsehzuschauer leichter mit dem geschichtlichen Stoff beschäftigen können und durch diese Beschäftigung deshalb „mehr wollen“. Es sind weniger die Fakten, auf die sich die Vermittlung von Geschichte in diesen Dokumentationen stützt, als vielmehr die Vermittlung eines Gefühls, eines Augenblicks, in dem man den handelnden Personen in der Geschichte näher zu kommen scheint.

1995 schließlich waren Knopp und seine ZDF-Redaktion für Zeitgeschichte die ersten Vermittler von Geschichte im Fernsehen, die um 20:15 Uhr, also zur sogenannten Prime Time, sechs Millionen Fernsehzuschauer für eine historische Dokumentation im Fernsehen begeistern konnten.<sup>182</sup> Ausgestattet mit neuen Produktionsbedingungen (unter anderem die Öffnung der Archive der ehemaligen Sowjetrepubliken) und neuen kommerziellen Möglichkeiten, widmete sich Knopp dem Diktator des NS-Regimes in einer sechsteiligen Serie: „Hitler – Eine Bilanz“, ausgestrahlt im ZDF zwischen dem 9. November und 10. Dezember 1995, beschäftigte sich sowohl mit Hitlers Privatleben als auch mit seinen propagandistischen Fähigkeiten, seiner Außen- und Innenpolitik, seinen militärischen Führungsqualitäten und seiner Karriere als Massenmörder. „Knopp verfolgte mit seiner neuen Serie ehrgeizige Ziele: Nach seiner Überzeugung waren die Deutschen immer noch die Geiseln ihrer eigenen Geschichte, was sie in mancherlei Weise behinderte, zum Beispiel, wenn es sie davon abhielt, hochbegabte Studenten zu fördern, ‚Euthanasie‘ in sachlicher Weise zu diskutieren und sich mit Gentechnologie ohne Tabus auseinander zu setzen. Knopp wollte die Deutschen aus diesen Fesseln befreien, indem er Hitlers Erbschaft direkt ansprach, weil ihn fünf Jahrzehnte nach dessen Tod niemand mehr zu fürchten brauchte und weil in seiner Einschätzung Hitler selbst das beste Mittel gegen Hitler-Nostalgie war.“<sup>183</sup>

<sup>178</sup> Ebd., S. 12.

<sup>179</sup> G. Knopp, *Zeitgeschichte im Fernsehen*, S. 310.

<sup>180</sup> Vgl. zu Aktualität, Kontinuität, Vielfalt und Nähe: K. Zolnowski, S. 29f.

<sup>181</sup> G. Knopp, *Zeitgeschichte im Fernsehen*, S. 311.

<sup>182</sup> Vgl. ZDF-Jahrbuch 1995.

<sup>183</sup> W. Kantsteiner, *Radikalisierung*, S. 637.

Knopp spürte in Deutschland ein Bedürfnis nach Identität, trotz Hitler-Diktatur und Holocaust. Wichtige Orientierungs- oder Wendepunkte der Geschichte wollte er mit allen dem Genre zur Verfügung stehenden Mitteln darstellen. Bemerkenswert ist, dass Knopp nicht das Genre der historischen Dokumentation meint, das in seinen Bausteinen oder Elementen gar nicht weiter definiert war. Eine historische Dokumentation bestand Anfang der neunziger Jahre zumeist aus Originalfilmmaterial, das von einem Voice-off-Kommentar betextet wurde.

Knopp beendete mit der Serie „Hitler – Eine Bilanz“ die lange Tradition des didaktisch geprägten, oftmals einem Schulunterricht gleichenden Geschichtsfernsehens der sechziger und siebziger Jahre. Er baute auf seinen eigenen Erfahrungen der achtziger Jahre auf und begründete mit seiner neuen Vermittlungsästhetik den größten Diskurs zwischen Fachhistorikern, Feuilletonisten und Geschichtsdidaktikern auf der einen Seite und eben jener ZDF-Zeitgeschichtsredaktion auf der anderen. In Knopps Dokumentationen sollten interessante Themen aufgegriffen werden, mit möglichst unbekanntem oder unveröffentlichten Filmquellen (zum Beispiel NS-Wochenschauen) und exklusiven Zeitzeugen angereichert sowie intime Einblicke in das Gefühlsleben der Täter und Vollstrecker des Nazi-Regimes gewährt werden, und dies alles auf dem Fundament der historischen Richtigkeit: „Die Fakten stimmen immer und werden durch Effekte akzentuiert.“<sup>184</sup> So klang ein weiteres Credo der ZDF-Redaktion für Zeitgeschichte.

Die nachfolgenden Reihen, wie „Hitlers Helfer“, „Hitlers Krieger“ und „Hitlers Frauen“, sind laut Jörg Müllner, Autor und Regisseur in der ZDF-Redaktion für Zeitgeschichte, nicht für ein kleines, überdurchschnittlich vorgebildetes Publikum produziert worden, sondern für ein breites, das sich durch die Art und Weise, wie hier Geschichte aufbereitet und dargeboten wird, angesprochen fühlt.<sup>185</sup> Nach Ausstrahlung der zweiten Staffel von „Hitlers Helfer“ (1998) wurde die ZDF-Zeitgeschichtsredaktion vom Nachrichtenmagazin „Der Spiegel“ noch als „Clip-Schule vom Lärchenberg“<sup>186</sup> verspottet. Damit zielte die Kritik auf die Präsentationsform der Fernsehserie ab: „Schnipsel von oft nur wenigen Sekunden prägen die Filme, schlagwortartige Kommentare aus dem Off und hart ausgeleuchtete Zeitzeugeninterviews vor schwarzem Hintergrund.“<sup>187</sup> „Volkfernsehen statt Volkshochschule“ nannte „Der Spiegel“ das und gab zu bedenken, dass dieser „Quotenjournalismus“<sup>188</sup> unter Historikern und Dokumentarfilmern höchst umstritten ist.

Diese grundsätzlichen Kritikpunkte wie auch der Verzicht auf Zusammenhänge, das Tempo und die Suggestivkraft von Bildern und der dramaturgische Einsatz von Musik wurden in den letzten Jahren immer wieder von führenden Feuilletonisten und Medienkritikern der deutschen Öffentlichkeit sowie von Historikern und Geschichtswissenschaftlern aufgenommen. Trotzdem hat es bis zum Jahr 2006 gedauert, bis sich die Problematik der Geschichtsvermittlung im Fernsehen einer breiten wissenschaftlichen Aufmerksamkeit auf dem bereits vorher erwähnten Historikertag in Konstanz erfreuen konnte.

Für Knopp hingegen sollten es historische Dokumentationen sein, bei denen die Qualität nicht unter der Popularität und dem Anspruch, für alle zugänglich zu sein, verloren geht.<sup>189</sup> Ziel der Redaktion war es, „Geschichte sinnlich erfahrbar zu machen“<sup>190</sup>. Für Knopp handelte es sich dabei um eine notwendige Erneuerung der historischen Dokumentation und eine damit gleichzeitig einhergehende Anpassung der Vermittlungsweise an die modernen Sehgewohnheiten: „Das dokumentarische Genre tritt eben nicht auf der Stelle, sondern geht neue Wege, um die Wirklichkeit historischen Geschehens mit den Möglichkeiten zeitgemäßer Bildgestaltung darzustellen. Es ist ein Abschied von der betulich-belehrenden Dokumentation, die nur in Nischen ihr Publikum findet. Ein so verstandenes historisches Ereignisfernsehen aber hat in der Flut medialen Überange-

<sup>184</sup> G. Knopp, Botschaft, S. 60.

<sup>185</sup> Vgl. S. Donaubauer, Kontroverse: Interview mit Jörg Müllner.

<sup>186</sup> H.-J. Jakobs, [www.spiegel.de/spiegel/0,1518,53120,00.html](http://www.spiegel.de/spiegel/0,1518,53120,00.html).

<sup>187</sup> S. Kellerhof, [www.Berliner-morgenpost.de/archiv2000/001008/biz/story351892.html](http://www.Berliner-morgenpost.de/archiv2000/001008/biz/story351892.html).

<sup>188</sup> H.-J. Jakobs, [www.spiegel.de/spiegel/0,1518,53120,00.html](http://www.spiegel.de/spiegel/0,1518,53120,00.html).

<sup>189</sup> Vgl. G. Knopp, Zeitgeschichte im Fernsehen, S. 311.

<sup>190</sup> G. Knopp, Botschaft, S. 60.

bots die Chance, unverwechselbare Orientierungspunkte der Erinnerung zu setzen.“<sup>191</sup> Grundlage der Legitimation für diese Vermittlungsweise war die Sendezeit um 20:15 Uhr, die beste Fernsehzeit. Durch die Konkurrenz mit dem Privatfernsehen und anderen Sendungen des öffentlich-rechtlichen Fernsehens zu dieser heiß umkämpften Zeit müsse man „eine Schneise durch den Dschungel des Geschehens schlagen“<sup>192</sup>, müsse man den Zuschauer abholen und mit ihm wie ein Investigativ-Journalist durch die Geschichte gehen. Dass dabei das Niveau des Gezeigten sinkt, lässt Knopp nicht gelten. Er rechtfertigte seine Vermittlungsweise mit dem Hinweis darauf, dass „Fernsehen kein Oberlehrerseminar“<sup>193</sup> sei. Um größeres Verständnis und somit größeren Zuschauerzuspruch zu erlangen, sollte die historische Dokumentation keinesfalls zu intellektuell respektive anspruchsvoll sein.

Vor allem an dem Stilmittel der Szenischen Rekonstruktion, den Zeitzeugenberichten, aber gleichzeitig auch an der dramatischen Musikuntermalung, der strikt personalisierenden Darstellung, den Voice-off-Kommentaren und der staccatohaften Sprache<sup>194</sup> entzündete sich die Kontroverse um die Darstellung von Geschichte im Fernsehen, als Knopp 1995 mit seinen Serien im ZDF startete. Spätestens seit der Ausstrahlung der zweiten Staffel von „Hitlers Helfer“ im Jahr 1998 musste sich Knopp nicht nur gegen die Kritik der Historiker an der Machart seiner Sendungen wehren, sondern auch gegen die einhellige Meinung des Feuilletons in den großen deutschen Zeitungen. Die wohl kritischste Meinung damals äußerte Frank Schirrmacher, der Herausgeber der Frankfurter Allgemeinen Zeitung: „Die neue ZDF-Ästhetik verbindet Goebbels' Wochenschauen mit Hollywoodreizen (Musik, Sprecher, Plot), investigativem Journalismus („neue Dokumente“, „erstmal zugängliche Quelle“, „unbekannte Filmaufnahme“) und definitorischen und psychologischen Unempfindlichkeiten von Seifenopern. Es geht alles durcheinander, nicht nur Fiktion und Dokumentation, Text oder Musik, sondern auch die Linearität des dokumentarischen Erzählens.“<sup>195</sup> Schirrmacher und andere Kritiker Knopps warfen ihm die Art des Genre-Mix innerhalb einer historischen Dokumentation als unzulässige Überschreitung der bislang gültigen Regeln vor. Wenngleich diese Regeln nicht wissenschaftlich definiert waren und es bis heute nicht sind, so scheint es innerhalb der Kritiker Knopps einen gewissen Konsens, in der Art eines common sense, zu geben, wo die Grenzen einer seriösen Geschichtsvermittlung via Fernsehen liegen.

Trotz allem war der Zuschauerzuspruch der Knoppschen Reihen zum Nationalsozialismus gigantisch und im deutschen Fernsehen, zumindest im dokumentarischen und gar im historischen Vermittlungsbereich, beispiellos. Die Entwicklung der Sehgewohnheiten, die zunehmende Amerikanisierung des deutschen Fernsehmarktes, wie die Einführung von Talkshows, der Hollywood-Blockbuster und die zunehmende Intimisierung der ausgestrahlten Sendungen, trugen dazu bei, dass die ZDF-Redaktion für Zeitgeschichte diesen großen Erfolg verzeichnen konnte. Dabei benutzte Knopp diesen Trend ebenso, wie er ihn, ob des vermeintlichen Zuschauererlangens, beförderte.

So wurde etwa die Musik dazu genutzt, um Spannung zu erzeugen, das Re-Enactment, um näher an die Personen der Geschichte heranzurücken, und die schnellere Schnittfolge, um das Publikum in den Bann der Dokumentation zu ziehen. Für Knopp waren diese Neuerungen notwendig, um die historische Dokumentation im Fernsehen nicht verkümmern zu lassen, sondern ihr die Möglichkeit einzuräumen, mit konkurrierenden Formaten Schritt halten zu können. Er war der Meinung, dass die Möglichkeiten, die die moderne Fernsehproduktion bietet, ausgenutzt werden sollten, da man nur so ein breiteres Publikum ansprechen könne.<sup>196</sup>

<sup>191</sup> G. Knopp, Aufklärung, S. 3.

<sup>192</sup> G. Knopp, Zeitgeschichte im Fernsehen, S. 312.

<sup>193</sup> G. Knopp, [www.digitalpublishing.de/knopp.htm](http://www.digitalpublishing.de/knopp.htm).

<sup>194</sup> Vgl. zur Rolle der Zeitzeugen in den Dokumentationen von Guido Knopp, H. Blanke, S. 63-74.

<sup>195</sup> F. Schirrmacher, Hitler, S. 36.

<sup>196</sup> Vgl. G. Knopp, Aufklärung, S. 3.

Wenn es zu bestimmten Themen und Ereignissen kein „brauchbares“ Ton- oder Bildmaterial gab, griff Knopp beispielsweise zur szenischen Rekonstruktion. Er setzte Schauspieler ein, deren Gesichter man nicht sehen konnte, und ließ Szenen, die durch Aussagen belegt sind, nachspielen. Den Vorwurf des schlechten Geschmacks, etwa in der Folge über Josef Mengele aus der Reihe „Hitlers Helfer“, der vor sich hin pfeifend mit weißen Handschuhen die in Auschwitz ankommenden Juden selektiert, ließ Knopp nicht gelten, denn seine Basis sind immer die Fakten: „Ich habe da persönlich ein gutes Gewissen. Zwei Zeitzeugen haben berichtet, wie Mengele an der Rampe die ‚Trümmerei‘ von Schuhmann gepfiffen und dabei selektiert hat. Wenn ich das erzählt bekomme, ist eine Veranschaulichung hilfreich, um die Dimension des Grauens sichtbar zu machen.“<sup>197</sup> Von blanker Inszenierung im Umgang mit den historischen Szenen wollte und will Knopp nichts wissen. Schirmmacher, Herausgeber der Frankfurter Allgemeinen Zeitung und einer der Kritiker Knopps, prangerte die Vermischung von Rekonstruktionen und historischem Filmmaterial innerhalb einer Einspielung jedoch an. Dadurch, dass nachgespielte und historische Sequenzen in sehr rascher Abfolge aneinandergereiht werden, werde hier Geschichte wie in einem Video-Clip vermittelt.<sup>198</sup> Knopp hingegen hielt diese Darstellungen für eine „legitime Erweiterung der Möglichkeiten des historischen Genres“<sup>199</sup>. Er würde nur dann auf diese sogenannten szenischen Zitate zurückgreifen, wenn es für bestimmte Schlüsselszenen eines Lebens keine bewegten Bilder gäbe, um gemeinsam mit den Dokumenten und den Zeitzeugenberichten möglichst detailgetreu eine Biographie wiederzugeben. Näpel sieht darüber hinaus in der dramaturgischen Umsetzung der Dokumentationen und im Stilmittel des Re-Enactment die größten Angriffspunkte der frühen historischen Dokumentationen aus der Werkstatt Knopps: „Die als sensationsgierig, als reißerisch empfundene Aufmachung der Episoden sorgte für Unbehagen bei einigen Historikern.“<sup>200</sup>

Knopp hat das Stilmittel des Re-Enactment nicht erfunden, er hat es im deutschen Fernsehen nur sehr zielgerichtet und am konsequentesten eingesetzt, was ihm vor allem von Schirmmacher harsche Kritik einbrachte.<sup>201</sup> Re-Enactment oder auch die umstrittene Platzierung von Zeitzeugen in einer Blackbox gab es im Bayerischen Fernsehen bereits in den achtziger Jahren.<sup>202</sup> Was Knopp „szenisches Zitat“ nannte, war für Schirmmacher der „bislang auffälligste Versuch, historisches Bewusstsein durch kollektive Nervenreizung zu vernichten. Wer die Genres vermischt, erzeugt Mutanten: Die Filmminute, in der 30 Sekunden Eichmann in Auschwitz gespielt, 20 Sekunden historisches Filmmaterial gezeigt und 20 Sekunden Mengeles Verbrechen nachgestellt werden, macht aus der Historie einen Videoclip.“<sup>203</sup>

Für die einen also war das szenische Zitat die „Dressur der Historie“<sup>204</sup>, für die anderen war die zunehmende Fiktionalisierung des Genres der Übergang zur „Verspielfilmung der Geschichte, zu ihrer Virtualisierung“<sup>205</sup>. Immer wieder bediente Knopp den Zuschauer mit Ansichten, wie man sich dieses oder jenes Ereignis vorzustellen hat.

Teilweise wirkten Knopps Inszenierungen ungewollt komisch und manchmal dauerten sie sehr lang, wobei Knopp alles tat, um keine Langeweile aufkommen zu lassen. Durch die Dynamisierung des historischen Materials mit Hilfe von Parallel-Montagen, wollte er für Atemlosigkeit und Spannung sorgen, was Fritz Wolf in seinem Artikel „Die Angst der Fernsehmacher vor dem Abschalten“ folgendermaßen formuliert: „Eichmann in Wien. Judenverfolgung. Das Riesenrad, schräg von unten, auf der Tonspur die Melodie aus dem ‚Dritten Mann‘ in Marschmusik-Version, Schnitt, Kamera tieffliegend über Straßenpflaster, Schnitt, wieder das Riesenrad und die Melodie, Schnitt wieder die fliegende Kamera. Szenen dieser Art dauern nur wenige Sekunden, aber sie

<sup>197</sup> Vgl. G. Knopp, [www.message-online.com/arch0299/92knop.htm](http://www.message-online.com/arch0299/92knop.htm).

<sup>198</sup> Vgl. F. Schirmmacher, Hitler, S. 36.

<sup>199</sup> G. Knopp, Botschaft, S. 60.

<sup>200</sup> O. Näpel, Lernen, S. 214.

<sup>201</sup> Vgl. F. Schirmmacher, Hitler, S. 36.

<sup>202</sup> Vgl. R. Sporrer, Interview, 24. Februar 2006.

<sup>203</sup> Vgl. F. Schirmmacher, Hitler, S. 36.

<sup>204</sup> Ebd.

<sup>205</sup> F. Wolf, [www.epd.de/medien/1998/31kritik.htm](http://www.epd.de/medien/1998/31kritik.htm).

durchziehen die Filme als Ganzes und geben ihnen den spezifischen Knopp-Drive. Geschichte als Videoclip.<sup>206</sup>

Diese Art des Re-Enactments zeigte Knopp vor allem in seinen drei ersten großen Fernsehserien zur NS-Zeit: „Hitler – Eine Bilanz“, „Hitlers Helfer“ (die ersten sechs Teile handelten von Hess, Himmler, Goebbels, Göring, Speer und Dönitz, die zweite Staffel beschäftigte sich mit Eichmann, Bohrmann, Ribbentrop, Mengele, Schirach und Frei) und „Hitlers Krieger“ (Knopp setzte sich hier mit den Generälen der NS-Zeit auseinander). Laut Knopps Kritikern handelte es sich demnach bei dieser „neuen Art“ der Geschichtsvermittlung im Fernsehen um eine unzulässige Überschreitung der Genre-Regeln. „Eingespielte Handschläge oder nachgestellte Sitzungszimmer durchbrechen klar die Grundmerkmale der Dokumentation, auch wenn in diesen kurzen, suggestiven Sequenzen keine Schauspielergesichter gezeigt werden.“<sup>207</sup>

Das Stilmittel des Re-Enactment war aber für Knopp lediglich ein Instrument, um seine dramaturgischen Umsetzungsmöglichkeiten zu erweitern. Um seine Zuschauer „in einer Bildsprache [anzusprechen], die sie auch verstehen“<sup>208</sup>, setzte Knopp auf das Stilmittel der Assoziation. So war es für ihn ohne weiteres legitim, Bilder vom Terror der SS in Polen als „Symbolbilder“ für den Terror der SS in Ungarn zu benutzen; so geschehen in der „Hitlers Helfer“-Folge „Eichmann – Der Vernichter“ (1998): „Weil es sich um ein Bild handelt, das symbolhaft für die ganze Verfolgung von Juden durch die SS in Europa steht. Es gibt nun mal zum Holocaust in Ungarn kaum Bilder. Wenn man darüber hinaus das Phänomen des Holocaust durch andere Bilder erfahrbar machen will, dann macht das Sinn.“<sup>209</sup> Nicht so für die Kritiker: „Assoziative Montage nennt Knopp das, und man begreift, warum es die Zuschauer packt. Es ist eine Überwältigungsdramaturgie, die auf die Bildmontagen und die dadurch ausgelösten Konnotationen baut und den in älteren Dokumentationen dominanten Kommentar und die Zeitzeugeninterviews aufs Äußerste verkürzt. Erklärungen und Analysen treten in den Hintergrund und werden durch Schlagworte, einprägsame Formeln und allegorisch oder symbolisch aufgeladene Bilder und Szenen ersetzt.“<sup>210</sup> Dieses Stilmittel der Assoziation, bei dem Originalfilme als pars pro toto für geschichtliche Ereignisse stehen können, ist aus wissenschaftlicher Sicht höchst problematisch zu bewerten. Ein Bild der Judenvertreibung 1940 in Polen und ein Bild des Holocaust in Ungarn im Februar 1945 zeigen unterschiedliche Ereignisse, die, obwohl sie aus der gleichen Epoche kommen, doch eine andere historische Aussage treffen. Gleiches gilt für das Weglassen der Bauchbinden, die angeben, woher das Filmmaterial stammt. Die Einblendung einer Schrift in Zusammenhang mit Bildern vom Holocaust verweigert Knopp: „Gerade Holocaust-Bilder brauchen keine Kommentierung, sie sprechen für sich.“<sup>211</sup> Dadurch aber wird es dem Zuschauer unmöglich gemacht nachzuvollziehen, woher das Material stammt, und somit bleiben mögliche Implikationen des Materials für den Zuschauer verborgen.

Nach dieser sehr harschen Kritik am Stilmittel des Re-Enactments verzichtete Knopp sukzessive auf den Einsatz der szenischen Rekonstruktion. Spätestens bei der Reihe „Hitlers Frauen“ (2001) gab es nur noch ganz sporadisch nachgespielte Szenen; seit das Doku-Drama als die „neue“ Form der Geschichtsvermittlung Knopps gilt, ist das Re-Enactment als Stilmittel fast ganz verschwunden. In jüngster Zeit ist es in der ZDF-Redaktion für Zeitgeschichte Praxis geworden, historische Personen durch Schauspieler, fiktive Dialoge und Szenen, die sich so oder so ähnlich abgespielt haben könnten, darzustellen und so Geschichte „nachzuspielen“. Ob dies jedoch der Weisheit letzter Schluss ist, darf bezweifelt werden.<sup>212</sup>

Neben dem Re-Enactment spielten die Zeitzeugen die wichtigste Rolle im dramaturgischen Handlungsablauf der historischen Dokumentationen von Knopp.<sup>213</sup> Sie wurden durch ihre Erfahrung,

<sup>206</sup> Ebd.

<sup>207</sup> F. Bösch, ‚Dritte Reich‘, S. 206.

<sup>208</sup> G. Knopp, Botschaft, S. 60.

<sup>209</sup> Ebd., S. 64.

<sup>210</sup> P. Zimmermann, Vergangenheitsbewältigung, S. 60f.

<sup>211</sup> Ebd., S. 60.

<sup>212</sup> Vgl. „Die Deutschen“ (2008) und „Die Deutschen II“ (2010).

<sup>213</sup> Vgl. W. Kantsteiner, Macht, S. 320-353.

ihre zufällige oder absichtsvolle Beteiligung am historischen Geschehen zum vermeintlich unverzichtbaren Informanten. „Wenn auch ihre Erinnerungen subjektiv sind, können sie doch als originäre Quelle Archivaufnahmen und Kommentar ergänzen. Oft stehen sich unterschiedliche Aussagen konträr gegenüber und bieten dem Zuschauer einen zusätzlichen Reiz, sich über das Thema eine eigene Meinung zu bilden.“<sup>214</sup> Ohne eine exakte Analyse der angeblich unterschiedlichen Aussagen von Zeitzeugen in den zeitgeschichtlichen Dokumentationen der ZDF-Redaktion hier ins Feld führen zu können, sei trotzdem die Bemerkung erlaubt, dass allein durch das intensive Rezipieren von vielen Sendungen dieser Art die Behauptung der „konträren“ Gegenüberstellung von Zeitzeugenmeinungen nicht haltbar ist. Eher ist das genaue Gegenteil der Fall. Vor allem die Fachhistoriker sahen in den Zeitzeugen lediglich eine Bestätigung des Kommentartextes: „Da werden laufend irgendwelche Leute aus der Nähe Hitlers interviewt, die relativ wenig Einblick hatten und lauter Belanglosigkeiten erzählen, [...] ein apologetisches Geraune.“<sup>215</sup> Viele dieser Zeitzeugen sind deshalb als „Quelle“ nicht brauchbar, da sie die Tragweite ihres Tuns damals nicht richtig einzuschätzen wussten oder ihr Blick auf die Vergangenheit durch die Zeit und auch durch Scham- beziehungsweise Schuldgefühle verklärt wurde und sie deshalb Geschehenes nur in abgemilderter Form wiedergeben können oder wollen.<sup>216</sup> Die Kritik ebte im Laufe der Zeit etwas ab. So wurden die Serien „Hitlers Krieger“ (1998), „Holokaust“ (2000) oder „Hitlers Frauen“ (2001) zwar wegen ihrer Machart gerügt, eine größere wissenschaftliche Auseinandersetzung aber fehlte zu dieser Zeit und vollzog sich erst einige Jahre später.

Jörg Müllner, Regisseur der ZDF-Redaktion für Zeitgeschichte, bescheinigte den Zeitzeugen hingegen eine absolut zentrale Funktion: „Zeitzeugen vermitteln authentisch das Gewesene, wie es eigentlich gewesen ist. Wir suchen immer nach Zeitzeugen, was immer schwieriger wird. Es ist ganz zentral, was diese Leute zu erzählen haben. Als Autor kann man sich ja zunächst nur aus dritter oder vierter Hand informieren und da bieten einem diese Leute die Möglichkeit, noch näher an das Thema heranzukommen.“<sup>217</sup> Obwohl Jörg Müllner weiß, dass jede Zeitzeugenmeinung subjektiv eingefärbt ist, so sieht er sich als Regisseur einer zeitgeschichtlichen Dokumentation in der Rolle, verantwortungsvoll zu überprüfen, ob das Erzählte denn stimmen kann.

Diese Art der Aufarbeitung von Geschichte im Fernsehen soll älteren Zuschauern dabei helfen, die eigene Geschichte besser zu verstehen. Schließlich handle es sich hier nicht um eine fiktionale Inszenierung, sondern um die „bittere Wahrheit“, die sich durch die eindringlichen Aussagen von Augenzeugen verbürgen lasse, und diese Zeitzeugen haben sich „oft erst nach langem Zögern dazu durchgerungen, ihre schmerzlichen Erinnerungen einer breiten Öffentlichkeit zu offenbaren“<sup>218</sup>. Dies gilt für die Täter wie für die Opfer in der NS-Zeit gleichermaßen. Die Schwierigkeit liegt in der Identifikationsfrage selbst begründet.

Dabei treten in den historischen Dokumentationen die Zeitzeugen mithin nicht nur als Zeugen auf, sondern gleichzeitig auch als Angeklagte. „Dieser psychologische Druck, der in stärkerem Maße als bei den Opfern zu subjektiven, vielleicht unbewussten Verfälschungen führen kann, wird in den Sendungen nicht thematisiert. Vielmehr wird auch den Täteraussagen die Qualität einer authentischen Bezeugung unterstellt.“<sup>219</sup> Der Sinn der Gleichsetzung des Leids der Opfer mit der Reue der Täter, unterschwellig vermittelt durch die Entsprechung von Kameraeinstellungen, bleibt fragwürdig. Die Schwierigkeiten in der Einschätzung der Zeitzeugenberichte werden noch verstärkt, indem vereinzelt Aussagen der Täter als Lüge gekennzeichnet werden. „Der Zuschauer muss zu dem Schluss kommen, dass alle anderen Berichte der Wahrheit entsprechen, wenn der

<sup>214</sup> G. Knopp, Zeitgeschichte, S. 49.

<sup>215</sup> H.-J. Jakobs, [www.spiegel.de/spiegel/0,1518,53120,00.html](http://www.spiegel.de/spiegel/0,1518,53120,00.html).

<sup>216</sup> Vgl. J. Nolte, S. 9.

<sup>217</sup> J. Müllner, zitiert nach S. Donaubauer, Kontroverse, S. 113.

<sup>218</sup> G. Knopp, Aufklärung, S. 4.

<sup>219</sup> O. Näpel, Lernen, S. 223.

Kommentar nicht explizit darauf verweist; er muss es sogar verlangen, angesichts der beständigen Authentizitätsbeteuerungen der Produzenten.<sup>220</sup>

Die Probleme von Oral History müssen hier nicht noch einmal weiter vertieft werden, jedoch sind sie im Fernseher sehr viel tiefgreifender und profunder, wenn ihnen die nötige Einordnung sowohl in historischer wie auch in menschlicher Hinsicht fehlt.

Dies geschieht, laut Kritiker, in Knopps Dokumentation nicht und daran schließt sich auch die Bewertung von Schuld der Zeitzeugen am Erlebten an. Viel zu leicht könne sich der Zeitzeuge „losreden“ von der eigenen Schuld und diese leichter an einige wenige Persönlichkeiten weitergeben, wenn die personalisierte Geschichte so zugespitzt ist. Dadurch, so die Kritiker, werden andere gesellschaftliche Bereiche sträflich vernachlässigt und die „Schuld wird einzelnen Führungspersonen zugewiesen, während die restliche Bevölkerung als die ‚Getäuschten‘ immer wieder freigesprochen wird“<sup>221</sup>. In die gleiche Richtung zielt die Kritik Bodo von Borries, dem allein der Hinweis auf die geniale und faszinierende Persönlichkeit Hitlers nicht genügt, um zu erklären oder zu entschuldigen, warum ein ganzes Volk und mit ihm auch Eichmann, Bormann oder Hess einem Diktator mit Haut und Haar verfällt und ihm dann zwölf Jahre lang bedingungslos durch Triumph und Verbrechen, Siegesrausch und Katastrophe folgt. Erklärungsbedürftig wären die Strukturen, die kriminellen Kader und die Massenbewegung an sich. Sonst könnte man immer wieder sagen: die Nazis, das waren die anderen. Zusammengefasst erscheinen neben den subjektiven Problemquellen von Oral History im Allgemeinen (dem Erinnerungsvermögen oder -unvermögen der Zeitzeugen, deren persönliche Motive, die eigene Rolle herauf- oder herabzusetzen) auch objektive Hindernisse beim Einsatz von Zeitzeugen in historischen Dokumentationen zu bestehen.

Wie wird eine Frage gestellt? Was versucht der Interviewer zu suggerieren? In früheren historischen Dokumentationen konnte man den Interviewer hören, meistens auch sehen. In Knopps Dokumentationen ist er völlig ausgeblendet. Die Zeitzeugen sitzen in einer extra eingeleuchteten Blackbox, die den Hintergrund immer gleich gestaltet. Warum die Zeitzeugen immer vor einem schwarzen Hintergrund gefilmt werden, begründet Knopp damit, dass sich die dramaturgische Ebene seiner Serien in der Vergangenheit abspielen würde und da würde „alles was heutig ist, ein Störfaktor sein“<sup>222</sup>. Dabei erscheint es durchaus strittig, in welchen Situationen der Zeitzeuge aufgenommen wird. „Die Informationen über die Wohnverhältnisse sind übrigens nicht banal, erlauben sie dem Betrachter doch zumindest einen ersten Zugang: Sie gewähren einen – wenn auch flüchtigen – Blick auf die soziale Stellung des Zeitzeugen und ermöglichen die zeitliche Verortung der Aufzeichnung, wie jeder feststellen kann, der Zeitzeugenaufnahmen vom Ende der 1970er mit denen aus den 1990ern vergleicht.“<sup>223</sup>

Für Knopp und die Redaktion für Zeitgeschichte des ZDF zählt vor allem, dass die Zeitzeugenaussagen durch die Blackbox kompatibel sind: „Wir können Passagen davon in verschiedene Filme einbauen. Durch das Schwarz wird ein Baukastensystem möglich. Wenn wir im Jahr 2010 vielleicht 100.000, 120.000 Interviews haben, digitalisiert, dann ist das ein Schatz für die Zukunft.“<sup>224</sup>

Die Wiederverwertbarkeit ist ebenfalls in den inhaltlichen Aussagen vorgegeben, wenn auch nicht durchweg beabsichtigt. „Nur anhand der Formulierungen der Zeitzeugen ist stellenweise zu erahnen, dass sie auf konkrete Fragen antworten, dass es sich nicht um frei-assoziative Erzählungen handelt. Um welche Art von Fragen es sich hierbei handelt, ist nicht erkennbar, dabei ist der mögliche Einfluss der Fragestellung auf die Antwort erheblich, können doch durch Suggestivfragen Antworten gezielt evoziert werden.“<sup>225</sup>

Die Zeitzeugenaussagen Knopps gestatten also durch ihre Herauslösung aus der Gesprächssituation, die Entkontextualisierung ihres Inhalts und häufige Reduzierung ihres Beitrags auf die Bestäti-

<sup>220</sup> Ebd.

<sup>221</sup> Ebd.

<sup>222</sup> Vgl. G. Knopp, [www.message-online.com/arch0299/92knop.htm](http://www.message-online.com/arch0299/92knop.htm).

<sup>223</sup> O. Näpel, Lernen, S. 220f.

<sup>224</sup> Vgl. G. Knopp, [www.message-online.com/arch0299/92knop.htm](http://www.message-online.com/arch0299/92knop.htm).

<sup>225</sup> O. Näpel, Lernen, S. 220.

gung des Kommentartextes beziehungsweise auf ein einzelnes, plakatives Statement, was kaum dem „Vermächtnis von Millionen“ gerecht werden dürfte „und [macht] es gleichzeitig möglich, den Beitrag – absichtlich oder unabsichtlich – in einen anderen Zusammenhang zu rücken, also den Bericht zu manipulieren“<sup>226</sup>.

Fraglich bleibt im Zusammenhang mit dem dramaturgischen Einsatz der Zeitzeugen, und dies lässt sich ebenfalls auf die Stilmittel Musik, Re-Enactment und den Einsatz von Archivalien beziehen, inwieweit Emotionen bei der Vermittlung von Geschichte helfen oder nicht. Anders formuliert: Besteht nicht eher die Gefahr, dass durch eine Dramatisierung der Vermittlung von Geschichte ein historischer Erkenntnisgewinn für den Zuschauer ausbleibt?

Neben dem Einsatz von Zeitzeugen als Quellen erfüllen sie auch weitere Funktionen, die dem Zuschauer dabei helfen sollen, die Geschichte zu verstehen. Knopps Kritiker wiederum schenken diesen Zeitzeugen nur wenig Glauben. „Da helfen dann auch Hitlers Getreue von damals nicht weiter, die überlebenden Zeitzeugen aus dem dritten oder vierten Glied. Auf welche Sprünge bringt uns schon ein kerniger Greis, der anno dazumal ein ‚einfacher Referent Hitlers‘ war und nun verkündet, dass die Partei in seinen und seiner Freunde Augen nur ein ‚Gesangsverein‘ gewesen sei.“<sup>227</sup>

Die personalisierende Darstellung von Geschichte war ein weiterer Aspekt, bei dem die Kritiker ihre Stimme erhoben. Während „Hitler – Eine Bilanz“ den deutschen Faschismus auf seinen Anführer reduziert, wird dieses Prinzip bei „Hitlers Helfer“ auf eben dieselben ausgedehnt. „Die Täter werden mit griffigen Formeln ausgestattet: der Vernichter, der Hinrichter, der Schattenmann. Das kann Fernsehen ohnehin am besten. Es stellt Personen in den Mittelpunkt, Strukturen dagegen kaum.“<sup>228</sup> Die Kennzeichnungen der Täter „im Stile von Boulevard-Titeln vereinfachen rabiat und liefern manchmal gar keine brauchbare Information. Für die Serie sind sie aber unerlässlich. Zusammen mit einem Kommentar, der in elliptische Schlagworte verliebt ist, und mit der dramatisierenden Musik fügen die typisierenden Titel die historischen und nachgedrehten Bilder sowie die Interviews mit Zeitzeugen zu biographischen Geschichtserzählungen zusammen. Freilich geben diese Erzählungen nur vor, das Geschehen zu deuten und zu erklären.“<sup>229</sup>

Auch Näpel sieht in der permanenten Personalisierung, dem biographischen Ansatz in den historischen Dokumentationen zur NS-Zeit, eines der Hauptprobleme dieser Darstellung.<sup>230</sup>

Dabei birgt die Reduktion auf das bloße emotionale Nacherzählen menschlicher Schicksale die eindeutige Gefahr in sich, dass gesellschaftliche Strukturen verschwinden, Ursachen und Zusammenhänge eines historischen Ereignisses durch Episoden menschlichen Leids verdeckt werden und somit der historische Erkenntnisgewinn gering ist. „Man kann in 45 Minuten zehnmal sagen, dass Eichmann Bürokrat, Mengele Karrierist oder Ribbentrop Paladin gewesen ist und hat immer noch nichts gesagt. Wenn hingegen in einem Porträt über den Reichsaußenminister die Namen Neurath und Weizsäcker überhaupt nicht fallen, dafür aber Ribbentrops Henker von den Schwierigkeiten beim Erhängen redet, hat man nichts und also sehr viel gesagt.“<sup>231</sup>

Nicht nur die fast ausschließliche Beschränkung auf eine personalisierte Geschichtsvermittlung, sondern auch die Kaprizierung der vermittelten Stoffe auf die Zeit des Nationalsozialismus stieß auf harsche Kritik. Schirmmacher warf Knopp in Bezug auf den historischen Erkenntnisgewinn den Missbrauch des dokumentarischen Genres vor: „Es sollen die Hersteller dieser Sendungen von Marktanteil, Quote, Reichweite und Remmidemmi reden, aber sie sollen schweigen von historischer Aufklärung.“<sup>232</sup> Am höchsten schlugen die Wellen in dieser Diskussion in den darauffolgenden Jahren 1996 und 1998, als das ZDF eine zwölfteilige Serie über „Hitlers Helfer“ ausstrahlte,

<sup>226</sup> Ebd., S. 221.

<sup>227</sup> J. Nolte, S. 9.

<sup>228</sup> F. Wolf, [www.epd.de/medien/1998/31kritik.htm](http://www.epd.de/medien/1998/31kritik.htm).

<sup>229</sup> H. Seifert, *Hitlers Krieger*, S. 52.

<sup>230</sup> Vgl. O. Näpel, *Lernen*, S. 216f.

<sup>231</sup> F. Schirmmacher, *Hitler*, S. 36.

<sup>232</sup> Ebd.

mit der Knopp versuchte, „die schlimmste Epoche deutscher Geschichte für ein breites Publikum darzustellen, [...] am Beispiel einzelner Personen das Verbrecherische des NS-Regimes deutlich zu machen, [...] anhand der Lebensläufe von Helfern Hitlers zu zeigen, wie es ‚dazu‘ kommen konnte“<sup>233</sup>. Knopp verteidigte seine Herangehensweise immer wieder mit dem Hinweis darauf, dass es hier um das größte Verbrechen in der deutschen Geschichte gehe und dass dieser Aspekt auch in der dramaturgischen Umsetzung zu berücksichtigen sei.

Es sind gerade die engsten Vertrauten des Führers und die willigen Helfer Hitlers, die für Knopp zu den Synonymen der kriminellen NS-Diktatur werden. Den Vorwurf, er lasse den Zuschauer mit seinem Zorn darüber, wie wenig diese Paladine über ihre Motive Auskunft geben, allein, lässt Knopp nicht gelten: „Im Gegenteil: Wir wollen dem Zuschauer helfen zu erkennen, dass die Gefolgsleute Hitlers eben keine geborenen Verbrecher waren, sondern ganz gewöhnliche, oft mittel-mäßige Menschen, die erst durch ihre eigene Schwäche, eigenen Ehrgeiz, die Versuchungen der Macht zu jenen wurden, die wir kennen.“<sup>234</sup>

Die Kritiker Knopps und seiner Präsentation von Geschichte im Fernsehen gestehen ihm zu, mit seinen Fernsehserien erfolgreich zu sein,<sup>235</sup> lockten doch die oben genannten Serien jedes Mal bis zu sieben Millionen Zuschauer vor den Fernseher. Ebenso unbestritten bleibt, dass Knopp diese Form der Vermittlung bereits im 1988 erschienenen Buch „Geschichte im Fernsehen“ fordert und die Visualisierung und deren dramaturgische Stilmittel in den Vordergrund rückt.<sup>236</sup> Dabei ist es ihm und der Redaktion für Zeitgeschichte gelungen, einen eigenen Stil zu entwickeln, der auch von anderen Fernsehsendern kopiert wurde.<sup>237</sup>

Oliver Näpel konstatiert in einer Untersuchung 2003 weiterhin, dass sich Knopp durchaus hohen Zielen, wie der historischen Aufklärung, der Weckung von Interesse für Geschichte bei weniger vorgebildeten Menschen und eines öffentlichen Gedenkens an die Opfer des Nationalsozialismus, verpflichtet fühle. Ein weiteres wichtiges Ziel, das Knopps Vermittlungsart prägt, ist demnach die Reaktion des Auslandes auf seine Dokumentationen und der verantwortliche Umgang mit der eigenen Geschichte in Deutschland. „In den USA gilt ‚Hitlers Helfer‘ als Beweis dafür, dass nach dem Krieg geborene Deutsche jetzt den Mut haben, einem internationalen Publikum auch die Schattenseiten ihrer Geschichte zu zeigen. Dort versteht man sie als Zeichen wiedergewonnener historischer Souveränität. Hitler gehört zu unserer Geschichte wie Bach und Goethe. Trotzdem darf man Patriot sein.“<sup>238</sup> Patriotismus sei ein Gemeinschaftserlebnis, das in Deutschland immer noch traumatisiert sei, und Knopp möchte dazu beitragen, „die Nazizeit im Bewusstsein der Deutschen angemessen zu verankern“<sup>239</sup>. Überdies appelliert Knopp an die Verantwortung, die nicht nur er, sondern alle Deutschen, die nach dem Krieg geboren wurden, haben und formuliert als oberstes Ziel seiner Fernsehreihen: „Nach dem Krieg geborene Deutsche sind für Hitler nicht verantwortlich zu machen. Doch sie sind verantwortlich für das Erinnern. Ohne Wissen aber ist Erinnerung nicht möglich. Deshalb legen wir auch Wert auf Marktanteile, Reichweiten und Quoten. Wir wollen, dass in Deutschland möglichst viele möglichst viel von dieser Zeit erfahren. Kollektivverantwortung beginnt mit kollektivem Wissen.“<sup>240</sup>

Wie bereits erwähnt, rückte die technische Umsetzung der historischen Dokumentationen der ZDF-Redaktion für Zeitgeschichte in den Fokus der Kritik. Doch nicht nur die damit verbundene Simplifizierung von historischen Prozessen, auch die ästhetische Umsetzung der inhaltlich oft schwierigen Materie wurde beanstandet: „Zunächst werden Szenen aus der chronologisch fortgeschrittenen Phase des Geschehens, dann als motivierender Filmeinstieg ‚Hitler auf dem Höhepunkt

<sup>233</sup> G. Knopp, Aufklärung, S. 1.

<sup>234</sup> G. Knopp, Botschaft, S. 64.

<sup>235</sup> Vgl. O. Näpel, Lernen, S. 213.

<sup>236</sup> Vgl. Ebd., S. 216.

<sup>237</sup> Vgl. Ebd., S. 214.

<sup>238</sup> G. Knopp, [www.digitalpublishing.de/knopp.htm](http://www.digitalpublishing.de/knopp.htm), S. 2.

<sup>239</sup> Ebd.

<sup>240</sup> G. Knopp, Aufklärung, S. 7.

seiner Macht' oder schockierende Bilder der Massenvernichtung dargestellt<sup>241</sup> und schließlich wird die Frage danach gestellt, wie es so weit kommen konnte. Die ersten Bilder haben also die Funktion, den Zuschauer zu fesseln, inhaltliche Kriterien der Auswahl sind dabei eher nebensächlich. Durch die Farbbilder soll der Zuseher auf der Gefühlsebene gepackt und zu weiteren Gedankenverknüpfungen angeregt werden. „Es gibt keine Vertiefung, vielmehr Schein-Gelehrsamkeit.“<sup>242</sup> Meistens würden Kommentar und Bilder auseinander laufen und völlig unverbunden nebeneinander existieren. „Der Kommentar liefert dabei meist den Zusammenhang, den die Bilder irgendwie illustrieren sollen. Immer rollen Panzer, donnern Geschütze, marschieren Soldaten. Akteure, Zeiten und Schauplätze sind für den Zuschauer beim raschen Bilderwechsel fast nie eindeutig zu identifizieren.“<sup>243</sup>

Am häufigsten wurde die Tendenz zur Simplifizierung kritisiert, um Geschichte vermeintlich jedem Zuschauer verständlich zu machen. Knopp rechtfertigt die einfache Sprache mit der schnellen Bildfolge: Da die Bilder nur sekundenlang wahrnehmbar seien, könne man keine differenzierten Texte darunterlegen. „Seine Redaktion hat deshalb eine Kommentarsprache entwickelt, die historische Ereignisse auf Boulevardformeln bringt. Rhetorische Mittel wie Lakonie und Alliterationen zielen auf Merkfähigkeit und nehmen dabei bewusst den Verlust an historischer Genauigkeit in Kauf.“<sup>244</sup>

Der Kommentartext zu diesen Bildern geht nicht in die Breite, sondern konzentriert sich auf das Wesentliche, er lässt also die Bilder sprechen. Zu seinen minimalistisch zugespitzten Texten äußert sich Knopp wie folgt: „Unsere Texte konzentrieren sich auf den Kern der Dinge. Sie sind kurz und prägnant. Entscheidend ist, dass das Wort zum Bild passt und es ergänzt. Es ist absurd, die Texte isoliert zu lesen. Es ist oft die subkutane Anmutung in einem Bild, die dann zum Kommentarsatz führt.“<sup>245</sup> Dass dieser sprachliche Umgang mit den damaligen Geschehnissen eine äußerst komplizierte Gratwanderung ist, weiß Knopp. Seine Grenzen formuliert er so: „In den Texten muss Distanz und Lakonie sein. Gelegentlich ist sachte Ironie erlaubt.“<sup>246</sup> Hier sei auf die zu bezweifelnde positive Wirkung einer Emotionalisierung der Geschichtsvermittlung im Fernsehen verwiesen.

Als gravierend empfindet Oliver Näpel die deutliche Diskrepanz der Kommentierung in Knopps Sendereihen zu anderen Dokumentationen, die sich meistens um einen nüchtern-sachlichen Ton bemühen. „Erschien in früheren Reihen des ZDF – ungeachtet des auch dort schon reißerischen, schlagwortartig reduzierten Duktus – die Stimme noch ansatzweise professionell-distanziert, wird in ‚Holokaust‘ auch auf der Tonspur konsequent eine Strategie der Emotionalisierung verfolgt durch theatralische, nicht selten pathetische Intonation von Sprechern und Übersetzern. Wenn die markig-markante Stimme des Übersetzers die tränenerstickte Stimme von Zeitzeugen emotional nachzubilden versucht, ist die Grenze zur Melodramatik ebenso überschritten wie bei der durchgängig theatralischen Intonation der Nennung von Verbrechen.“<sup>247</sup>

Die Auswahl des gezeigten Originalbildmaterials war schließlich jeweils vom Thema der einzelnen Dokumentationen abhängig, wobei die Filmausschnitte in der Regel ohne weitere Hintergrundinformation über die gefilmte Situation aneinandergeschnitten werden. So erfahren diese Bilder „keine Kontextualisierung, das heißt, die gefilmten Situationen werden über das konkret Sichtbare hinaus nicht erläutert; Personen, Orte und Anlässe bleiben ungenannt“<sup>248</sup>. Die kontextlosen Bilder können also in unterschiedliche Sinnzusammenhänge gestellt werden und in Abhängigkeit von der spezifischen Situation der Zuschauer verschiedenste Bedeutungen erhalten. Der fehlende Zusammenhang lässt die Bilder zu frei verfügbaren Elementen werden. „Indem das Bildma-

<sup>241</sup> F. Bösch, ‚Dritte Reich‘, S. 206.

<sup>242</sup> Ebd., S. 208.

<sup>243</sup> H. Seifert, Zweck, S. 75.

<sup>244</sup> Ebd.

<sup>245</sup> G. Knopp, Botschaft, S. 64.

<sup>246</sup> Ebd., S. 60.

<sup>247</sup> O. Näpel, Lernen, S. 229f.

<sup>248</sup> J. Keilbach, [www.ruhr-uni-bochum.de/kanal-168/pro/1998/flimmer.html](http://www.ruhr-uni-bochum.de/kanal-168/pro/1998/flimmer.html).

terial keine historische Verankerung erfährt, erhält es seine Bedeutung aus der filmischen Argumentation, das heißt durch Kommentierung und Musik-Unterlegung sowie durch seine spezifische Montage mit anderen Filmausschnitten.<sup>249</sup> Der Voice-off-Kommentar, der hier die pädagogische Aufklärung übernimmt, lässt dabei oft den inhaltlichen Zusammenhang zum Filmmaterial missen. So scheinen die Bilder zur Untermauerung des Gesagten zu verfallen.<sup>250</sup>

Die Einsatzbeliebigkeit der ausgestrahlten Bilder bestimmte auch weiterhin den Diskurs um die Vermittlung von Geschichte im Fernsehen. Knopp wurde vorgeworfen, er produziere „Volksfernsehen, statt Volkshochschule“<sup>251</sup> und orientiere sich an einem „Quotenjournalismus“<sup>252</sup>. Er erkläre wenig, verzichte auf Zusammenhänge und setze vor allem „auf Tempo und Suggestivkraft von Bildern und Musik“<sup>253</sup>. Die Kennzeichnung der Täter „im Stile von Boulevardtiteln vereinfachen rabiāt und liefern manchmal gar keine brauchbare Information. Für die Serie sind sie aber unerlässlich. Zusammen mit einem Kommentar, der in elliptische Schlagworte verliebt ist, und mit der dramatisierenden Musik fügen die typisierenden Titel die historischen und nachgedrehten Bilder sowie die Interviews mit Zeitzeugen zu biografischen Geschichtserzählungen zusammen. Freilich geben diese Erzählungen nur vor, das Geschehen zu deuten und zu erklären.“<sup>254</sup> Durch die zunehmende Personalisierung und Dramatisierung von Geschichte präsentierte sich die im Fernsehen gezeigte Geschichte als eine für den Laien undurchschaubare Verknüpfung von Dokumentarmaterial und nachgedrehten Bildern, als „effektvoller Spannungskrimi aus den Gruselkammern der NS-Vergangenheit“<sup>255</sup>.

Der Grund für die ausführliche und scheinbar nie enden wollende mediale Aufarbeitung der NS-Zeit war dabei für die Kritiker Knopps sehr schnell gefunden: „Hitler sorgt für Quote. Nur wenn das Hakenkreuz auftaucht, ist Knopp seinem Ziel ganz nah, um 20:15 Uhr gegen Hollywood-Filme, Arztschnulzen, Action-Reihen und Fußballübertragungen bestehen zu können.“<sup>256</sup>

Die Diskussion um die Knoppsche Vermittlungsweise, so heftig und teilweise auch unsachlich sie geführt wurde, hatte ein Gutes: Endlich wurde die Vermittlung von Geschichte im Fernsehen – und dies nach 35 Jahren seines Bestehens – in einem breiten öffentlichen Raum, bestehend aus Fachhistorikern, Feuilletonisten, Autoren, Redakteuren und anderen Fernsehmachern, ausführlich diskutiert. Als die Geschichtsvermittlung im Fernsehen zum Thema des Historikertages in Konstanz im September 2006 wurde, kam es in Abwesenheit von Knopp zu heftigen Diskussionen. Da hieß es, „Knopp betreibe mit seiner Art des Zeitzeugenfernsehens Geschichtspornographie, die nur Lust auf Erkenntnis, aber keine Befriedigung zur Folge hätte“<sup>257</sup>. Die historische Aufklärung würde der Quote geopfert, im Vordergrund stünden effekthascherische Propagandabilder aus der NS-Zeit, Statements von Zeitzeugen würden oft auf wenige Sekunden-Schnipsel eingedampft, und überhaupt wurde die Frage in den Raum gestellt, „ob die Geschichtswissenschaft ihre Deutungshoheit (...) schon an das Fernsehen und seine Stars verloren hätte und nur noch die quotenträchtige Aufbereitung von Zeitgeschichte mit TV-Blockbustern wie der ‚Luftbrücke‘ oder ‚Speer und Er‘ ein breites Publikum für Geschichte interessieren könne“<sup>258</sup>.

Demgegenüber plädierte Prof. Dr. Peter Funke, Vorsitzender des Deutschen Historikerverbandes, für einen Dialog mit den Medienmachern: Es ginge nicht darum, die neuen Formen zu verachten oder zu loben, „sondern in einem Dialog zu einem Ausgleich zu kommen zwischen neuen Präsen-

<sup>249</sup> Vgl. Ebd.

<sup>250</sup> Vgl. Ebd.

<sup>251</sup> H.-J. Jakobs, [www.spiegel.de/spiegel/0,1518,53120,00html](http://www.spiegel.de/spiegel/0,1518,53120,00html).

<sup>252</sup> Vgl. Ebd.

<sup>253</sup> Vgl. Ebd.

<sup>254</sup> H. Seifert, *Hitlers Krieger*, S. 52.

<sup>255</sup> Ebd.

<sup>256</sup> H.-J. Jakobs, [www.spiegel.de/spiegel/0,1518,53120,00html](http://www.spiegel.de/spiegel/0,1518,53120,00html).

<sup>257</sup> N. Frei, zitiert nach A. Eckert, [www.fr-aktuell.de/in\\_und\\_auland/kultur\\_und\\_medien/feuilleton/?em\\_cnt=976643](http://www.fr-aktuell.de/in_und_auland/kultur_und_medien/feuilleton/?em_cnt=976643).

<sup>258</sup> E. Finger, S. 49.

tationen und der Wahrung des Standards, den die Geschichtswissenschaft für sich beansprucht. Die Geschichtswissenschaft [habe] sich diesen Vermittlungsformen längst geöffnet.“<sup>259</sup>

Vor diesem Hintergrund werden die Probleme zwischen der Geschichtswissenschaft und der visuellen Vermittlung von Geschichte im Fernsehen sehr deutlich hervorgehoben, denn trotz all dieser Kritik bleibt unbestritten, dass Knopp der historischen Dokumentation im deutschen Fernsehen zu einem Siegeszug durch die heimischen Wohnzimmer verholfen hat – dies nicht nur im Hinblick auf die Einschaltquote, wichtiger ist die Verankerung von Geschichte im Fernsehen zur Prime Time und die Popularität von Geschichtsdokumentationen. Dabei hat sich die „Knoppsche Ästhetik“ durchgesetzt. Gleichfalls bescheren die zahlreichen Publikationen als Begleitmaterial zu den Fernsehserien Aufmerksamkeit und kommerziellen Erfolg für Knopp. Er hatte es trotz aller Kritik geschafft, in einer Zeit, in der man mit sich schnell ausdifferenzierenden Fernsehangeboten und einem aufgesplitterten Publikum zu kämpfen hat, viele Zuschauer für Geschichte im Fernsehen zu interessieren. Dieses Phänomen war Teil eines größeren Trends, zu dessen Entstehung Knopp beigetragen haben mag, der aber weit über den Einflussbereich der ZDF-Zeitgeschichtsredaktion hinaus reichte. „Nach einem Jahrzehnt billiger, fiktionaler Fernsehunterhaltung, die der Einführung des kommerziellen Fernsehens folgte, wandten sich die deutschen Zuschauer Mitte der neunziger Jahre nicht-fiktionalen und besonders historischen Stoffen zu. Die Leiter der deutschen Fernsehanstalten wurden von dieser Entwicklung angenehm überrascht, denn auch eine sorgfältig gemachte Dokumentation kostet um die sechzig Prozent weniger als ein durchschnittlich ausgestattetes Fernsehspiel. Knopp war zur rechten Zeit am rechten Ort. Er hatte die neue Gattung des ‚Infotainments‘ über Jahre zur Perfektion gebracht und war jetzt in der Lage, den neuen Publikumsgeschmack zufrieden zu stellen und für das ZDF beeindruckende Marktanteile zu erzielen.“<sup>260</sup> Somit ist es, ob man dies nun für gut oder schlecht befindet, das Verdienst Knopps und seiner Zeitgeschichtsredaktion, Geschichte im Fernsehen der neunziger Jahre von einem Nischenprogramm zu einem Prime-Time-fähigen Sendeformat gemacht zu haben.

Nach der Reihe „Hitlers Krieger“ folgte die „Holokaust“-Serie, die, und dies mag an der Verschiebung der Opfer-Täter-Rolle liegen, kein großer Publikumserfolg wurde. Erst als 2001 ein Sechsteiler über „Hitlers Frauen“ folgte, konnte wieder an den früheren Erfolg angeknüpft werden.

In allen Serien machte ein „extremer Ausdruck eines historischen Biographismus“<sup>261</sup> ab 1995 Schule, der von den meisten Autoren und Redakteuren, egal welchem Sender zugehörig, angenommen wurde. „Auf diesem Wege hat Knopp unterhaltsame Geschichtspornografie als neues Dokumentationsgenre in Deutschland eingeführt, als die öffentlich-rechtlichen Fernsehanstalten verzweifelt bemüht waren, der Konkurrenz der kommerziellen Sender Paroli zu bieten, die erfolgreich gegen alle Regeln des guten Geschmacks verstoßen hatten, zum Beispiel als sie zum Zweck des Zuschauer-Fangs echte Softpornos auf den Bildschirm brachten.“<sup>262</sup>

Es bleibt festzuhalten, dass sich seit 1995 mit der Ausstrahlung von „Hitler – Eine Bilanz“, den Fortführungen „Hitlers Helfer“, „Hitlers Krieger“, „Holokaust“ und „Hitlers Frauen“ die Vermittlungsweise von Geschichte im Fernsehen fundamental geändert hat. In der Auflösungsphase der sogenannten Fernsehgemeinde, die in den sechziger und siebziger Jahren Fernsehen in das Familienleben integrierte und die nun von der Zielgruppe, gestaffelt nach Alters- und Einkommensgruppen, abgelöst wurde, entwickelten Knopp und die Redaktion für Zeitgeschichte beim ZDF eine neue Vermittlungsart. Ihre Dramaturgie – eng orientiert an den dramaturgischen Stilmitteln des fiktionalen Films mit sehr verknüpften Texten, nachgestellten Spielszenen, teilweise farbigen Foto- und Filmdokumenten und Zeitzeugenaussagen – musste dem Quotendruck um 20:15 Uhr gerecht werden und sich mit amerikanischen TV-Serien, der Übertragung von Fußballspielen und anderen großen Ereignissen vergleichen lassen. Auf eines der daraus resultierenden Probleme weist Peter Zimmermann hin: „Ob nachgestellte Spielszenen oder Foto- und Filmdokumente,

<sup>259</sup> Zitiert nach C. Schmitz, [www.dradio.de/dlf/sendungen/kulturheute/545352](http://www.dradio.de/dlf/sendungen/kulturheute/545352).

<sup>260</sup> W. Kantsteiner, *Radikalisierung*, S. 642.

<sup>261</sup> P. Zimmermann, *Vergangenheitsbewältigung*, S. 62.

<sup>262</sup> W. Kantsteiner, *Radikalisierung*, S. 648.

vielfach werden sie nicht zur möglichst exakten Rekonstruktion konkreter historischer Ereignisse genutzt, sondern als Symbolbilder, die in der Art rhetorischer Metonymien auf etwas Allgemeines verweisen. Ob die Panzer im Bild dann nach Russland rollen oder nach Frankreich ist gleichgültig: die Sequenz bedeutet ‚Panzerangriff‘, wo er sich auch immer ereignet haben mag. Der ohnedies schwankende Boden historischer Quellentreue ist damit verlassen. Dokumentationen dieser Art konstruieren Geschichte als virtuellen Raum, in dem austauschbare Bilder zur Illustration ganz verschiedener Ereignisse genutzt werden können. Sie machen aus der Not einer defizitären visuellen Quellenlage die Tugend einer scheinbar tieferen Einsicht in den Gang der Geschichte.<sup>263</sup>

Erfunden wurden die Elemente der historischen Dokumentationen nicht von Knopp, sie tauchten bereits Ende der sechziger, Anfang der siebziger Jahre in der Geschichtsvermittlung des deutschen Fernsehens auf. Jedoch gehörte Zeitgeschichte damals noch überwiegend zu den Programmbereichen der jeweiligen Chefredakteure. Während die Autoren und Redakteure in den siebziger und achtziger Jahren zunächst ihr Manuskript schrieben und dann die Bilder dazu aussuchten, brach Knopp mit der Vorherrschaft des Textes gegenüber den Bildern und verknappte den Kommentartext und die Zeitzeugenaussagen so, dass die Bilder und das Visuelle schließlich ausschlaggebend wurden, was zur Folge hatte, dass nur noch ein Bildteppich auf den Fernsehschirmen zu sehen war.

Es bleibt dabei die Frage offen, ob Geschichte im deutschen Fernsehen so populär vermittelt werden darf. Ist es legitim, die Art der Geschichtsvermittlung an die Einschaltquote zu koppeln – egal um welchen Preis? Darf die Geschichtsvermittlung im Fernsehen einen so großen Zuschaueranspruch haben? Dabei sieht sich Knopp als Mittler zwischen den Welten: Auf der einen Seite will er die Historizität seiner Sendungen wahren, indem die Fakten der Erzählung stimmen und diese, oftmals in sehr kurzen Sätzen, von Zeitzeugen und dazu entweder einleitendem oder bestätigendem Kommentartext postuliert werden. Die Recherche und Aufbereitung eines historischen Themas folgt der Herangehensweise eines Historikers, der zu diesem Thema ein Buch publizieren will. Auf der anderen Seite will Knopp ein Maximum an Publikum erreichen. Dies, so seine zentrale These, ginge nur mit dem Einsatz dramaturgischer Mittel aus dem Film- und Fernsbereich, also einer Angleichung der Geschichtsvermittlung an die medialen Bedürfnisse und Notwendigkeiten eines visuellen Mediums, einem Ausloten der Grenzen, manchmal auch einer Überschreitung derselben, um Aufmerksamkeit zu erregen und die Aufnahme von Geschichte in den Kanon der ausgestrahlten Sendungen zur Hauptsendezeit zu ermöglichen. Knopp will alle Gesellschafts- und Bildungsschichten zur Prime Time erreichen. Da er dabei mit anderen Sendungen konkurrieren muss, setzt er darauf, die Emotionen des Zuschauers anzusprechen.<sup>264</sup>

Neben der einstimmig ablehnenden Haltung dieser Auslegung von Geschichte durch die Wissenschaft, die in den Augen von Geschichtswissenschaftlern, Geschichtsdidaktikern, Schullehrern, Medienwissenschaftlern und Redakteuren des Feuilletons eine Instrumentalisierung von Geschichte darstellt, gibt es in der breiten gesellschaftlichen Öffentlichkeit große Zustimmung für Knopp. Diese Beliebtheit wird zum einen durch Knopps Expertentätigkeit bei diversen ZDF-Eventshows wie ‚Unsere Besten – Die größten Deutschen‘ (Erstausstrahlung am 28. November 2003) wie auch durch seine Kolumnen in der BILD-Zeitung unterstrichen, in denen Knopp, als ‚bekanntester Historiker Deutschlands‘<sup>265</sup> avisiert, immer wieder zu historischen Themen, meist in Verbindung zum NS-Regime, als Experte Stellung nimmt.<sup>266</sup>

<sup>263</sup> P. Zimmermann, *Vergangenheitsbewältigung*, S. 62.

<sup>264</sup> Vgl. G. Knopp, [www.digitalpublishing.de/knopp.htm](http://www.digitalpublishing.de/knopp.htm); G. Knopp, *Geschichte*, S. 7 und G. Knopp, zitiert nach S. Donaubauer, *Fernsehen*, S. 48.

<sup>265</sup> Vgl. [www.bild.de/news/inland/guido-knopp/muessen-wir-deutschen-uns-fuer-die-wehrmacht-schaemen-17269912.bild.html](http://www.bild.de/news/inland/guido-knopp/muessen-wir-deutschen-uns-fuer-die-wehrmacht-schaemen-17269912.bild.html).

<sup>266</sup> Vgl. Knopps Kolumnen und Interviews in der BILD-Zeitung, exemplarisch: ‚War das Mittelalter wirklich so grausam, Herr Knopp?‘, Interview mit Guido Knopp, vom 15. November 2010, in: [www.bild.de/unterhaltung/kultur/kultur/wirklich-so-grausam-14663288.bild.html](http://www.bild.de/unterhaltung/kultur/kultur/wirklich-so-grausam-14663288.bild.html) oder ‚Müssen wir Deutschen uns für die Wehrmacht schämen?‘, Bild sprach mit Prof. Guido Knopp, Interview mit Guido Knopp, vom 5. April 2011, in: [www.bild.de/news/inland/guido-knopp/muessen-wir-deutschen-uns-fuer-die-wehrmacht-schaemen-17269912.bild.html](http://www.bild.de/news/inland/guido-knopp/muessen-wir-deutschen-uns-fuer-die-wehrmacht-schaemen-17269912.bild.html).

Was bewirkt Knopp nun mit seiner Art von Geschichtsvermittlung? Dokutainment und die damit einhergehende Vereinfachung von Geschichte? Oder doch eine nachhaltige Beschäftigung mit historischen Themen, ausgelöst oder zumindest befördert durch die Ausstrahlung der Dokumentationen Knopps? „Zielsetzung der Dokumentationen ist die Hoffnung, Zuschauer zu einer über die Dauer der Sendung hinausgehenden Beschäftigung mit dem Thema zu bewegen. Die Sendungen scheinen auch durchaus Fragebedürfnisse zu wecken und offene Probleme aufzugreifen.“<sup>267</sup> Die Struktur der Sendungen belegt jedoch, dass sie meistens keinen Raum für weiterführende Fragen schaffen und somit auch keinen Anreiz zu vertiefter Auseinandersetzung liefern. „Zumeist wird eingangs das Problem, manchmal in Form einer Leitfrage von Zeitzeugen oder vom Kommentar formuliert, als Einleitungsp(h)ase durch den zwischenmontierten Trailer von der übrigen Sendung deutlich abgesetzt. Dieses Problem wird dann augenscheinlich im Verlauf der Sendungen, ohne dass es erneut thematisiert würde, durch die Dokumentationen ‚beantwortet‘.“<sup>268</sup>

Knopp bevorzugt die dramaturgische Zuspitzung eines Themas immer vor einer fundamentalen Auseinandersetzung mit einem historischen Ereignis. Hierbei ist nicht entscheidend, ob Knopp sich an die historischen Fakten hält, sondern vielmehr, welche narrativen Inszenierungsstrategien zum Tragen kommen und in welchem Verhältnis die Darstellung menschlicher Empfindungen zur historischen Inszenierung steht.

Es ist weiterhin zu beobachten, dass dem Fernsehzuschauer eingeschärft wird (über Werbung, Trailer im Fernsehen), dass es sich bei dem „gefundenen“ Material stets um noch nie Gezeigtes handelt, das Knopp nun aber für „sein“ Publikum entdeckt hat und entsprechend präsentiert. Eine historische Dokumentation aus der Werkstatt der Redaktion für Zeitgeschichte im ZDF sei stets auf dem neuesten Stand der Geschichtswissenschaft. Verifizierbar ist dies für den Zuschauer nicht. Die Proteste der Geschichtswissenschaftler über Machart und Präsentation dieser historischen Dokumentationen wird seitens der Macher als Neid interpretiert. Dabei wird den Historikern oftmals die Rolle von rückwärtsgewandten Restauratoren zugewiesen.

Eine andere Ebene erreicht die Diskussion um die Frage, ob und wie man Geschichte im Fernsehen zu inszenieren hat. Wie macht man es richtig? Das Arbeitsfeld Geschichtsvermittlung wirft nicht nur aus inhaltlichen, ästhetischen und ethisch-moralischen Gründen Probleme auf, sondern auch aus produktionstechnischen und finanziellen Gründen. Die unterschiedlichen Entscheidungsfaktoren werden im folgenden Punkt noch eingehender erläutert. Muss Geschichte „aufgepeppt“ werden? Reichen die historischen Tatbestände nicht aus?

Der Einsatz der verschiedenen Bausteine einer historischen Dokumentation erklärt zunächst nur, dass die Frage der inhaltlichen Umsetzung eines geschichtlichen Themas auch immer mit den finanziellen Möglichkeiten einer Geschichtsredaktion zu tun hat. Je mehr Re-Enactment, je mehr gekauftes Archivmaterial, je mehr prominente Zeitzeugen und je mehr Originalschauplätze, umso größer das Budget der Sendung. Hier hat Knopp einen eindeutigen Standortvorteil. So war er einer der ersten, der sich nach dem Fall des Eisernen Vorhangs in den ehemaligen Ostblock begab und sich dort die Ausstrahlungsrechte an den Originalfilmen und anderen Archivalien langfristig sicherte. Der Einsatz des Jahrhundertbusses, mit dem er durch Deutschland fuhr und auf Marktplätzen die Menschen einlud, im Bus ihre „Geschichte“ zu erzählen, hat ebenfalls dazu beigetragen, dass seine Redaktion und er über viel zeitgeschichtliches Material verfügen. Solcherart Materialsammlung an sich ist nicht verwerflich. Der Jahrhundertbus fing eine große Menge an Zeitzeugenaussagen zu verschiedensten geschichtlichen Themen auf, die nun allerdings völlig losgelöst von einer zwingend vorgegebenen inhaltlichen Thematik als großes Archiv dienen und zu mehreren Themenkomplexen benutzt werden können. Gefährlich dabei ist wiederum die Austauschbarkeit der Zeitzeugenaussagen und die nicht näher nachzuvollziehende Fragestellung, die der Antwort des Zeitzeugen vorausgeht.<sup>269</sup>

<sup>267</sup> O. Näpel, Lernen, S. 232.

<sup>268</sup> Ebd., S. 233.

<sup>269</sup> Vgl. W. Kansteiner, Macht, S. 334-337.

Diese Zusammensetzung einer historischen Dokumentation aus Zeitzeugenberichten, Kommentartext und Filmdokumenten ist es, die Knopp den Vorwurf der Manipulation von Geschichte einbringen und nicht der Einsatz des Stilmittels Re-Enactment. Die Verwendung von Bildern, die assoziativ für ein historisches Ereignis stehen, ein Kommentar, der diese Bilder dramatisch zugespitzt und verkürzt kommentiert, und eine Zeitzeugenaussage, die diesen Kommentar durch einen vermeintlich zum vorherig gezeigten Bild gehörenden Satz bestätigt, lassen die historischen Tatsachen in den Hintergrund rücken und die Geschehnisse bleiben im luftleeren Raum zurück. Das bedeutet: Wenn Bilder aus der Geschichte, Aussagen von Zeitzeugen und dramatische Kommentare sich frei bewegen können und als assoziierte Geschichte, als *pars pro toto*, stehen, verliert die Geschichte ihre Historizität.

Abschließend muss noch einmal deutlich darauf hingewiesen werden, dass Knopp die Art und Weise der Geschichtsvermittlung und die dramaturgischen Stilmittel seiner historischen Dokumentationen nicht erfunden hat. Lange vor ihm haben das die BBC in Großbritannien und der History Channel in den USA getan. Neu war und ist allerdings die Besetzung eines Sendeplatzes für Geschichtsdokumentationen zur Prime Time in Deutschland. Dadurch sah Knopp sich gezwungen, seine Geschichtssendungen in dem am härtesten umkämpften Programmumfeld so zu präsentieren, dass sich Fernsehzuschauer für seine Dokumentationen und gegen Fußballübertragungen und amerikanische Krimiserien entscheiden. Daraus leitete er den Einsatz dramaturgischer Stilmittel aus dem Bereich Film und Fiktion in seinen Dokumentationen ab. Um sich im Balgen um die Gunst des Publikums zu behaupten, schienen alle Mittel recht, gleichsam nach dem Motto: Wenn viele Zuschauer eine historische Dokumentation sehen, dann ist sie gut.

Damit war die Geschichtsvermittlung gemeinsam mit allen anderen Fernsehformaten dem oft schwer nachzuvollziehenden Spannungsfeld der Zuschauerrezeption ausgesetzt. Zum einen sollen die historischen Dokumentationen also gesehen werden. Das bedeutet, die Einschaltquote wird zumindest beobachtet. Zum anderen sollen sich die Dokumentationen in ihrem Programmumfeld gegen andere Sendungen durchsetzen können. Es sind diese einfachen Tatsachen, die Knopp dazu veranlassten, ab 1995 seine Dokumentationen so zu präsentieren, wie oben beschrieben wurde. Seine Legitimation war und ist der Zuschauerzuspruch. Das Publikum, so empfindet Knopp das, goutiert seine Vermittlungsform und schaltet deshalb öfter bei historischen Dokumentationen ein, als dies in früheren Jahrzehnten der Fall war.

Sicherlich lässt sich gerade bei jüngeren Fernsehzuschauern die Beobachtung machen, dass sie „schneller“ fernsehen: ihre Sehgewohnheiten sind durch Musiksender wie MTV oder amerikanische Blockbuster aus Hollywood beeinflusst. Aber sind es wirklich die 14- bis 21-Jährigen, die Knopps Dokumentationen sehen? Offen bleibt auch die Frage, ob die Geschichtsvermittlung unbedingt erfolgreich (im Sinne von großem Zuschauerzuspruch, gemessen an der Einschaltquote) sein muss, wobei Reichweite und Aussagekraft der Einschaltquote ein eigenes Thema sind, das in dieser Arbeit nicht berücksichtigt werden kann.<sup>270</sup>

Unbestritten bleibt: Die meisten Menschen schauen Fernsehen, viele davon zu viel im Verhältnis zu ihrem normalen Tagesablauf und viele „bilden“ sich auch via TV. Unbestritten ist auch, dass Knopp diese Zuschauer mit seiner Art der Geschichtsvermittlung erreicht. Es bleibt allerdings zu bezweifeln, dass der von Knopp in mehreren Interviews ins Feld geführte „einfache Arbeiter von der Werkbank“ am Morgen nach der Rezeption einer historischen Dokumentation im ZDF zu seiner Werkbank geht und dort mit seinem Kollegen über das Gesehene des letzten Abends diskutiert. Dies müsste in Form einer qualitativen Zuschauerbefragung geklärt werden. Das bedeutet, dass die stets ins Feld geführte Legitimation der ZDF-Zeitgeschichtsredaktion für ihre Art der Geschichtsvermittlung, nämlich die Begeisterung vieler Menschen für Geschichte zu wecken, in Wirklichkeit wahrscheinlich verpufft. In der Tat sind es viele Zuschauer, die sich diese historischen Dokumentationen ansehen. Ein Erkenntnisgewinn, ein bleibender Eindruck, eine gesell-

<sup>270</sup> Vgl. zur Auswertung, Entwicklung und Funktion der Einschaltquote: [www.gfk.com/group/company/index.de.html](http://www.gfk.com/group/company/index.de.html), [www.agf.de/fsforschung/methoden/fernsehpanel](http://www.agf.de/fsforschung/methoden/fernsehpanel) und E. Stadler.

schaftliche Diskussion über geschichtliche Themen, die das Niveau der BILD-Zeitung übersteigt, scheinen auszubleiben.

So bleibt die Vermittlung von Geschichte im Fernsehen am Ende des Untersuchungszeitraums ein in die Geschichtswissenschaft eingebetteter Faktor, der sich, wie der nächste Abschnitt zeigt, was die historische Dokumentation, aber auch andere dokumentarische Formen betrifft, in bestimmten Bausteinen konstituiert hat und der den Mechanismen eines bestimmten Systems folgt. Gleichzeitig bleibt die Geschichtsvermittlung im Fernsehen innerhalb des wissenschaftlichen Kanons nur mangelhaft integriert, weiterhin ein Produkt, das sich auf einem freien Fernsehmarkt genauso wie Sport, Politik, Kultur anbieten und dementsprechend verkaufen muss, und somit ein Faktor, der mit den angestammten und bewährten Vermittlungsweisen der Geschichtswissenschaft nichts zu tun hat, sondern von einem eigenen, von Dramaturgie und Produktionsbedingungen bestimmten System determiniert wird.

## **II. Die historische Dokumentation im deutschen Fernsehen**

Was ist eine Dokumentation? Genauer: Was ist eine historische Dokumentation und welche anderen dokumentarischen Formen gibt es noch? Auf der Grundlage dieser zu beantwortenden Fragen werden in diesem Kapitel die Bausteine einer historischen Dokumentation erläutert, die eine verlässliche Einordnung der dramaturgischen Stilmittel innerhalb einer historischen Dokumentation gewährleisten. Weiterhin werden von den Fernsehmachern und Geschichtsvermittlern aus vier Jahrzehnten deren Darstellungsformen, Ansprüche und Arbeitsweisen geschildert. So wird deutlich, dass es äußerst unterschiedliche Ansätze gibt, Geschichte via Fernsehen zu vermitteln. Gleichwohl wird sichtbar, dass dieses System seine Gestalter oftmals vor ähnliche Probleme stellt, die meistens in ähnlicher Weise von den Protagonisten gelöst werden.

### **1. „Doku“ im Fernsehen**

Aussehen und Form von Fernsehsendungen und Kinofilmen hat sich in den letzten Jahrzehnten drastisch verändert. Fakt und Fiktion stehen sich nicht mehr als unvereinbar gegenüber; sie nähern sich an. „Der moderne Dokumentarfilm arbeitet mit erprobten Dramaturgien des Spielfilms, castet seine Protagonisten und will emotional berühren. Und er will unterhalten. Der Spielfilm dagegen übernimmt Strategien des Dokumentarischen. Er versucht so realistisch wie möglich zu sein.“<sup>271</sup>

Obwohl dem Zuschauer Geschichte im Fernsehen in den verschiedensten Genres begegnet, vom Spielfilm über Doku-Drama bis hin zur Living History, ist die Dominanz der historischen Dokumentation innerhalb des dokumentarischen Fernsehens deutlich spür- und messbar. Eine genaue Abgrenzung der Genres ist schwierig, da sie sich immer weiter entwickeln. Gerade die historische Dokumentation selbst ein schwierig zu fassendes Konstrukt und umfasst verschiedene Spielarten, denen allein das Präfix „Doku-“ gemein ist.<sup>272</sup> Vom Dokumentarspiel der sechziger und siebziger Jahre bis zum Doku-Drama der neunziger Jahre wird Geschichte in unterschiedlichster Akzentuierung dokumentiert. Einmal stehen die Fakten und Daten im Vordergrund, ein anderes Mal das Anekdotenhafte der Oral History. Eines haben alle Formate von Geschichte im Fernsehen gemeinsam: Die Auswahl und Schwerpunktsetzung einer historischen Aufarbeitung eines Themas unterliegt dem persönlichen Geschmack eines Redakteurs oder Autors. Eine objektive Darstellung geschichtlicher Ereignisse ist somit nur schwer erreichbar, in sehr kontroversen Fällen schlicht unmöglich. So ist jede Dokumentation „ein von Subjektivität nicht freies Realitätskonstrukt, sowohl durch die Auswahl und Anordnung von Quellen als auch durch den begleitenden Moderationstext“<sup>273</sup>.

<sup>271</sup> K. Hoffmann, S. 11.

<sup>272</sup> Vgl. C. Hißnauer, Fernsehdokumentarismus und K. Hoffmann.

<sup>273</sup> F. Bösch, „Dritte Reich“, S. 205.

Der Begriff „historische Dokumentation“ für Fernsehsendungen, in denen historische Stoffe für die Gegenwart rekonstruiert und unter Umständen auch dramaturgisch nachinszeniert werden, „basiert nicht auf einer allgemein anerkannten und sachlich von anderen journalistischen Filmgattungen eindeutig abgesetzten Klassifizierung. Es gibt auch keine wissenschaftliche Kategorisierung, welche die historisch-dokumentarischen Filme eindeutig von anderen Präsentationsformen des Films und des Fernsehens unterscheidet.“<sup>274</sup>

Der Begriff und die gleichnamige Inanspruchnahme als Kategorisierung unter diesem Format haben sich lediglich im Lauf der Zeit in der Praxis durchgesetzt und beschreiben einen Fernsehbeitrag, der auf nicht-fiktionaler Ebene dokumentarisch geschichtliche Themen vermittelt. Die Bausteine einer historischen Dokumentation sind die Stilmittel und visuellen Umsetzungsmöglichkeiten, mit denen Geschichte im dokumentarischen Fernsehen vermittelt wird. Dazu gehören: Zeitzeugen (nur bei zeitgeschichtlichen Themen), die szenische Rekonstruktion von historisch verbürgten Situationen (Re-Enactment), Archivalien (Dokumente, Originalfilme, Originalfotos), der Neudreh von Originalschauplätzen, die Musik (Sounds/Atmo) und der Kommentartext.

Um nun zu verstehen, wie eine historische Dokumentation aufgebaut ist, welches ihre Bausteine sind und wie diese von den jeweiligen Fernsehmachern im Lauf von vier Jahrzehnten unterschiedlichst akzentuiert und benutzt wurden, muss zunächst die Grundlage zum Verständnis von Begriffen wie Dokumentation und Format geschaffen werden.

Zunächst zum Begriff „**Format**“, der sich vom Begriff „Genre“ unterscheidet. Der Begriff Format stammt „aus dem Programmhandel und hat sich in den letzten Jahren bei Sendungen im Fernsehbereich, sowohl fiktionaler als auch nonfiktionaler Gestalt, mehr und mehr durchgesetzt. Der Genre-Begriff hingegen ist nicht an ein bestimmtes Medium gebunden, sondern medienübergreifend.“<sup>275</sup> Nach Hickethier umfasst das Format im Gegensatz zum Genre „alle Elemente des Erscheinungsbildes einer Sendung. Die Formatierung des Programms dient der quotenbezogenen Optimierung der Inhalte, ihrer Präsentationsformen und Zuschaueradressierung.“<sup>276</sup> Formate erfüllen für den Zuschauer den Zweck der Wiedererkennung von bereits bekannten Sendungen in einer Vielzahl verschiedener Programme. Damit soll der sogenannte Audience Flow zwischen verschiedenen Sendungstypen gewährleistet werden. Das heißt: ein Format richtet sich weitestgehend nach programminternen Maßstäben und charakterisiert Sendungen nach ihren Zielgruppen, dem Kriterium der Auffindbarkeit und nach Quotenerwartung.<sup>277</sup> Dabei begegnen Formate den Fernsehzuschauern sowohl in Form von Namen als auch Längen der jeweiligen Sendungen. Jeder Zuschauer weiß beim Lesen oder Hören des Wortes „Tatort“, dass es sich dabei im Zusammenhang mit Fernsehen um einen Krimi handelt. Das Format steht somit für eine bestimmte Erwartung, die sich der Zuschauer machen darf. Gleichwohl kann dieses Format im Laufe der Jahre verändert, weiterentwickelt oder zumindest variiert werden, es bleibt jedoch immer das Format Krimi und somit auch die Erwartungshaltung der Zuschauer gleich.

Das **Genre** beschreibt im ursprünglichen Sinn eine Gattung, eine Art und deren Klassifikation. Im Sprachduktus von Film und Fernsehen spricht man von Genre bei der Einteilung und Zugehörigkeit von Themen. Die Genres des Kinofilms und auch des Fernsehfilms sind in vielerlei Hinsicht kongruent zu den Genres der Literatur. Die Einteilung erfolgt in: Komödie, Kriminalfilm, Western, Drama, Thriller, Actionfilm, Horrorfilm oder Dokumentarfilm. Während also der Begriff Format das strikt festgelegte Konzept einer Fernsehsendung beschreibt, bezeichnet der Begriff Genre die Metaebene der verschiedenen Darstellungsformen von Fernsehsendungen und ist dabei nicht allein für das Medium Fernsehen gültig.<sup>278</sup>

<sup>274</sup> E. Leiser, S. 41.

<sup>275</sup> K. Hickethier, Film- und Fernsehanalysen, S. 213.

<sup>276</sup> K. Hickethier, Geschichte, S. 527.

<sup>277</sup> Vgl. F. Wolf, S. 59f.

<sup>278</sup> Vgl. K. Hickethier, Geschichte.

Der Begriff des Formats ist im Fernsehen der „handlungsleitende“<sup>279</sup> Begriff geworden und hat auch mediengeschichtlich den klassischen Begriff des Genres weitestgehend abgelöst. Als Folge der Programmformatierung wurden die traditionellen Genres im Fernsehen gemischt, etwa das Fernsehspiel oder der Dokumentarfilm, aus denen schließlich neue Formen entstanden. Die zahlreichen hybriden TV-Formate können dazu gezählt werden. Unter ihnen sind sämtliche Formate des Genres Dokumentation wiederzufinden. Für den Zuschauer ist es dabei völlig unerheblich, wie sich die Mischung der verschiedenen Formate zusammensetzt, gleichwohl gibt ihm ein Begriff wie beispielsweise „Doku“ einen Hinweis auf einen bestimmten Sendungstyp und löst damit eine entsprechende Erwartungshaltung aus.

Der stetig wachsende Zug zum Formatfernsehen hin betrifft insbesondere die dokumentarische Programmgestaltung. Reihen, Serien und Mehrteiler werden immer wichtiger, Zeitgrenzen in den Programmschemata dadurch starrer und das Genre Autoren- und Dokumentarfilme verschwindet allmählich in die Programmnacht. In einer ersten Analyse bleibt vorweg festzustellen, dass dokumentarische Sendungen fast ausschließlich im öffentlich-rechtlichen Fernsehen zu sehen sind und das früher sehr wichtige Genre Dokumentarfilm heutzutage zwar häufiger anzutreffen ist, allerdings zu sehr späten Sendezeiten. Nach Klärung der Begriffe Format und Genre folgt nun eine kurze Gliederung von verschiedenen Formaten des Genres Dokumentation.<sup>280</sup>

Die **Dokumentation** als journalistisches Genre stellt „ein Thema in den Mittelpunkt, entwickelt es, bettet es in größere Zusammenhänge ein und verwendet dazu verschiedene Methoden der Darstellung“<sup>281</sup>. Sie ist zwar nahe am Tagesgeschehen, jedoch selten tagesaktuell, bevorzugt werden zeitgeschichtliche Stoffe in ihr verarbeitet. Der Zuschauer verbindet mit dem Begriff Dokumentation im Fernsehen die Vorstellung, dass diese Filme nichts anderes als die Wirklichkeit abbilden. Ansichten beziehungsweise subjektive Neigungen von Autoren oder Regisseuren spielen keine Rolle. Dass dem nicht so ist, stellt der Dokumentarfilmer Erwin Leiser klar: „Man darf Sachlichkeit nicht mit Objektivität verwechseln. Es gibt keine objektiven Filme. Jeder Filmemacher hat Ansichten und Absichten. Der sogenannte ‚Dokumentarist‘ versucht zu zeigen, was er für Wirklichkeit hält, was er in die Wirklichkeit hineinlegt und was er von der Wirklichkeit wahrnimmt.“<sup>282</sup> Deshalb bildet jede Dokumentation nur das ab, was der Autor beziehungsweise Regisseur sehen will. Eine Dokumentation ist Interpretation und subjektive Wahrnehmung der Wirklichkeit durch den Filmemacher. Unter den in der Wirklichkeit zur Verfügung stehenden Fakten wird immer eine Auswahl getroffen. Nur die Fakten, die dem Autor/Regisseur wesentlich scheinen, werden ausgesucht. Dass bei einer historischen Dokumentation nicht immer die wissenschaftlich prioritär behandelten Charakterzüge einer Person oder die Analysen einer Epoche bevorzugt werden, zeigt die Genese von „Ludwig III.“ in Kapitel IV, dem Exkurs dieser Arbeit.

Dies gilt im besonderen Maße für Dokumentationen, die geschichtliche Themen beinhalten. Bei einer historischen Dokumentation ist es möglich, dass mit den gleichen historischen Fakten zwei völlig unterschiedliche Filme gedreht werden. Während ein Filmemacher das Persönliche einer Geschichte in den Vordergrund rückt, gibt der andere dem strukturellen und sozialen Umfeld eine größere Wertigkeit. Gleiches gilt auch für Vorbildung und Herkunft des entsprechenden Autors. Unterschiedliche Denkweisen fördern unterschiedliche Herangehensweisen an historische Themen und bilden unterschiedliche Blicke auf das Geschehen ab. Dass dies im Medium Fernsehen deutlich problembehafteter ist als in der Literatur oder in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung, ist dem System Fernsehen immanent und wird in der später folgenden Diskussion um die „richtige“ Vermittlung von Geschichte im Fernsehen eine Hauptrolle spielen. Die Möglichkeiten einer Dokumentation bewegen sich folglich immer in einem subjektiven Rahmen und begrenzen demgemäß die Gültigkeit der Aussagen, die in einem dokumentarischen Film über die Wirklichkeit

<sup>279</sup> F. Wolf, S. 59.

<sup>280</sup> Vgl. M. Döcker, S. 51-72.

<sup>281</sup> Ebd., S. 88.

<sup>282</sup> E. Leiser, S. 37.

gemacht werden. Überdies ist der Filmemacher von den verschiedenen Medien der Zeit abhängig und er muss mit dem Material, das ihm zur Verfügung steht, zurechtkommen. Zusammengefasst bleibt eine Dokumentation ein „Film- oder Fernsehbericht, der mit Hilfe von Quellen, Zeugnissen, Zeitzeugenberichten, Kommentaren und/oder Expertenmeinungen geschichtliche oder gegenwärtige Themen möglichst wahrheitsgetreu darstellen will.“<sup>283</sup>

Der **Dokumentarfilm** ist die größte filmgeschichtliche Format-Einordnung innerhalb der dokumentarischen Formen.<sup>284</sup> Ein Dokumentarfilm ist ein Autorenfilm mit einer sehr individuellen Handschrift des jeweiligen Autors. Der zumeist in Spielfilmlänge von 90 Minuten ausgestrahlte Dokumentarfilm ist in der filmischen Tradition, die vom Kinofilm zum Film im Fernsehen geführt hat, entstanden und fast ausschließlich im Fernsehen zu finden. Es handelt sich um eine Filmform, die auf Non-Fiktionalität besteht und sich dadurch vom Spielfilm mit seiner grundsätzlichen Definition zur Fiktion abgrenzen will. „Es geht um Fakten, und darum, Bilder der Wirklichkeit und die Realität der Gesellschaft einzufangen.“<sup>285</sup>

Der Dokumentarfilm sieht sich als Gegenpol zur Dokumentation und wird als ein dazu oppositionelles Format verstanden, das bewusst eine bestimmte Haltung zum Ausdruck bringt. „Der Dokumentarfilmer ist Zeuge von Handlungen, Ereignissen oder Phänomenen der Zeitgeschichte, die er mittels Film erschließt, verdeutlicht, analysiert oder rekonstruiert.“<sup>286</sup> Das Genre des Dokumentarfilms hat sich in den letzten Jahren aufgrund des zunehmenden Trends zum Genre-Mix verändert und öffnet sich nun ebenso den fiktionalen Formen. Dabei vermengen sich journalistische Tätigkeiten mit durchaus aufklärerischem Anspruch und künstlerische und ästhetische Ansichten über die Entwicklung und Wirkung eines Films. Hier genau wird später die Sollbruchstelle bei der historischen Dokumentation liegen. Der Dokumentarfilm wird häufig vom Spielfilm, der bewusst fiktionalen Form des „Filmemachens“, unterschieden, indem man ihm einen besonderen Bezug zur Realität zugesteht. Während der Spielfilm sich selbst als Realität darstellt, ist der Dokumentarfilm nur Zeuge dieser Realität, denn „die Kamera nimmt während des Aufnahmezeitpunkts an den Ereignissen teil“<sup>287</sup>.

Der klassische Dokumentarfilm hat als abendfüllendes Format im deutschen Fernsehen schon immer ein Schattendasein geführt. „Abgesehen von wenigen Ausnahmen, wie etwa die Filme Fechners, fand er erst Mitte der siebziger Jahre einen regelmäßigeren Platz im (Late-Night-) Fernsehprogramm. Seit Anfang der neunziger Jahre ist er, nicht zuletzt durch den Quotendruck der kommerziellen Sender, erneut in die Defensive geraten. Wenn wir ehrlich sind, müssen wir zugestehen, dass bis dahin wenige Dokumentarfilme zu sehen waren, die im Fernsehen oder im Kino ein breiteres Publikum gewinnen konnten.“<sup>288</sup>

Vielleicht mag die größere Aufmerksamkeit für Dokumentarfilme auch an der deutlichen Annäherung an den Spielfilm liegen. Die Dokumentarfilmer übernahmen seit den 1990er Jahren „bei der Dramaturgie, dem Story-Telling, bis hin zum Casting der Protagonisten Strategien des Spielfilms. Dies betrifft ebenso die Gestaltung der Filme, vom Schnitt über das Sound-Design bis hin zur Musik, die auch Emotionen des Publikums wecken [sollte]“<sup>289</sup>.

Der Dokumentarfilm und die Geschichtsschreibung scheinen einiges gemeinsam zu haben: „Nicht die geringste ihrer Eigenarten liegt darin, Vergangenheit zu vergegenwärtigen. Mit jeder Aufführung präsentiert ein Film als Gegenwart, was durch die Belichtung des Materials aus der Vergangenheit konserviert wurde. Eine nicht mehr existierende Stadtansicht, einen inzwischen Verstorbenen, ein Ereignis. In der Geschichtswissenschaft wird die Vergangenheit hingegen auf der Grund-

<sup>283</sup> B. Schlanstein, *Geschichts-„Bilder“*, S. 8.

<sup>284</sup> Vgl. P. Zimmermann, *Dokumentarfilm*.

<sup>285</sup> K. Hoffmann, *Wirklichkeit*, S. 21.

<sup>286</sup> S. Donaubaue, *Fernsehen*, S. 49.

<sup>287</sup> S. Schliemanns, S. 17.

<sup>288</sup> C. Rettinger, S. 64.

<sup>289</sup> K. Hoffmann, *Wirklichkeit*, S. 21.

lage unterschiedlicher historischer Quellen zuerst rekonstruiert und anschließend beschrieben. Auch wenn sich die Verfahren deutlich unterscheiden – hier ein quasi automatischer und der Filmapparat inhärenter, dort eine Rekonstruktion, die Leistung beziehungsweise eigentliche Tätigkeit in der ganzen Wissenschaftsdisziplin ist –, lässt der Hang zur Vergegenwärtigung, den Film und Geschichte teilen, weitere Gemeinsamkeiten vermuten.<sup>290</sup>

Aufgrund des photographischen Aufnahmeverfahrens gilt der Dokumentarfilm vermeintlich als die direkte Abbildung der Realität, weil die Kamera automatisch das festhält, was sich vor ihrem Objektiv ereignet. Es entsteht der Eindruck, dass die Wirklichkeit in diesem Film zu sehen ist. Damit scheint er das perfekte Medium eines historischen Diskurses zu sein. Der Film fängt objektiv die Geschichte der Protagonisten in Echtzeit ein. Dieser Eindruck wird in historischen Dokumentationen durch eine Vielzahl von Quellen und Zeitzeugen, durch das Abfilmen von Originalschauplätzen und eingeblendeten Dokumenten, die Wiedergabe von Originalfilmen und -photos verstärkt. Der Dokumentarfilm gibt vor, im historischen Sinn objektiv zu sein. Dies ist aber ein Trugschluss: „Der sogenannte Dokumentarfilm macht Aussagen über Menschen und Ereignisse, die von dem Autor und Regisseur für den Film aufgenommen werden oder es werden die Filmszenen und Standfotos benutzt, die für den Film in Archiven zur Verfügung gestellt werden und auf die bei der Beschreibung der Vergangenheit nicht verzichtet werden kann.“<sup>291</sup> Dabei begibt sich der Autor in die Abhängigkeit des zur Verfügung stehenden Materials. Viele historische Quellen sind jedoch nur begrenzt nutzbar, wenn nicht gar völlig untauglich. Als Beispiel innerhalb der historischen Dokumentarfilme spielt die Verwendung von NS-Propagandamaterial wie der Wochenschau, wenn dessen Herkunft nicht kenntlich gemacht wird, eine herausragende Rolle. „Hier wurde das offizielle Bild des Dritten Reiches vermittelt. Was nicht in dieses Bild hineinpasste, wurde verschwiegen.“<sup>292</sup>

Vordergründig bildet die Kamera zwar im technischen Sinne genau das ab, was sich vor ihrer Linse abspielt, dennoch ist es keine genaue Abbildung eines Ereignisses, das auch ohne die Kamera so stattgefunden hätte. Eine Authentizität des Abgebildeten ist faktisch nicht gegeben. Es gibt keine Objektivität der vorhandenen, visuellen Quellen aus der Zeit des Nationalsozialismus. Es sind selektive, propagandistische Konstrukte aus einer Täterperspektive, die in ihrer Inszenierung gezielt nationalsozialistisches Ideengut vermitteln.

Das Fernsehen ist der wichtigste Auftraggeber und weit vor dem Kino die wichtigste Abspielstätte für Dokumentarfilme. Trotzdem führt der Dokumentarfilm in der Programmgestaltung, wie bereits erwähnt, ein Schattendasein. Da die Filme zumeist in den späten Abendstunden gesendet werden, ist die Zuschauerrezeption dieses Formats relativ schlecht. „Unter Brennpunkten, Specials, Reportagen, Magazinen, ernsthaften Gesprächssendungen, Interviews und den verschiedensten Arten von Dokumentation, sitzt der Dokumentarfilm auch bei ARD und ZDF eben nicht in der ersten Reihe. [...] Im Abendprogramm haben die Dokumentarfilme den Wettkampf gegen journalistische Formate oder gemischte dokumentarisch-fiktionale Sendeformen verloren.“<sup>293</sup>

Dokumentarische Sendungen im Fernsehen werden fast ausschließlich von den öffentlich-rechtlichen Fernsehsendern ausgestrahlt. Unter welchem Blickwinkel man auch die Zahlen betrachtet<sup>294</sup>, die privaten Fernsehstationen befinden sich immer am Ende entsprechender Ranglisten. „Auf den werbeorientierten Privatkanälen kommen Dokumentarfilme praktisch nur als Exoten vor, wenn sie mit aufwändiger, manchmal monumentaler Technik die Dino-Riesen der Vorzeit computerbewegt auf den Bildschirm zaubern oder als Hochglanzproduktionen prestigeträchtig eingesetzt werden.“<sup>295</sup>

<sup>290</sup> E. Hohenberger, S. 8.

<sup>291</sup> E. Leiser, S. 39.

<sup>292</sup> Ebd.

<sup>293</sup> G. Ruge, S. 58.

<sup>294</sup> Vgl. F. Wolf, S. 32ff.

<sup>295</sup> G. Ruge, S. 57.

Das dokumentarische Fernsehen hat in den privaten Sendern nur einen geringen Stellenwert und es gibt dafür kaum redaktionelle Kompetenzen.<sup>296</sup> Die öffentlich-rechtlichen Sender ARD und ZDF senden zumeist die für sie produzierten Dokumentationen in ihren Kulturkanälen 3SAT (ARD, ZDF, ORF, SRG) und ARTE, die die entsprechenden Sendeplätze anbieten. „Der deutsch-französische Kultursender ARTE hat dem großen Dokumentarfilm in seiner samstagsabends zur Prime Time ausgestrahlten Reihe einen besonders attraktiven Sendeplatz gegeben.“<sup>297</sup>

Die Verlegung von Dokumentationen auf einen Prime-Time-Sendeplatz ist besonders bemerkenswert, da Dokumentationsprogramme als weniger quotenträchtig gelten. Auch die historische Dokumentation hat mittlerweile einen festen Prime-Time-Sendeplatz. Die zeitgeschichtlichen Dokumentationen der von Knopp 1984 gegründeten ZDF-Redaktion für Zeitgeschichte haben ihren Sendeplatz jeweils am Dienstag um 20:15 Uhr im ZDF. Eine herausragende Rolle für dokumentarische Sendungen spielen die Dritten Programme der ARD und beim Bayerischen Rundfunk, BR-alpha. Einer Studie zufolge werden hier rund zwei Drittel der für die ARD produzierten Dokumentationen ausgestrahlt.<sup>298</sup> „Die vielfältigen Formen des Dokumentarfilms „sind zu Spielen mit der Wirklichkeit geworden. Sie dürfen inzwischen sogar unterhaltende Qualität haben.“<sup>299</sup>

Während der sogenannte Dokumentarfilm vor allem ein journalistisches Genre bedient, indem er ein Thema in den Vordergrund stellt, es recherchiert und dabei häufig von einer These ausgeht, mit dokumentarischem Material arbeitet und gleichzeitig das behandelte Thema in einen größeren Kontext stellt, ist die **Reportage** eine subjektive Darstellungsform, die Geschichten aus der subjektiven Sicht des Reporters erzählt. Die Reportage ist immer eine persönliche Form: „Die Reporter sind am Ort des Geschehens und machen das dortige Geschehen für den Zuschauer sichtbar; sie beobachten, zeigen, zeigen mit Bildern, lassen Geräusche hören, personalisieren, schauen subjektiv, lassen Atmosphäre entstehen. Was sie erzählen ist gefühlsbetont.“<sup>300</sup> Das Dabeisein, die Augenzeugenschaft, ist das zentrale Moment. Die Reportage benötigt etwas mehr Zeit, damit die Zuschauer das Ereignis oder den Vorgang miterleben können: mindestens etwa sechs Minuten in Magazinsendungen, als eigene Sendung sogar zwischen 60 und 90 Minuten. Sie ist an Ort und Zeit gebunden. Die Bilder der Reportage kommen ebenso wie die Töne in der Regel vom Ort des Geschehens. Häufig sind die Reporter auch selbst im Bild zu sehen, vor allem, wenn sie die Situation einschätzen und kommentieren. „Der Reporterbericht ist eine zeitlich kurze Form, die normalerweise in Nachrichtensendungen und aktuellen Hintergrundsendungen vorkommt, meist in Form einer Live-Schaltung.“<sup>301</sup> Nur sehr selten werden Reportagen mit ausschließlich geschichtlichen Inhalten gedreht. Die reportagehaften Anteile einer historischen Dokumentation entsprechen der Rolle der Zeitzeugen. Über den Einsatz von Zeitzeugen in historischen Dokumentationen wurde sowohl in Historikerkreisen als auch in einer breiteren Fernsehöffentlichkeit immer wieder und zum Teil heftig gestritten. Dies wird unter dem Punkt Bausteine einer historischen Dokumentation ausführlich beleuchtet.

Das **Porträt** ist eine Dokumentationsform, die gleichwohl Elemente einer Reportage enthalten kann. Gewöhnlich steht nur eine Person im Fokus der Betrachtung, manchmal werden auch Gruppen oder Familien porträtiert. „Das Porträt hat als Anlass und Thema eine Person oder etwas, das wie eine Person aufgefasst und als solche dargestellt wird, z. B. eine Gruppe, eine Stadt oder eine Gegend, ein Konzern oder eine Behörde.“<sup>302</sup> In historischen Dokumentationen liegt der Fokus der Betrachtungsweise sehr häufig auf den Biographien der Protagonisten. Oft genug soll das Porträt als pars pro toto für eine Epoche, einen Stil oder den damaligen Zeitgeist stehen.

<sup>296</sup> Vgl. Tabellen bei F. Wolf, S. 18-99.

<sup>297</sup> M. Hattendorf, S. 7.

<sup>298</sup> Vgl. F. Wolf, S. 19.

<sup>299</sup> K. Hoffmann, S. 39.

<sup>300</sup> G. Heussen, Formen, S. 269.

<sup>301</sup> Ebd., S. 271.

<sup>302</sup> Ebd., S. 273.

Das **Feature** gilt als eines der wichtigsten Fernsehformate. Ursprünglich stammt das Format aus dem Hörfunk und bezieht sich auf eine bestimmte Form der Hörfunkdokumentation, dem featured programme. „Ein Feature-Autor entwickelt ausgehend von seinen Recherchen eine bestimmte These und beweist sie in seinem Film anhand einzelner Beispiele, [während die Dokumentation] ihre Thesen aus der Beobachtung der Realität“<sup>303</sup> entwickelt. Im Hörfunk wird das Format des Features heute noch gebraucht, im Fernsehbereich ist der Begriff weitestgehend verschwunden. Es lassen sich nur noch einzelne Feature-Elemente in Dokumentationen wiederfinden. Diese gehören eher in die Vorarbeit beziehungsweise die Recherche als in die sendefertige historische Dokumentation. Ein „Feature mit historischem Inhalt [stellt] vermehrt Gegenwartsbezüge her.“<sup>304</sup>

Ähnlich wie das Feature ist der **Bericht** eine eher kurze Präsentationsform im Fernsehbereich. Er ist sachlich, klar und nüchtern und stellt Fakten im Kontext dar. „Ein Bericht hat einen aktuellen Anlass, warum er heute und jetzt zustande kommt: Es gibt ein Ereignis, ein Problem oder die Notwendigkeit, ein Ereignis genauer zu erläutern.“<sup>305</sup>

Zwei Formen der Darstellung im nonfiktionalen Bereich, die fast nicht mehr verwendet werden, sind der **O-Ton-Film** und der **Essay**. Während sich ein Essay auf Thesen stützt und verschiedene illustrierende Methoden benutzt, zeigt der O-Ton-Film eine Person nicht nur sprechend, sondern auch in ihrem normalen Umfeld agierend. Beide Formen waren überwiegend in den siebziger und achtziger Jahren im Fernsehen zu finden.

Das sogenannte **Dokumentarspiel**, das oftmals als szenische Dokumentation oder Semi-Dokumentation bezeichnet wurde, war Vorläufer des heute sehr häufig produzierten Doku-Dramas. Dokumentarspiele gab es vor allem im Fernsehen der sechziger und siebziger Jahre. Hierbei handelte es sich um eine Mischung von Dokumentation und Fiktion, die es in unterschiedlichen Abstufungen gab. Ein Dokumentarspiel hatte meist einen Voice-off-Erzähler, der, ähnlich dem Chor im griechischen Theater der Antike, die Zuschauer über bestimmte Vorgänge informierte oder Spielszenen mit einer Schlussbemerkung abschloss.<sup>306</sup> Diese Form der Vermittlung im Fernsehen erfährt in den letzten Jahren im Bayerischen Fernsehen, konkreter in BR-alpha, eine Renaissance, wenn auch in einer leicht abgewandelten und modernisierten Form. Dabei spannt der Programmbeauftragte für BR-alpha und für die Redaktion verantwortliche Werner Reuß den Bogen von der deutschen Reichsgründung in Versailles bis zur Entstehung einer ersten demokratischen Verfassung in der Bundesrepublik Deutschland. In insgesamt zehn Teilen, die Bernd Fischerauer als Regisseur verantwortete, entstand so in den Jahren 2008 bis 2013, basierend auf Originalprotokollen und weiteren Dokumenten wie Polizeiberichten oder Prozessakten, ebenso wie Tagebucheintragungen, eine exakte und authentische Rekonstruktion der Ereignisse von 1871 bis 1949 in szenisch dramatisierter Form mit teilweise hochkarätiger Besetzung. Die Reihe beginnt mit „Die Reichsgründung“ und „Die nervöse Großmacht“, schildert dann in „Europas letzter Sommer“ die Geschehnisse, die zum Ausbruch der Ersten Weltkrieg führten, erläutert die explosive Situation nach dem verlorenen Krieg in Deutschland, mit „Gewaltfrieden“, „Die Konterrevolution – Der Kapp-Lüttwitz-Putsch“ und „Hitler vor Gericht“, beschreibt mit „Der Weg zur Macht“ und die „Machtergreifung: Deutschlands Weg in den Nationalsozialismus“ und schließt mit dem Verfassungskonvent von Herrenchiemsee in „Der Staat ist für den Menschen da“.<sup>307</sup>

<sup>303</sup> K. Renner, S. 199.

<sup>304</sup> B. Schlanstein, Geschichts-„Bilder“, S. 8.

<sup>305</sup> G. Heussen, Formen, S. 272.

<sup>306</sup> Vgl. C. Hißnauer, Geschichtsspiele.

<sup>307</sup> Vgl. Programmschema, www.br.de.

Erst in der zweiten Hälfte der neunziger Jahre entwickelte sich gemeinsam mit dem Doku-Drama ein weiteres hybrides Fernsehformat, das zunächst dokumentarische Serie und später **Doku-Soap** genannt wurde. „Eine kleine, aber feine Fernsehform, kostengünstig produzier- und seriell einsetzbar, mit ‚echten Menschen und authentischen Geschichten mitten aus dem wirklichen Leben‘.“<sup>308</sup> Der Begriff Doku-Soap deriviert aus der Anlehnung dieses Formats an die strukturellen und dramaturgischen Präliminarien einer sogenannten Soap Opera, die in den neunziger Jahren aus Amerika nach Deutschland kam.<sup>309</sup> Meistens stellen Doku-Soaps eine Reihe von Personen in den Mittelpunkt, deren Geschichten dann parallel erzählt werden. „Doku-Soaps sind die bewusst gesuchte Verbindung von dokumentarischem Erzählen und serieller Dramaturgie, wie sie in der fiktiven Fernsehserie entwickelt wurde.“<sup>310</sup> In diesem TV-Format werden Unterhaltung und Information bewusst gemischt. „Die Doku-Soap informiert, aber mit Mitteln unterhaltender Produktionen, und sie unterhält, aber mit Mitteln der dokumentarischen Arbeit.“<sup>311</sup>

Eine Doku-Soap ist die Verbindung dokumentarischer Darstellungen mit seriellen Erzählstrukturen, wie parallelen Erzählsträngen. Ähnlich wie das Format einer Daily Soap orientiert sich eine Doku-Soap, und erst recht eine historische Doku-Soap, an bereits vorhandenen gesellschaftlichen und familiären Strukturen, um in diesem Rahmen Botschaften oder Geschichte zu vermitteln. „Die BBC entwickelte mit ‚The victorian house‘ (1990) als erstes ein TV-Format, in dem Menschen in ein historisches Narrativ eingebunden wurden.“<sup>312</sup> Ein Beispiel einer deutschen historischen Doku-Soap, die auch **Living History**<sup>313</sup> genannt wird, ist das „Schwarzwaldhaus 1902“ (2002/2003), eine Produktion des SWR, die als dokumentarischer Vierteiler betitelt wurde und 2003 mit dem Goldenen Gong und dem Adolf-Grimme-Preis ausgezeichnet wurde.<sup>314</sup> In dieser vierteiligen Doku-Soap lebt eine normale Berliner Familie vier Monate unter Lebensbedingungen wie vor hundert Jahren auf einem Bauernhof im Schwarzwald. Die Serie war ein unglaublicher Publikumserfolg und wurde schon wenige Wochen später mit dem Adolf-Grimme-Preis ausgezeichnet. Beim „Schwarzwaldhaus 1902“ handelte es sich um die klassische hybride Form. „Sie verbindet Dokumentarisches mit einer Spielanordnung, mit Elementen von ‚Real Life‘-Formaten, mit dem Erzählprinzip der Serie. Der Erfolg der Sendung zeigte, dass seriell erzählte dokumentarische Geschichten unter bestimmten Bedingungen Prime-Time-fähig ist. In ihrer Anlage zeigt sich die Serie auch als klassisches Beispiel dafür, wie sich die Grenzen zwischen fiktionalem und non-fiktionalem Film verschieben.“<sup>315</sup> Der Redakteur des „Schwarzwaldhauses 1902“, Rudolf Schenker, erklärte am 6. Juni 2005, anlässlich des geschichtsdidaktischen Colloquiums der LMU München, das Format von Living History mit der Intention eines kritischen Umgangs mit der eigenen Geschichte zu befördern und das Geschichtsbewusstsein der Zuschauer auszuprägen. Dargestellt werden sollte „Geschichte von unten, ohne Zeigefinger, authentisch und faktentreu.“<sup>316</sup> Die Vorteile sah er in der Nacherlebbarkeit von Geschichte von vor 100 Jahren, die in diesem Format besser umsetzbar sei als in der klassischen Dokumentation. Dabei setzten die Macher auf ein intensives Miterleben mit der gespielten historischen Figur, die ausschließlich auf die Selbsterfahrung der Zuschauer baut. Die Vorteile von Living History liegen im zuschauerfreundlichen Prinzip, so Schenker weiter. Fakten und Wissen würden nur vermittelt, wenn sich etwas aus der Handlung vertieft. So entstünden Wissensfenster, in denen Wissen in Portionen auf einer „need to know“-Basis an den Zuschauer abgegeben werden.

<sup>308</sup> J. Eggert, S. 133.

<sup>309</sup> Vgl. J. Eggert, S. 133-152.

<sup>310</sup> F. Wolf, S. 95.

<sup>311</sup> E. Klaus, S. 307.

<sup>312</sup> H. Mannigel, S. 34.

<sup>313</sup> Vgl. B. Pleitner, S. 40-50 und J. Anderson.

<sup>314</sup> Vgl. K. Hoffmann, Kundschafter, S. 167-176.

<sup>315</sup> F. Wolf, S. 77.

<sup>316</sup> Zitiert nach R. Schenker, Vorlesung zum geschichtsdidaktischen Colloquium, LMU, München, 6. Juni 2005.

Auch die nachfolgende Sendereihe „Abenteuer 1900 – Leben im Gutshaus“, die 2004 wieder vom SWR verantwortet wurde, war ein großer Publikumserfolg. Als gelungen wurde die Vermischung von Information, Dokumentation und Unterhaltungselementen zum sogenannten „Edutainment“<sup>317</sup> bewertet. Dabei oszilliere die dramaturgische Umsetzung „zwischen wissenschaftlich fundierten Informationen über die Lebensbedingungen in einem ostelbischen Gutshaus um 1900 einerseits und den Gefühlen, Hoffnungen und Enttäuschungen der Protagonisten, ihren persönlichen Krisen und Konflikten andererseits. Den Anspruch auf seriöse Information zeigt das hohe Maß an Authentizität, das heißt die detailgetraue Ausstattung und die strengen Rollenvorgaben, sowie die Konzentration auf zeitgenössische Alltagssituationen, die es zu meistern gilt.“<sup>318</sup>

Äußerst schwierig zu bewerten bleibt jedoch die Funktion des Fernsehens als Zeitmaschine, die die Protagonisten des Living History-Formats vermeintlich auf eine Zeitreise schickt. Nicht nur, weil die Bedingungen des letzten Jahrhunderts faktisch nicht herstellbar sind, da die Spielenden immer von einer Kamera begleitet und von Schweinwerfern in Szene gesetzt werden und sich somit immer im Jahr 2002 beziehungsweise 2004 befinden. Mehr noch: Ein Scheitern an gestellten Aufgaben, die im historischen Setting platziert werden, der Verzicht auf die Errungenschaften der Moderne zugunsten einer vermeintlich armseligere Situation in der Vergangenheit, hat im höchsten Fall einen Unterhaltungsfaktor, ist aber aus historischer Sicht im höchsten Maße kritisch zu bewerten; ebenso die Tatsache, dass Geschichte und ihre Entwicklung aus der Retrospektive immer anders gedeutet und evaluiert wird, als dies den jeweiligen Zeitgenossen möglich war, lässt diese Vermittlungsform von Geschichte im Fernsehen schwierig erscheinen. Diese Umstände lassen erheblichen Zweifel am historischen und auch intellektuellen Wert von Living-History-Formaten aufkommen. Auch wenn die jeweiligen Akteure in ihre historisch richtigen Kostüme schlüpfen und die entsprechenden, ebenfalls historisch verbürgten Requisiten bedienen, so bleibt es doch fraglich, wie groß der historische Erkenntniswert solcher Sendungen ist, abgesehen von dem Aha-Effekt, dass früher die Lebensbedingungen härter waren.

Das „Living-History“-Format wurde von Historikern und Fachwissenschaftlern gern als „History-Variante des ‚Big Brother‘-Formates“<sup>319</sup> bezeichnet. Dabei waren diese Formate zu Anfang des Jahrtausends nur Türöffner für Reality-TV und der sogenannten Scripted Reality. Hier nun sind die Grenzen zwischen Fiktion und Non-Fiktion völlig aufgelöst und es alle möglichen Genres vermischt: Der Dokumentarfilm mit Formen des Spielfilms und „Reality-TV“-Elemente mit den Erzählstrukturen einer Fernsehserie. „Beim Reality-TV werden Realereignisse entweder wirklichkeitstreu nachgestellt oder durch Originalaufnahmen dokumentiert. [...] Der Nervenkitzel, den Reality-TV erzeugt, entsteht nicht zuletzt durch die Darstellung realer Gefühle. Reale Emotionen werden gezeigt, nicht nachgestellt oder von einem Drehbuchautor erdacht.“<sup>320</sup> Wenn man dieses Phänomen allerdings kritisch untersucht, muss man fragen, was am Reality-TV eigentlich echt ist, ob eine mediale Übertragung des echten Lebens, das den fiktionalen Welten in Fernsehserien und Spielfilmen gegenübersteht, überhaupt möglich ist und wie sie vom Publikum rezipiert wird.<sup>321</sup>

Einen Schritt weiter geht nun das Format Scripted Reality, in dem sich Autoren für ihre Protagonisten Handlungsplots ausdenken, sie während der Dreharbeiten bewusst mit falschen Informationen füttern, um entsprechend extreme Reaktionen zu evozieren.

Vor allem der Münchner Sender RTL II wird in der Öffentlichkeit fast nur über seine Scripted Reality-Formate, wie „Berlin – Tag und Nacht“ (2012/2013) oder „Köln 50667“ (2012/2013) wahrgenommen und rezipiert. Dabei lassen sich hier mit diesen Formen des Fernsehens offensichtlich gute Einschaltquoten erzielen.<sup>322</sup> Trotzdem wird diese Vermittlungsform arg kritisiert. HartzIV-Fernsehen ist asozial und verdummend. Das sind nur zwei Begriffe, die im Zusammen-

<sup>317</sup> Vgl. U. Reinhardt und P. Haber, History.

<sup>318</sup> H. Mannigel, S.33.

<sup>319</sup> M. Thureau, S. 46.

<sup>320</sup> C. Wegener, S. 10.

<sup>321</sup> Vgl. A. Falcoianu.

<sup>322</sup> Vgl. [www.kress.de/mail/alle/detail/beitrag/122829-tv-marktanteile.de](http://www.kress.de/mail/alle/detail/beitrag/122829-tv-marktanteile.de)

hang mit Scripted Reality immer wieder fallen.<sup>323</sup> Es drängt sich hier die Feststellung auf, dass die meisten Fernsehzuschauer dieser Sendungen gar nicht merken, dass die zur Schau gestellten Familienverhältnisse oder die charakterliche Ausprägung der beteiligten Protagonisten frei erfunden und vorher abgesprochen wurden und sowohl einer bestimmten Inszenierung, wie auch einer formatimmanenten Dramaturgie folgen.<sup>324</sup>

Zurück zu historischen Dokumentationsformen: Das Format des **Doku-Dramas**<sup>325</sup> verdient weit größere Beachtung als die Doku-Soap oder Living History. Diese Form der Zusammenführung von inszenierten Spielfilm-Szenen mit den Elementen einer Dokumentation, wie zum Beispiel den Zeitzeugenaussagen, wurde in Deutschland durch den Regisseur und Autor Heinrich Breloer auf einem sehr hohen Niveau betrieben. Seine Werke „Todesspiel“ (1997), ein Doku-Drama über die Entführung Hanns Martin Schleyers und der Lufthansa-Maschine Landshut im Jahre 1977, und der Dreiteiler über „Die Manns“ (1999/2000) gelten als Ausweis eines seriösen Umgangs mit inszenierter Geschichte. Spätestens seit „Dresden“ (2005), einem Doku-Drama über die Bombennacht von Dresden im Jahr 1945, das Knopp und der ZDF-Redaktion für Zeitgeschichte den weltweit wichtigsten Fernsehpreis, den Emmy, einbrachte, ist dieses Genre die von vielen Geschichtsfilmern bevorzugte Darstellungsform im neuen Jahrtausend. „Guido Knopp beschreibt die Königsform der historischen Dokumentation (sic: das Doku-Drama) als eine Mischung aus historischen Archivmaterialien, in unserem Falle aus Zeitzeugen und aus Spielszenen, in denen die Dinge, die hinter den Kulissen stattgefunden haben, authentisch und mit Beweisen von Protokollen und Erinnerungen dargestellt werden.“<sup>326</sup> Das Doku-Drama besteht aus einer Kombination fiktiver und dokumentarischer Erzählelemente, aufgebaut nach dramaturgischen Gesetzen des Genres Drama, häufig mit fließenden Übergängen zwischen fiktionalen und dokumentarischen Bildern. Dabei handelt es sich um eine Mischform, die so nur im Fernsehen zu finden ist.<sup>327</sup>

Beim Doku-Drama wird Dokumentarisches mit Inszeniertem solchermaßen miteinander verknüpft, dass es für den Zuschauer fast wie eine stringent verlaufende Geschichte wahrnehmbar ist. Dabei ist die Verbindung der zwei verschiedenen Erzählweisen, nämlich Dokumentation und Drama, also angenommene Fakten und Fiktion, das herausragende Merkmal dieses fernsehspezifischen Genres. „Charakteristisch für das Doku-Drama ist, dass beide Elemente gleichberechtigt sind, also weder das Dokumentarische die Spielszenen nur nachträglich belegt, noch umgekehrt die Spielszenen die Dokumente bloß illustrieren. Dabei müssen dokumentarische und fiktionale Anteile im Umfang gleichermaßen verteilt sein.“<sup>328</sup>

Obwohl scheinbar eindeutig, wird der Begriff Doku-Drama unterschiedlich benutzt, manchmal auch offenbar nach Belieben. „So nennt das ZDF auch ‚Die Nervenprobe – Kubakrise 1962‘ (ZDF, 2002) ein ‚Doku-Drama eigener Art‘, obwohl darin zwar szenische Elemente, aber keine fiktionale Spielhandlung vorkommen. Gleichfalls als Doku-Drama gekennzeichnet wurde der Dreiteiler ‚Die geheime Inquisition‘ (ZDF, 2002), dessen lange und dialoghaltige Spielszenen aber doch eher eine barock ausschweifende Illustration abgaben.“<sup>329</sup> Diese Mischung von Fakten und Fiktionen in einem eigenen Format gab es schon in den sechziger Jahren im deutschen Fernsehen. Damals produzierten ARD und ZDF das oben schon erwähnte Dokumentarspiel. Geblieben ist die Orientierung an zeitgeschichtlichen Stoffen. „Das Doku-Drama, das bei nur einigermaßen akzeptabler Qualität nicht weniger Geld kostet als ein herkömmliches Fernsehspiel, ist im Wesentlichen ein Genre für Jahrestage und große historische Ereignisse geworden – ein Genre für Event-Fernsehen.“<sup>330</sup>

<sup>323</sup> Vgl. M. Plöger.

<sup>324</sup> Vgl. A. Wiesner.

<sup>325</sup> Vgl. V. Urmersbach, S. 107-118.

<sup>326</sup> S. Donaubaue, Fernsehen, S. 49.

<sup>327</sup> Vgl. W. Barg, Hunger, S. 279-291.

<sup>328</sup> F. Wolf, S. 98.

<sup>329</sup> Ebd.

<sup>330</sup> Ebd., S. 99.

In der heutigen Zeit ist das Event-Fernsehen zum festen Bestandteil des Fernsehprogramms geworden, allerdings wird hier der Begriff Doku-Drama hauptsächlich auf der Silbe Drama betont und streng genommen handelt es sich eigentlich um historische Spielfilme mit mehr oder weniger verbürgtem Wahrheitsgehalt. Vor allem die Privatsender SAT.1, ProSieben und RTL versprechen sich mit der spektakulären Inszenierung von „wahren Begebenheiten“ hohe Einschaltquoten und bekommen diese auch. Zumeist handelt es sich bei den historischen Fakten nur um Ausschnitte eines geschichtlichen Ereignisses, das in eine dramaturgische, frei erfundene Spielfilm-Story integriert ist, wie das zum Beispiel bei den TeamWorx-Produktionen „Der Tunnel“, einem Film über den Mauerbau 1961 (RTL 2000), „Die Luftbrücke – Nur der Himmel war frei“ (RTL 2005), „Der geheimnisvolle Schatz von Troja“ (SAT.1 2006) oder „Hindenburg“ (RTL 2010) der Fall war. Mittlerweile produziert, wie schon erwähnt, Nico Hofmann Event-Fernsehserien auch für die öffentlich-rechtlichen Sender, allen voran für das ZDF.<sup>331</sup>

Die Verspielfilmung historischer Ereignisse bleibt aber das größte Übel des Doku-Dramas, denn der Begriff „Doku“ suggeriert dem Zuschauer Authentizität des Gezeigten. „Deshalb ist auch zentrale dramaturgische Aufgabe, die Erzählstrukturen immer wieder auf diesen Authentizitätsnachweis abzuklopfen.“<sup>332</sup> Das bedeutet auch, dass doku-fiktionale Formate, sei es durch Re-Enactment oder durch inszenierte Sprechrollen, Geschichte immer nur nachspielen, nie wirklich abbilden.

## 2. Die historische Dokumentation als Kategorie des dokumentarischen Fernsehens

Obwohl alle bisher genannten Formate entweder rein dokumentarisch oder zumindest mit großem dokumentarischen Anteil sind, so darf darüber hinaus nicht vergessen werden, dass Geschichte im Fernsehen aus einer großen Anzahl von historischen Fernsehspielen, Spiel- und Kinofilmen besteht – vor allem die Auseinandersetzung mit dem Thema Nationalsozialismus und die Beschäftigung mit der deutsch-deutschen Teilung sind immer wieder gern gesehene Sujets auf dem Bildschirm. Gleichgültig, welches Format zum Einsatz kommt, in Bezug auf die Vermittlung von Geschichte ist allen eines gemein: „Der Unterhaltungsfaktor tritt vor den wissenschaftlichen Anspruch, dabei kann die Geschichte in den verschiedensten Formen umgesetzt werden, bestimmte historische Ereignisse können im Hintergrund für eine fiktive Geschichte stehen, sie können aber auch feste Bestandteile der eigentlichen Handlung sein, die dann zugunsten des Faktors Unterhaltung diese mehr oder weniger stark verändern.“<sup>333</sup>

Während also in den sechziger Jahren das Dokumentarspiel, in den Siebziger und Achtzigern verschiedene Formen von Essay über Porträt bis hin zum sich stetig weiterentwickelnden Dokumentarfilm das dokumentarische Bild im Fernsehen prägten, gibt es seit Beginn der neunziger Jahre einen regelrechten Boom der „klassischen“ Dokumentation im Fernsehen. Gemeinsam war diesen Dokumentationen allerdings zunächst nur die Sendelänge von 45 Minuten. Der Aufstieg des Genres Dokumentation, der sich ab 1995 auch im Format der historischen Dokumentation im ZDF bemerkbar machte, war allerdings nur zum Preis einer zunehmenden Ausdifferenzierung des Nonfiction-Genres zu haben. Das heißt, die klassische Dokumentation verband sich mit anderen Formaten und deren Elementen, häufig auch zum Nachteil der informativen und zum Vorteil der unterhaltenden Elemente.

„Mit Doku-Soaps, Doku-Dramen oder Reality-Formaten haben zunehmend hybride, schwer zu verortende Formen das Feld erobert, die mit dem klassischen Dokumentarfilm, dem sorgfältig entwickelten Grand Format, nur noch in seltenen Fällen in Verbindung zu bringen sind. Die allgemeine Beschleunigung des Fernsehgeschäfts, das zwingende Diktat von Branding und Audience Flow und die Globalisierung des Gewerbes haben zu einer Formenvielfalt im Dokumentarischen

<sup>331</sup> Vgl. Drews.

<sup>332</sup> W. Barg, *Wirklichkeitsspiel*, S. 336.

<sup>333</sup> K. Zolnowski, S. 22.

geführt, die notwendig Konflikte mit traditionellen Manufakturen heraufbeschworen hat. Dennoch ist das Gesamtvolumen dokumentarischer Programme im deutschen Fernsehen seitdem insgesamt gestiegen.<sup>334</sup>

Diese Bestandsaufnahme veranlasste die Fernsehsender und die entsprechenden Redaktionen, mit neuen dokumentarischen Formen Marktanteile zu gewinnen. Das bedeutete auch, dass dies auf die Präsentation von Geschichte im Fernsehen Auswirkungen hatte. Die Geschichtsvermittlung, die zumeist in dokumentarischer Form im Fernsehen zu sehen war, war aber nicht nur an diesen Trend gebunden, sie prägte ihn sogar entscheidend mit. Wie bereits erwähnt, spielten Knopp und die Redaktion für Zeitgeschichte des ZDF dabei eine signifikante Rolle. Mit der Serie „Hitler – Eine Bilanz“, die ab 1995 ausgestrahlt wurde, dominierte der Dokumentationsstil dieser Redaktion nicht nur die Geschichtsvermittlung im Fernsehen, sondern hatte auch großen Einfluss auf andere Formate, die mit dokumentarischen Formen arbeiteten, dies nicht vordergründig in inhaltlicher Hinsicht, sondern vor allem im Hinblick auf produktionstechnische Aspekte.

„Für die Renaissance des Dokumentarischen im deutschen Fernsehen war der außergewöhnliche Erfolg der ZDF-Serie ‚Hitlers Helfer‘ initial. Die wegen ihrer plakativen Machart umstrittene Serie aus der ZDF-Abteilung für Zeitgeschichte unter der Führung von Knopp machte nachhaltig deutlich, dass man mit dokumentarischen Stoffen zur besten Sendezeit Quotenerfolge erzielen konnte, wie sie bis dahin nur mit fiktionalen Stoffen möglich schienen. Da die Knoppschen Dokumentationen in der Herstellung trotz ihres gehobenen Produktionsstandards noch immer deutlich preiswerter waren als fiktionale Stoffe – rund 400.000 Euro pro Folge im Gegensatz zu rund 1,3 Mio. Euro für ein TV-Movie mittlerer Qualität –, war 1997/98 ein neuer Programmierungstrend geboren.“<sup>335</sup>

Wurden bislang Dokumentationen fast ausschließlich in und von öffentlich-rechtlichen Sendern produziert, erfasste dieser Trend zum Ende der neunziger Jahre auch die privaten Sender. „In der Folge richteten sowohl ProSieben und kabel eins, aber auch Vox und RTL Sendeblöcke für Nonfictionals ein, zuvorderst Wildlife-Programme (z. B. ‚Wildlife‘, ProSieben), Doku-Magazine (z. B. ‚Welt der Wunder‘, ProSieben), aber auch Reportagen (z. B. ‚K1 – Die Reportage‘, kabel eins). Zudem gab es ein verstärktes event-orientiertes Engagement im Bereich Dokumentationen: An einem Spielfilm als thematischer Aufhänger orientierte sich ein spezieller Themenabend (z. B. Titanic, Mount Everest), in dessen Rahmen auch Dokumentationen gezeigt werden. Die präsentierten Programme waren allerdings zumeist internationale Kaufproduktionen, da nur diese dramaturgisch in das Konzept der kommerziellen Sender zu passen schienen.“<sup>336</sup>

Aber während sich der Boom für Dokumentarisches bei den Öffentlich-Rechtlichen verfestigte, wurden bei den Privaten viele der Doku-Formate wegen fehlender Zuschauerresonanz nach einigen Monaten wieder gestrichen. Einzig das Format der Doku-Soap, das seit 1999 im deutschen Fernsehen auftaucht, wurde von den privaten Sendern weiterverfolgt. „Im Gefolge der erfolgreichen Welle von Reality-Formaten im deutschen Fernsehen manifestierte sich Dokumentarisches bei den Privatsendern ab 2000 verstärkt durch Formate in der Schnittstelle von Reality-Show und Doku-Soap wie zum Beispiel ‚Heiße Tage – Wilde Nächte‘ oder ‚Popstars – Du bist mein Traum‘ (beide RTL2).“<sup>337</sup> Vorläufiger Höhepunkt dieser Entwicklung sind die Musik-Casting-Shows: „Popstars“ (ProSieben, seit 2000) und „Deutschland sucht den Superstar“ (RTL, seit 2002), „Das Supertalent“ (RTL, seit 2007), sowie die Model-Casting-Show: „Germanys next Topmodel“ (ProSieben, seit 2006). Nur Doku-Magazine und Infotainment-Formate wie etwa „Spiegel-TV“ (RTL, seit 1990) und „Akte 09“ (SAT.1, seit 1995) finden eine stete Fortsetzung im Programm der Privatsender.

Der Begriff „Infotainment“ wurde vom amerikanischen Soziologen Neil Postman geprägt. „Er kritisierte schon 1985 die zunehmende Vermischung von Entertainment und Information in den

<sup>334</sup> L. Hachmeister, *Ökonomie*, S. 19f.

<sup>335</sup> Ebd., S. 28.

<sup>336</sup> Ebd., S. 28f.

<sup>337</sup> Ebd., S. 30.

Medien, bei der echte Information zu kurz komme und nur Scheinwissen vermittelt werde. Histotainment als besondere Ausprägung des Infotainments tritt nunmehr oftmals mit dem Versprechen auf, Bildung ohne Anstrengung zu vermitteln – wie bei Geräten, die Muskeln ohne Anstrengung versprechen, warnen jedoch Kritiker nicht zu Unrecht.<sup>338</sup>

Dazu sind in den letzten Jahren die sogenannten **Dokutainment**-Formate gestoßen, die sich mehr oder weniger mit realen Vorkommnissen beschäftigen. Meistens sind diese Formate vorher redaktionell abgesprochen und lassen ihren „Darstellern“ einen nur sehr eng bemessenen Entscheidungs- und Handlungsradius. Grundsätzlich sind diese Dokutainment-Formate immer seriell angelegt und können deshalb als Untergruppe der Doku-Soaps bezeichnet werden. Zu diesen Formaten gehören: „Goodbye Deutschland – Die Auswanderer“ (VOX, seit 2006), „Rach – Der Restauranttester“ (RTL, seit 2005), „Rachs Restaurantschule“ (RTL, 2010) und ebenso „We are Family! So lebt Deutschland“ (ProSieben, seit 2005). Dieses Format ist durchaus erfolgreich, jedoch muss hier auch die Sendezeit berücksichtigt werden. Die meisten Dokutainment-Formate haben die ehemaligen Sendeplätze der Talkshows ergattert und werden im Nachmittagsprogramm ausgestrahlt. Dennoch bleibt festzuhalten, dass Doku-Soaps immer mehr im Hauptabendprogramm um 20:15 Uhr gezeigt werden, wie zum Beispiel „Die Auswanderer“ und „Mein neues Leben – XXL“ (Kabel eins, seit 2006).

Die erfolgreichste Doku-Soap heißt „Das perfekte Dinner“ (VOX, seit 2006), das seit mehr als sieben Jahren ein Millionenpublikum um 19:00 Uhr vor dem Fernsehgerät versammelt, indem es zeigt, wie eine zusammengewürfelte Gruppe von fünf Menschen sich gegenseitig bekocht und hinterher das Ergebnis bewertet. Seit 2010 hat der Kölner Privatsender VOX, der zur RTL-Gruppe gehört, damit begonnen, am Samstagabend ab 20:15 Uhr bestimmte Themen in einer fast fünfständigen Sendedauer auszustrahlen. Wie bereits erwähnt, können diese Themen in unregelmäßiger Reihenfolge auch geschichtlicher Art sein wie zum Beispiel „Flight 93 – Todesflug am 11. September“ oder „Der schwere Weg zum Frieden. Die Deutschen und der Krieg“. Es werden aber eben auch Themen wie „Wenn die Seele Trauer trägt – Wege aus der Lebenskrise“ oder „Sex sells – Das Geschäft mit der Liebe“ ausgestrahlt.

Seit Anfang des neuen Jahrtausends lässt sich feststellen, dass es ohne internationale Finanzierungen und ohne weltweite Distribution unmöglich ist, wettbewerbsfähige Dokumentarfilme zu produzieren. „Dass die rein deutschen Produktionen chronisch unterfinanziert seien, läge sogar im Interesse der Sender, die sich so einen unterprivilegierten und damit willigen Kreis von Rucksackproduzenten hielten.“<sup>339</sup> Diese sogenannten Rucksackproduzenten bieten die von ihnen entwickelten Dokumentationen und auch deren hybride, neue Formen den Sendern an und passen sie an die jeweiligen Gegebenheiten an. So bestimmen nicht sie, wie sich das Genre weiterentwickelt, sondern die Redakteure in den Fernsehanstalten. Jedoch bestimmt die Budgetierung von Dokumentationen natürlich ebenfalls die angebotenen Formate jener Produzenten, die sich auf einem freien Markt unter ökonomischen Bedingungen durchsetzen müssen. Abstriche an künstlerische und inhaltliche Komponenten sind in diesem Prozess nicht zu vermeiden. „Das ZDF zählt in seinem Jahrbuch 2000 sechs verschiedene Modelle dokumentarischen Arbeitens auf und stellt sie gleichwertig nebeneinander: Doku-Drama, Dokumentation, dokumentarische Serie, dokumentarische Reihe, dokumentarische Essays, Dokumentarfilm.“<sup>340</sup> Jedoch fällt bei genauerem Hinsehen auf, dass „auf altbekannte Sendeformen das neue Label Doku aufgepappt und so eine wunderbare Vermehrung des dokumentarischen Fernsehens vorgewiesen würde. Selbst wenn man von einer realen Vermehrung dokumentarischer Sendeformen ausginge, würde das dem Markt wenig neue Impulse geben, monieren andere.“<sup>341</sup> Dies trifft eben vor allem für die Doku-Formate der Privatsender zu. Es lässt sich mit relativ geringen Produktionskosten Sendematerial herstellen, das,

<sup>338</sup> Zitiert nach W. Hardtwig, S. 11f.

<sup>339</sup> G. Feil, Dokumentarisches Fernsehen, S. 9.

<sup>340</sup> Ebd.

<sup>341</sup> Ebd.

durch den voyeuristischen Charakter der Dokutainment-Formate, die Zuschauer vor den Fernseher lockt.

Wenn wir uns abschließend noch einmal mit der Formatierung von nichtfiktionalen Stoffen im Fernsehen beschäftigen, fällt heute auf, dass das Wort „Doku“ innerhalb des Fernsehens eine sehr große Rolle spielt und über die Sendergrenzen hinweg geradezu inflationär benutzt wird. „Doku“ umfasst alles, paart sich gelegentlich mit Begriffen aus der Nachbarschaft, wird so zum Doku-Drama oder Doku-Soap. Der Sender 3SAT nimmt für sich in Anspruch, ein Doku-Kanal zu sein. Es gibt eine Mini-Doku, eine Doku-Serie und eine Tages-Doku. Die Doku erscheint als ein omnipotentes Format. Die öffentliche Wahrnehmung ist auf Doku eingestellt, ohne die anderen Formate, wie die Reportage, den Essay oder das Porträt davon unterscheiden zu können. Für das Fernsehpublikum sind solche Differenzierungen ohnehin nicht wichtig. Den Fernsehsendern dienen diese Schlagworte zumeist zur Außendarstellung. Die öffentlich-rechtlichen Sendeanstalten suggerieren damit die Erfüllung ihres Bildungsauftrags, während die Privatsender damit einen seriösen Eindruck vermitteln wollen. In Anbetracht dieser Fakten zeigt sich, dass sich das dokumentarische Fernsehen der letzten 40 Jahre ähnlich entwickelt hat, wie es die Musikstile der Popmusik getan haben. Vieles wurde gemischt, einiges wieder aufgewärmt, aber nur wenig neu erfunden. Dies als haltlose Kritik zu verstehen, würde zu kurz greifen, denn es ist dem Verfasser wohl bewusst, dass die Einsatzmöglichkeiten von dramaturgischen Stilmitteln, sei es nun im fiktionalen oder im non-fiktionalen Bereich, schlichtweg begrenzt sind. Filmemacher können sich jederzeit für den Vorzug des einen vor dem anderen Stilmittel entscheiden. Während der eine mehr auf Inszenierung setzt, führt der andere ganz puristisch die Zuschauer an das Thema heran und lässt beispielsweise nur Zeitzeugen auftreten oder ausschließlich die Bilder für sich sprechen. Alle Dokumentationsformen finden ihr Publikum. Auch in den öffentlich-rechtlichen Fernsehsendern wurden in den letzten Jahren vermehrt Prime-Time-Plätze für Doku-Formate zur Verfügung gestellt, und dies nicht nur für die historischen Dokumentationen der ZDF-Redaktion für Zeitgeschichte. Sender wie 3SAT oder ARTE strahlen Dokumentationen um 20:15 Uhr aus, meist innerhalb eines übergeordneten Themenabends. Integraler Bestandteil der „Doku-Schiene“ im öffentlich-rechtlichen Fernsehen sind nach wie vor die historischen Dokumentationen der Redaktion für Zeitgeschichte des ZDF, die ebenfalls um 20:15 Uhr zur Prime Time gesendet werden. Dieser Ausstrahlungstermin besteht bereits seit 1995. Die zeitgeschichtlichen Dokumentationsreihen des ZDF waren „für den Sender ein Markenzeichen und ein Exportartikel“<sup>342</sup>.

Dieser „Markenartikel“ wurde nicht nur inhaltlich, sondern auch bezüglich der Sendedauer formatiert, denn fast alle historischen Dokumentationen sind auf 45 Minuten Sendezeit ausgelegt. Damit wurde die historische Dokumentation, trotz fehlender wissenschaftlicher Analyse, inhaltlich und produktionstechnisch formatiert. Der Einschätzung über die Zusammensetzung der Bausteine einer historischen Dokumentation, ihrer inneren und äußeren Dramaturgie lagen also weniger wissenschaftlich gesicherte Erkenntnisse zugrunde, als vielmehr ein „Trial and Error“-Konzept der zuständigen Redakteure. Dabei wird später noch in dieser Arbeit gezeigt, dass der Einsatz dramaturgischer Stilmittel in einer nichtfiktionalen, dokumentarischen Erzählebene nicht nur größte Probleme mit sich bringt, sondern dass eine Unterscheidung von Fiktion und Fakten in einigen Fällen für den „normalen“ Fernsehzuschauer nicht mehr möglich, vielleicht sogar nicht erwünscht ist. Der Vorzug der unterhaltenden Elemente in einer historischen Dokumentation ebnete später den sogenannten hybriden Formen von Dokumentation, wie Doku-Soap und Living History, den Weg. Bemerkenswert bleibt, dass die Entscheidung über die Akzentverschiebung zugunsten einer Dramatisierung der historischen Dokumentation Mitte der neunziger Jahre eine bewusste Entscheidung der Fernsehmacher innerhalb der Redaktion für Zeitgeschichte des ZDF war. Ein Novum war die Serienstrategie allerdings nicht. Bereits zu Beginn der Geschichtsvermittlung im Fernsehen wurden Themen zusammengefasst und in großen Reihen ausgestrahlt. In den neunziger Jahren

---

<sup>342</sup> F. Wolf, S. 52.

wurden jedoch zunehmend Reihen oder Mehrteiler angelegt, in denen ein Thema aus dem Bereich der Zeitgeschichte in mehreren Sendungen bearbeitet und behandelt wurde, wie zum Beispiel „Hitlers Helfer“ (1996/1998) oder „Hitlers Krieger“ (1998) im ZDF, aber auch „Die 50er Jahre“ (2004) und „Die 60er Jahre“ (2006) in der ARD.

Wie sehr sich gerade geschichtliche Stoffe wegen ihrer zeitlich limitierten und episodischen Struktur dazu eignen, formatiert zu werden und somit einem speziellen Publikum unterbreitet werden können, wurde ab Mitte der neunziger Jahre verstärkt aufgenommen. Dabei fällt auf, dass vor allem die historischen Dokumentationen des ZDF die Vermittlung der Geschichte des Nationalsozialismus an wenigen Personen festmachen und anhand dieses biographischen Ansatzes sozialgeschichtliche und mentalitätsgeschichtliche Aspekte einer Epoche zu erklären versuchen. Die Formatierung der historischen Dokumentation unterlag dramaturgischen Gesichtspunkten, die dem Markt, respektive den antizipierten Sehgewohnheiten der Zuschauer und dem Ausstrahlungstermin während der sogenannten Prime Time, geschuldet waren.

Der Redaktion für Zeitgeschichte des ZDF gelang es, am Dienstagabend um 20:15 Uhr mit zeitgeschichtlichen Dokumentationen eine Marke zu etablieren. Ganz egal wie kritisch man der Vermittlungsform Knopps und der Redaktion gegenübersteht, so bleibt doch festzuhalten, dass es ihnen gelungen ist, die Marke Zeitgeschichte sehr eng an eine Assoziation der Zuschauer zu koppeln, die mit Dienstagabend-Prime Time Zeitzeugen in der Blackbox, neuestes Archivmaterial, zumeist in Farbe und zuerst ausgestrahlte Originalfilme in Verbindung bringt. Das bedeutet, dass es der Redaktion für Zeitgeschichte des ZDF gelang, das Format Zeitgeschichte im deutschen Fernsehen mit den eben angesprochenen Stilmitteln zu gestalten und darüber hinaus die Deutungshoheit, wie eine zeitgeschichtliche Dokumentation dramaturgisch umzusetzen sei, für sich zu beanspruchen. Durch den unglaublich hohen Zuschauerzuspruch dieser Sendungen, die teilweise bis zu sechs Millionen Menschen erreichten, hatte Knopp und seine Redaktion in Deutschland einen Standard der Geschichtsvermittlung im Fernsehen etabliert. Dieser Standard funktionierte wie ein Türöffner für die immer größer werdenden Möglichkeiten der Inszenierung von Geschichte, für die immer öfter galt, den Zuschauer eher zu unterhalten als ihn zu informieren.

Die historische Dokumentation ist „ein subjektives, willkürliches Gebilde. Als solches ist sie sogar gefährlicher als Nachrichtensendungen. Denn während der Zuschauer den Inhalt einer Nachrichtensendung noch in einem gewissen Maße an der eigenen Wahrnehmung seiner Umwelt messen kann, entfällt diese Kontrollmöglichkeit bei einer historischen Dokumentation. Nur eine Minderheit kann den Inhalt historischer Dokumentationen kritisch filtern.“<sup>343</sup> Daher ist beim Aufbau einer historischen Dokumentation Vorsicht geboten. Dies gilt für die Aussagen der Zeitzeugen ebenso wie für die Verwendung von Originalfotos und Originalfilmen. „Je höher der mediale Wirklichkeitsanspruch eines Dokuments ist – Filmausschnitte und Fotos stehen hier an erster Stelle – umso selbstverständlicher werden sie eingesetzt, umso höher ist aber auch die ihnen eigene verführerische Botschaft, hier werde historische Realität wiedergegeben.“<sup>344</sup> Die Zusammensetzung der einzelnen Elemente wie historische Filmaufnahmen, die Verwendung von Zeitzeugen, Originalschauplätzen und von Dokumenten müssen wohl dosiert eingesetzt werden und natürlich faktisch richtig sein. Die historische Dokumentation lebt vom Original, und das im doppelten Sinn: „Erst das Dokument, sei es nun eine Zeitung oder ein Brief, erleichtert dem Zuschauer mit seinem Erinnerungswert den Einstieg in ein Thema. Aktuelle Entwicklungen oder vergangene Ereignisse werden in ihrer Tragweite erst durch das historische Dokument deutlich und vermitteln durch ihre Authentizität das Gefühl des unmittelbaren Erlebnisses.“<sup>345</sup>

Entsprechend dem anerkannten Stand der Geschichtsforschung müssen die Dokumentationen den Kriterien von wahr und falsch standhalten. Wie allerdings die Fakten und Ereignisse dargestellt und interpretiert werden, bis hin zu den verwendeten filmischen Techniken, darüber entscheidet

---

<sup>343</sup> D. Franck, S. 49.

<sup>344</sup> S. Ilden, S. 85.

<sup>345</sup> C. Niedermaier, S. 35.

der eingenommene Standpunkt des Autors oder des Redakteurs. Objektivität gibt es hier nicht, denn jede Dokumentation „ist natürlich ein von Subjektivität nicht freies Realitätskonstrukt, sowohl durch die Auswahl und Anordnung von Quellen, als auch durch den begleitenden Moderationstext.“<sup>346</sup>

In historischen Dokumentationen wird, vereinfacht formuliert, versucht, Geschichte auf der Basis von Bildern, Zeitzeugenaussagen und einem Kommentartext zu vermitteln. In welcher Akzentuierung dies geschieht, bleibt dem einzelnen Autor selbst überlassen; hierin liegt ein fundamentales Problem der wissenschaftlichen Analyse von historischen Dokumentationen. Obwohl von den meisten Filmemachern das gleiche Instrumentarium benutzt wird, lässt sich doch kein Schlüssel des „richtigen“, oder, anders formuliert, ausgewogenen Einsatzes der Stilmittel postulieren. Die Gründe hierfür sind dem Medium Fernsehen immanent. Spätestens nach Einführung des Privatfernsehens, setzt sich die geschmackliche Einordnung einer Fernsehsendung, gemessen an der Einschaltquote, als einziges Bewertungskriterium einer Fernsehsendung durch. Das bedeutet, dass eine Fernsehsendung bereits vor ihrer Ausstrahlung einer Prüfung durch einen Fernsehredakteur unterzogen wird, der seinerseits „sein“ Publikum zu kennen glaubt, weil er die Ausstrahlung bisheriger Sendungen in Korrelation zu deren Quotenergebnis setzt und somit eine Bevorzugung oder Ablehnung spezifischer Thematiken und deren dramaturgische Umsetzung vermeintlich einschätzen kann. Vorläufig sei nur am Rande erwähnt: Die Rezeption einer Fernsehsendung wird primär an der Einschaltquote gemessen – aber eigentlich verbietet sich dies zumindest für die öffentlich-rechtlichen Anstalten per se. Das Zustandekommen der Quote hängt von unterschiedlichsten Parametern zusammen, die meist gar nichts mit der dramaturgischen Aufbereitung zu tun haben. Dies wird uns aber später noch einmal in der Auseinandersetzung mit den Aussagen der Filmemacher intensiv beschäftigen.

Mit Beginn des Fernsehens war die Geschichtsvermittlung ein wichtiger Bestandteil der ausgestrahlten Sendungen. Die Bewältigung der jüngsten Vergangenheit, nämlich die des Dritten Reichs, fand ihren Niederschlag zunächst in Dokumentarspielen, die sich auf eine Täterperspektive fokussierten und hier besonders die führenden Personen des Regimes in den Mittelpunkt rückten. Als Beispiel sei hier „Der Röhm-Putsch“ (ZDF, 1967) erwähnt. Durch das Aufkommen des Studientfernsehens in den sechziger Jahren wurden nun auch historische Dokumentationen häufiger ausgestrahlt. Diese waren zumeist in mehreren Reihen angelegt und beschäftigten sich mit großen Themenkomplexen wie zum Beispiel „Römische Geschichte“, „Russische Geschichte“ oder auch „Die Geschichte der Arbeiterbewegung“.<sup>347</sup>

Die Beschäftigung mit der Zeit des Nationalsozialismus fand in der historischen Dokumentation anfangs nur geringen Niederschlag. Erst ab dem Jahr 1979, mit der Ausstrahlung der amerikanischen vierteiligen Reihe „Holocaust“, rückte das Dritte Reich in den Fokus der dokumentarischen Geschichtsvermittlung. In den sechziger und beginnenden siebziger Jahren bestand die historische Dokumentation lediglich aus drei Bausteinen. Zum einen war dies das Aufnehmen beziehungsweise Abfilmen von historischen Originalschauplätzen. Dies geschah in langen statischen Kameraeinstellungen, die meistens in einer Totale das Gebäude oder das Objekt zeigten (Beispiel: Das Schloss Versailles vom Haupttor aus gesehen). Wenn es eine Kamerabewegung gab, so war es meistens ein Schwenk von einer zu anderen Seite, ohne Veränderung der Tiefenschärfe. Zoom gab es damals nicht oder nur höchst selten. Zum anderen wurden Archivalien wie Dokumente, Bilder, Briefe oder auch Fotografien gezeigt. Dies diente ebenfalls rein der deskriptiven Wirkung der Geschichte. Als drittes Stilmittel wurde ein Moderator oder Experte eingesetzt. Dabei konnte es sich um den Autor der Sendung, der meist in Personalunion auch der Redakteur im Sender war, handeln oder um einen Professor, der mit seinem spezifischen Wissen, wie etwa auf dem Feld der Archäologie, bestimmte Sachverhalte erklärte. In den Anfangszeiten des Fernsehens gab es an sich keine Ausbildung zum Moderator oder Fernsehjournalisten im engeren Sinn. Das bedeutete, dass

<sup>346</sup> F. Bösch, „Dritte Reich“, S. 231.

<sup>347</sup> Vgl. Anhang, Kapitel II: Statistische Erhebung über Sendungen mit geschichtlichem Inhalt im Bayerischen Fernsehen von 1964-2004, Punkt 1: Auflistung aller Sendungen von 1964-2004.

sich Journalisten der schreibenden Zunft zuerst als Fernsehredakteure und Autoren versuchten und später diese von ihnen konzipierten Sendungen auch moderierten beziehungsweise kommentierten. Ein Beispiel hierfür innerhalb der Redaktion für Geschichte im Bayerischen Fernsehen ist Helmut Dotterweich, der nicht nur als Redakteur und Autor 30 Jahre lang Geschichtssendungen kreierte, sondern auch moderierte.

Der Einsatz von Musik spielte in den ersten zwei Jahrzehnten und teilweise in den achtziger Jahren ebenso wenig eine dramaturgische Rolle wie „gefühlbetonte“ Kommentartexte, die durch Stimmlage und Aussage eine entsprechende Stimmung beim Zuschauer evozieren können. „Bis in die 70er Jahre präsentierten die Dokumentationen im Wesentlichen nur historische Filmaufnahmen und Originalschauplätze. Allein die Stimme des Moderators fügte audiovisuelle Bausteine deutend zu einer Gesamtgeschichte zusammen. Nur in Ausnahmefällen wurden Gespräche mit Experten eingespielt. Die Zeit, in der ein öffentliches Interesse an der Geschichte der Opfer bestand, war einfach noch nicht gekommen. Wie die Geschichtswissenschaft selbst orientierten sich auch die Fernseh-Dokumentationen an staatspolitischen Institutionen und Führungsgruppen.“<sup>348</sup>

Mit der Entdeckung der Oral History für das Fernsehen Mitte der siebziger Jahre beschleunigte sich auch die Einführung der Zeitzeugen in historischen Dokumentationen. Die historische Dokumentation im Fernsehen sollte nun, ähnlich wie die Geschichtsdidaktik allgemein, stärker eine „Geschichte von unten“ präsentieren beziehungsweise untersuchen. Mit dem Einzug der Gesellschafts- und Sozialgeschichte in den geschichtswissenschaftlichen Kanon wurde versucht, dies auch im Fernsehen umzusetzen. Hierbei spricht man von der „Bielefelder Schule“. Diese entwickelte sich an der neugegründeten Universität Bielefeld Anfang der siebziger Jahre unter der Führung von Hans-Ulrich Wehler und Jürgen Kocka. Die Bielefelder Schule, die als ihr Arbeitsfeld auch die Historische Sozialwissenschaft definierte, für die ebenfalls auf Methoden der Soziologie und Psychologie zurückgegriffen wurde, ist sozialwissenschaftlich geprägt. Gleichzeitig entstand hier das Konzept einer Gesellschaftsgeschichte, die eine Geschichte ganzer Gesellschaften anstrebt (angelehnt an die „histoire totale“).<sup>349</sup> Dabei galt gerade im Bayerischen Fernsehen der Vorzug der Strukturgeschichte vor der personalisierenden Geschichtsvermittlung.<sup>350</sup>

Dabei zeigte sich eindeutig, dass die „Wochenschau-Aufnahmen, aus denen bislang Dokumentationen kompiliert wurden, hierfür wenig Material bieten konnten, da sie kaum den Alltag und die Wahrnehmung der einfachen Bürger zeigten. Insbesondere die Fernsehserie ‚Holocaust‘ löste ein breites Interesse an der Perspektive der nationalsozialistischen Opfer aus. Zeitzeugen sollten daraufhin, in zum Teil langen Sequenzen, ‚ihre‘ Geschichte erzählen. Auch Frauen fanden dabei erstmals eine breitere Berücksichtigung.“<sup>351</sup>

Nachdem also Ende der siebziger, Anfang der achtziger Jahre dem Spektrum der historischen Dokumentation im Fernsehen das Element der Zeitgeschichte beigefügt wurde, ergänzte man ebenso den Baustein Zeitzeugen in den Kanon der dramaturgisch eingesetzten Stilmittel. Die Geschichtsvermittlung in den achtziger Jahren war aber nicht nur durch die Einführung der Zeitzeugen in historischen Dokumentationen geprägt, sondern auch durch Spielfilme, welche ausschließlich Zeitzeugen zu Wort kommen ließen, wie zum Beispiel die Dokumentation „Shoah“, die wie andere aus Rücksicht auf die Opfer auf historische Aufnahmen aus der Zeit verzichteten.

Die Einführung der Zeitzeugen brachte ein kontrovers diskutiertes dramaturgisches Stilmittel mit sich. Die Zeitzeugen wurden damals schon in der sogenannten „Blackbox“ aufgenommen. Die Blackbox bedeutet, dass die Zeitzeugen vor einem dunklen Hintergrund sitzen und entsprechend ausgeleuchtet werden, um Ablenkungselemente, wie heutige Bücherwände oder andere Einrichtungsgegenstände, auszublenden. Diese, so vermutete man damals, könnten stören, weil sie nicht der historischen Zeitebene entsprachen. Im Übrigen ist dies bis heute das rechtfertigende Argument für den Einsatz der Blackbox: Mit der Blackbox bleibt man in der „Geschichte“. Zum ersten

<sup>348</sup> F. Bösch, *Historikerersatz*, S. 62.

<sup>349</sup> Vgl. H.-U. Wehler.

<sup>350</sup> Vgl. Kapitel III, Abbildung 15, S. 212.

<sup>351</sup> F. Bösch, *Historikerersatz*, S. 62.

Mal wurde diese Blackbox in den zeitgeschichtlichen Dokumentationen der frühen achtziger Jahre im Bayerischen Fernsehen benutzt.<sup>352</sup> Knopp baute die Verwendung dieses Stilmittels in seinen ab Mitte der neunziger Jahre ausgestrahlten zeitgeschichtlichen Dokumentationen aus. Knopp (wie auch sein Regisseur Jörg Müllner) sind ebenso der Meinung, die Blackbox sei notwendig, da nur so störende Gegenstände, die zum einen ablenken und zum anderen nicht in die behandelte Zeit passen, ausgeblendet werden können.<sup>353</sup> Die Kontroverse um die Verwendung der Blackbox wird später noch einmal ausführlicher behandelt.

Der ZDF-Sechsteiler „Hitler – Eine Bilanz“ (1995) setzte erstmals ein neues Mischungsverhältnis der Bausteine der historischen Dokumentation im Fernsehen durch: „Zeitzeugen, historische Filmaufnahmen, Aufnahmen von Schauplätzen und Dokumenten werden in schnellen Schnitten hintereinander gestückelt. Zeitzeugen nehmen darin zwar insgesamt einen recht großen Raum ein. Auch die Zahl der eingeblendeten Personen wurde beträchtlich erhöht. Ihre Statements beschränkten sich jedoch auf wenige herausgeschnittene Sätze. Die ihnen gestellten Fragen werden dagegen schon nicht mehr eingeblendet.“<sup>354</sup> Damit korreliert der Stellenwert der Zeitzeugen mit dem Zeitgeist: „In Zeiten der MTV-Ästhetik und des Zappens wird auch von historischen Dokumentationen der schnelle Schnitt erwartet, der längere Erzählung auszuschließen droht.“<sup>355</sup> Mit der Etablierung der Reihen zum Nationalsozialismus, wie „Hitlers Helfer“ (1996/1998), „Hitlers Krieger“ (1998) und „Hitlers Frauen“ (2001), durch die Redaktion für Zeitgeschichte des ZDF verfestigten sich Mischungsverhältnis und Einsatz der dramaturgischen Stilmittel. Eine Akzentuierung zugunsten des Kommentartextes, der durch die Aussagen der Zeitzeugen seine Legitimation erhielt, war festzustellen. Die Sprecherstimme der Kommentartexte kam nun von einer bekannten Hollywood-Synchronstimme, nämlich Christoph Brückner, der Synchronstimme von Robert de Niro. Gleichzeitig hatte sich die Musik, die in den Jahrzehnten zuvor nur zur Unterstützung eingesetzt wurde, als wesentliche Komponente durchgesetzt. So entschied sich ein Autor oft genug für Musik, die den Zeitgeist widerspiegelte (Bach im Barock, Mozart in der Klassik). In den Serien der ZDF-Redaktion für Zeitgeschichte wurde die Musik aber auch eigens für die diversen Sendungen komponiert. Die Musik wurde nun zum Spannungsträger, zum tempobestimmenden Faktor einer historischen Dokumentation. Im Vergleich zu Produktionen aus früheren Jahrzehnten zeigt sich somit ein fundamentaler Unterschied.

Die auffälligste Neuerung in den historischen Dokumentationen der neunziger Jahre war jedoch das Stilmittel des Re-Enactment. Hierbei handelt es sich um die szenische Rekonstruktion von historischen Begebenheiten. In den nachgespielten, aber stummen Sequenzen lag lange Zeit der größte Auseinandersetzungspunkt zwischen Autoren der ZDF-Zeitgeschichtsredaktion und namhaften Geschichtswissenschaftlern und Feuilletonisten großer deutscher Zeitungen.

Insgesamt wurden also ab den neunziger Jahren folgende Stilmittel dramaturgisch eingesetzt: Die Zeitzeugen, anfänglich nur bei zeitgeschichtlichen Themen, später auch als „fiktive“ Zeitzeugen in anderen Epochen als Rezipienten von Quellentexten; das Re-Enactment, also das stumme Schauspiel in nachinszenierten Situationen von geschichtlichen Geschehnissen, das Zeigen von Archivalien wie Dokumente, Originalfilme und Originalfotos, dies geschah in Variationen: einmal ausgeleuchtet, dann spektakulär in Szene gesetzt oder nur als Objekt abgefilmt. Der Neudreh von Originalschauplätzen zog sich durch alle Jahrzehnte der Geschichtsvermittlung im Fernsehen. Geändert hat sich allein der Aufwand. Seit den neunziger Jahren wird vermehrt auf Effekt gesetzt. So kamen nun Kamerakräne und großes Filmlicht bei der Präsentation der Gebäude zum Einsatz.

Den größten semantischen Sprung innerhalb des Kanons der Stilmittel, mit denen eine historische Dokumentation inszeniert wird, haben zweifellos die Musik und der Kommentartext gemacht. Sounds und Atmos, also allgemein gesprochen Geräusche, verändern die visuelle Darstellung einer Szene in erheblichem Maß und steuern so die Wahrnehmung der Zuschauer. Ein einziges

<sup>352</sup> Vgl. H. Wuermeling, Interview.

<sup>353</sup> Vgl. G. Knopp, [www.message-online.com/arch0299/92knop.htm](http://www.message-online.com/arch0299/92knop.htm) und S. Donaubaue, Kontroverse, S. 113.

<sup>354</sup> F. Bösch, Historikerersatz, S. 62.

<sup>355</sup> Ebd.

Geräusch kann die gleiche Szene entweder zur Komödie oder zur Tragödie werden lassen.<sup>356</sup> Bei historischen Dokumentationen entsteht häufig das Problem, dass die durch die Kamera aufgenommenen Geräusche der Jetztzeit nicht in die Zeit der inszenierten Dokumentation passen. Dies wird später in der Tonbearbeitung korrigiert.<sup>357</sup> Die Musik wird von den Autoren meistens so ausgesucht, dass sie zeitgenössisch zur erzählten Zeit passt und die Bilder untermalt. Häufig genug ist ein großer Kritikpunkt, dass die Musik zu reißerisch ist und lediglich der Spannung dient.

Der Kommentartext schließlich ist das verbindende Element all dieser Stilmittel. Er soll die historischen Sachverhalte und Informationen, die nicht aus den Bildern ersichtlich sind, erklären. Normalerweise soll eine gute Dokumentation immer ohne Text auskommen können. Die Bilder sollen so ausdrucksvoll gestaltet sein, dass sie für sich selbst sprechen. Jedoch gibt es in jeder Dokumentation mindestens einen Voice-Off-Kommentar, dessen Sprecher nicht im Bild zu sehen ist und der den Text des Autors als auktorialer Erzähler vorträgt.

Ein Beispiel der Gliederung von historischen Dokumentationen, die sich mit dem Thema: „Das Dritte Reich und der Nationalsozialismus“ auseinandersetzen, bietet Frank Bösch in seinem 1999 erschienenen Aufsatz „Das ‚Dritte Reich‘ ferngesehen“<sup>358</sup> an. Er teilt die Dokumentationen nach den benutzten Quellen und ihrer Verwendung in den Sendungen auf. So gliedern sich nach abnehmender Quellennähe zunächst historische Bild- und Filmdokumentation, wie das Quellenkompendium oder der Kompilationsfilm mit Zeitzeugen, in denen originale Film- und Bilddokumente neu montiert, miteinander verwoben, kommentiert und interpretiert werden. Danach kommen geschichtliche Filmfeatures mit laufend kommentierten, neuen Aufnahmen von Originalschauplätzen, und zum Schluss historische Spieldokumentationen, auch Semi-Fiktionen genannt.

Das Quellenkompendium besteht ausschließlich aus audiovisuellem Quellenmaterial der Vergangenheit; das historische Filmmaterial dominiert, Fotos und Dokumente werden hinzugezogen. Es ist gekennzeichnet durch ein Minimum an inszenatorischen Elementen. Der Akzent liegt stärker auf der unkommentierten und weitgehend unbearbeiteten 1:1-Übertragung von Bild und Ton. Häufig wird aus der Perspektive der Täter berichtet. Zumeist fehlt die Anbindung an die Gegenwart. Es werden kaum Einzelschicksale dargestellt; individuelle Erfahrungen verschwinden hinter den Institutionen und Gruppen; meist zeigt sich eine Fixierung auf Hitler und die engere Führungstruppe (Beispiele: „Mein Kampf“, Erstausstrahlung 1959; „Hitler- Eine Karriere“, 1978).

Der Kompilationsfilm bezieht neben dem historischen Film- und Fotomaterial auch Zeitzeugen, heutige Aufnahmen der Originalschauplätze und Graphiken ein. Auch hier wird oft aus der Perspektive der Täter berichtet. Kompilationsfilme bieten durch mosaikartige Montage der zerschnittenen Elemente eine ständige Reizerneuerung. Neben Einzelsendungen gibt es in unserer heutigen Zeit verstärkt ganze Serien zu einem Themenkomplex. Zugunsten einer zuschauerfreundlichen Darstellung wird auf wissenschaftlichen Tiefgang verzichtet. Als Beispiele dienen hierfür: „Europa unterm Hakenkreuz“ (1983), „Hitlers Helfer“, (1996/1998) oder „Hitlers Frauen“ (2001).

Beim Zeitzeugenbericht stehen anstelle des Erzählers namentlich genannte Individuen und zumeist Opfer vor der Kamera. Ergänzt werden die Aussagen der Zeitzeugen durch audiovisuelle Quellen und heutige Aufnahmen von den Schauplätzen. Statt der NS-Führungsgruppe und der politischen Entwicklung stehen hier die beiden anderen inhaltlichen Schwerpunkte der NS-Dokumentationen im Vordergrund, nämlich Holocaust und Widerstand, wie in „Shoah“ (1985) und „Die Hoffnung stirbt zuletzt“ (1995).

Das Dokumentarspiel rekonstruiert mit filmischen Mitteln historische Ereignisse, mitunter sogar an Originalschauplätzen. Es orientiert sich an der Aktenlage, gibt sie aber nicht identisch wieder. Obwohl man sich in der Regel enger an das Originalgeschehen hält, da die Unterhaltung nicht so stark im Vordergrund steht, ist eine Authentizität nur bedingt gegeben; auch wenn „Filme dieser Gattung reale Begebenheiten schildern, können die Aufnahmen jedoch nicht als faktuell gesehen

<sup>356</sup> Vgl. J. Lensing, S. 110-152.

<sup>357</sup> Vgl. Kapitel IV, Exkurs, Nachvertonung.

<sup>358</sup> Vgl. F. Bösch, ‚Dritte Reich‘, S. 221-238.

werden –, was vorliegt ist ein visualisierter Bericht“<sup>359</sup>. Besonders gut zu beobachten ist dies im „Todesspiel“ (1998).

Beim Spielfilm ist die Unterhaltung das primäre Ziel. Es gibt den historischen Spielfilm in den verschiedensten Arten: als Monumentalfilm, Klassikerverfilmung, Rühr- und Ausstattungsfilm, Abenteuer- und Kriegsfilm oder Propagandafilm. Dem wissenschaftlichen Anspruch wird keine Rechnung getragen, maßgebend ist allein der Unterhaltungserfolg. Geschichte fungiert hier als Hintergrund für eine fiktive und völlig triviale Erzählung in einem Western oder einem Abenteuerfilm. Sie kann aber auch fester Bestandteil der eigentlichen Handlung sein. Dabei werden geschichtliche Ereignisse wiedergegeben, wobei zugunsten des Unterhaltungswertes die Geschichte stark verändert werden kann. Trotz oder wegen aller Unterhaltsamkeit prägen Spielfilme die Geschichtsbilder des Publikums enorm; bestes Beispiel dafür sind Westernfilme, in denen Indianer immer als die Negativfiguren erscheinen. Dies macht sich auch der Propagandafilm, wie zum Beispiel „Der ewige Jude“ (1940), zunutze.

In den neunziger Jahren sind die Kompilationsfilme und Quellenkompendien die am meisten verwendete Form der Darstellung von Geschichte im Fernsehen, während die „langweiligeren“ Zeitzeugenberichte in die Dritten Programme verdrängt worden sind. Historische Dokumentationen werden nun wie Nachrichtenmagazine aufgezogen, die durch die Filmdokumente ihre Aussagen belegen wollen, um die Zuschauer in den Bann des Originals zu ziehen. Statt langatmiger Zeitzeugenberichte und Bildteppichen von Schauplätzen dominiert das in rasanten Schnitten zusammengefügte Filmmaterial aus Wochenschauen. Zu erklären ist diese Entwicklung vor allem durch das Aufkommen des „Reality-TV“. Dabei ist wie schon kurz angeschnitten, das Reality-Fernsehen, also das vermeintliche Abbild unserer Gesellschaft, immer mehr zu einer voyeuristischen Unterhaltungsshow pervertiert, in der alle Fernsehzuschauer an den Schicksalen von Krebskranken, Auswanderern, bankrotten Kneipenwirten, magersüchtigen Supermodels und alkoholabhängigen Hartz-IV-Empfängern teilhaben dürfen. Diese Gestaltung von Fernsehformaten und vor allem die Selektion von sendbaren (das heißt dem Fernsehzuschauer zumutbaren) Bildern, hat auch Auswirkungen auf die journalistische Berichterstattung von aktuellen Ereignissen in Nachrichten und Magazinen und auf die Produktion von verschiedensten Doku-Formaten. Häufig genug wird die zunehmende Boulevardisierung journalistischer und dokumentarischer Themen billigend in Kauf genommen, wenn damit mehr Zuschauer erreicht werden können. Dabei schrecken mittlerweile die Macher von Scripted Reality nicht mehr davor zurück, Handlungsstränge einfach vorher zu erfinden und anschließend die Protagonisten entsprechend zu lenken.

Abschließend stellt sich die Frage: Was kann die historische Dokumentation heutzutage leisten? Ihre didaktische Gestalt ist nicht dazu geeignet, „eine größere Zahl von Fakten und Vorgängen einprägsam zu vermitteln. Die Schwierigkeit liegt in der Dramaturgie – darin, dass das Tempo der Informationsaufnahme vorbestimmt wird. Das medieneignete Tempo ist zu schnell für ein weitgehendes Einprägen der gebotenen Informationen. Didaktische Mittel wie die Fragestellung, der Dialog, die Wiederholung sind dem Medium nicht gegeben. Die historische Dokumentation muss ihre Aufgabe beim einmaligen Betrachten erfüllen.“<sup>360</sup>

Es lässt sich also nicht nur eine zunehmende Vermischung von Fakten und Fiktion für dokumentarische Sendungen konstatieren, sondern auch eine deutliche Orientierung der hybriden Formen des Dokumentarischen an die Bedingungen des freien Marktes Fernsehen. So muss man erkennen, dass ebenfalls die historische Dokumentation in das entsprechende Programmschema der Sender passen muss, die, egal ob öffentlich-rechtlich oder privat finanziert, spätestens seit Mitte der neunziger Jahre in hohem Maße unterhaltungsorientiert sind. Dabei entstehen Begriffe wie „Dokumentainment“ oder „Infotainment“, um der Vermischung von Fakten/Informationen mit unterhaltenden Elementen, die durchaus fiktiv sein können, einen Namen zu geben.

<sup>359</sup> K. Fledelius, S. 296.

<sup>360</sup> D. Franck, S. 52.

Knopp definiert für sich und sein Autorenteam der ZDF-Redaktion für Zeitgeschichte die historische Dokumentation folgendermaßen: „Im Idealfall kann eine Dokumentation spektakulärer und spannender als ein Krimi und unterhaltsamer als ein Roman sein. Spektakulär meint dabei nicht reißerisch, sondern steht für die Veröffentlichung bisher unbekannter Fakten, Töne oder Bilder. Die Geschichte hinter der Geschichte darzustellen, im besten Sinne ‚investigativ‘ tätig zu sein, so könnte das Credo der Macher von historischen Dokumentationen lauten.“<sup>361</sup>

Den schmalen Grat, den ein Dokumentarfilmer bei der Vermittlung von Geschichte im Fernsehen beschreitet, zeigt Erwin Leiser auf: „Geschichte ist für den, der sie im ‚nonfictionfilm‘ darstellen will, entweder ein authentisches historisches Material, das zum Zeitpunkt der Ereignisse, die es zu beschreiben gilt, gedreht wurde, entweder von anderen oder vom Gestalter des Films selbst, oder es ist ‚oral history‘, das Resultat der Befragung von Zeitzeugen. Eine objektive Wahrheit findet der sogenannte Dokumentarfilmer weder in dem historischen Material noch in den Aussagen der von ihm oder anderen befragten Zeitzeugen. Das historische Material muss kritisch behandelt werden, wenn man es nicht selbst gedreht hat. Man muss wissen, für wen es hergestellt wurde. Manchmal ist es nicht echt.“<sup>362</sup>

Die angesprochene Vergewöhnung der Problematik einer antizipierten Objektivität, sei es nun in sprachlicher oder bildlicher Ausprägung, ist für den Autor einer historischen Dokumentation oberste Grundregel und Handlungsanleitung im Umgang mit „dokumentarischem“ Material. Dies gilt in der wissenschaftlichen Beschäftigung mit Geschichte genauso wie in der Vermittlung von Geschichte im Fernsehen. „Dokumentarfilm und Geschichtsschreibung sind der Faktizität der Welt verpflichtet. Sie interessieren sich für die Realität, d.h. für Ereignisse, die tatsächlich stattfinden oder stattgefunden haben, für deren Ursachen und Auswirkungen, ihren Ablauf oder die Erinnerungsspuren, die sie hinterlassen haben.“<sup>363</sup>

Dabei haben sich die benutzten Stilmittel einer historischen Dokumentation seit Beginn der neunziger Jahre nicht geändert. Die aktuelle Akzentuierung zuungunsten des Stilmittels des Re-Enactment war ein Resultat der heftig geführten Diskussion der Jahre 1996 bis 2002. Zeitgeschichtliche Stoffe werden ohnehin schon seit geraumer Zeit lieber in der Form des Doku-Dramas als in der Form der historischen Dokumentation dargestellt. Knopp und sein Team lösen die Problematiken des Re-Enactment, indem sie historischen Persönlichkeiten Quellentexte in den Mund legen oder ihnen inszenierte, dramatisierte Textpassagen „auf den Leib“ schreiben, die die Figur, vielleicht aufgrund von Quellenberichten oder Charaktereigenschaften, so gesagt haben könnte. Zu beobachten ist dies in den beiden jeweils zehnteiligen Dokumentationsserien „Die Deutschen“ (ZDF, Folge 1-10, 2008) und „Die Deutschen II“ (ZDF, Folge 11-20, 2010).<sup>364</sup>

Die öffentlich-rechtlichen Sender ARD und ZDF, die Dritten Programme der ARD, die Spartenkanäle 3SAT, ARTE und Phoenix und auch die öffentlich-rechtlichen Kabelangebote, wie zum Beispiel ZDFneo oder einsfestival, beschäftigen sich weiterhin mit der Vermittlung von Geschichte im Fernsehen, wenn auch der große Hype der neunziger Jahre abgeflaut ist. Nach wie vor hat die ZDF-Zeitgeschichtsredaktion den Prime-Time-Platz um 20:15 Uhr am Dienstagabend für Geschichte reserviert. Dabei geht es aber nicht mehr nur allein um die Vermittlung von Geschichte. Es werden auch Portraits von europäischen Königshäusern oder Personen der Zeitgeschichte und Gesellschaft, wie zum Beispiel Modedesigner oder Filmschauspieler, gezeigt. Das Magazin „History“, wird, nachdem Knopp in den Ruhestand getreten ist, zwar ohne seine Anmoderationen, aber trotzdem noch weiter am späten Sonntagabend kontinuierlich ausgestrahlt.<sup>365</sup>

In der ARD gibt es ebenfalls einen Sendeplatz für Geschichte. Historische Stoffe firmieren hier unter dem Label „Geschichte im Ersten“. Gleichfalls werden häufiger, vor allem zeitgeschichtliche

<sup>361</sup> G. Knopp, *Zeitgeschichte*, S. 49.

<sup>362</sup> E. Leiser, S. 40f.

<sup>363</sup> E. Hohenberger, S. 8.

<sup>364</sup> Vgl. U. Baumgärtner, *Spielfilm*.

<sup>365</sup> Vgl. [zdf.de](http://zdf.de).

Themen, in der Dokumentationssendung „Die Story im Ersten“ verarbeitet. Die Sendeplätze hier wechseln zwischen Montag und Mittwoch. Der Sendeplatz hat sich in den letzten Jahren signifikant in die späte Nacht verschoben. Dies von 21:45 Uhr nach 23:30 Uhr, manchmal auch erst 23:45 Uhr.<sup>366</sup>

Der Privatsender VOX strahlt seit 2009 Themenabende am Samstagabend aus, die von 20:15 Uhr bis 00:00 Uhr dauern können, meistens von Spiegel-TV produziert werden und manchmal, in unregelmäßigen Abständen, auch historische Themen, zumeist aus der NS-Zeit, thematisch bearbeiten.

Der Sender N-24 hat seit 2011 eine eigene zeitgeschichtliche Sendung: „n24-Zeitreise“.<sup>367</sup> Der ehemalige Spiegel-Chefredakteur Stefan Aust präsentiert hier dem Publikum ein breitgefächertes Angebot von Porträts über Salvador Allende über Moby Dick bis hin zum Anschlag auf das World Trade Center am 9. September 2001. Gesendet wird nicht auf einem „festen“ Sendeplatz und in unregelmäßigen Abständen, dafür aber mit einem hohen Wiederholungsfaktor im Programm.

Signifikant hat sich in den Jahren 2004 bis 2010 der Output der Redaktionen, vor allem im ZDF, verändert. Der Prime-Time-Platz am Dienstagabend sendet in den letzten Jahren meistens Wiederholungen oder „neue“ Dokumentationen, die aus alten, bereits gesendeten Dokumentationen stammen und neu zusammengeschnitten wurden. Auch „History“ besteht meistens aus Dokumentationen des amerikanischen History-Channels, mit dem die ZDF-Redaktion für Zeitgeschichte einen Kooperationsvertrag geschlossen hat.<sup>368</sup>

Im Bayerischen Fernsehen existiert immer noch ein rein geschichtlicher Sendeplatz am späten Mittwochabend (ab 22:00 Uhr). Obwohl die Neuproduktionen ebenfalls drastisch zurückgegangen sind, ist der BR das einzige Dritte Programm, das sich noch einen reinen Geschichtssendeplatz leistet und diesen mit eigenproduzierten historischen Dokumentationen ausstattet.

Die Tatsache, dass die Produktion und Ausstrahlung von historischen Dokumentationen in Deutschland rückläufig und teilweise aus dem Programm verschwunden ist, bedeutet nicht, dass quantitativ weniger Geschichte im Fernsehen zu sehen ist. Seit Mitte der neunziger Jahre hat sich die historische Dokumentation mit fiktionalen dramaturgischen Elementen vermischt und dieser Genre-Mix wurde zum Doku-Drama. Darüber hinaus ist in jüngster Zeit ein auffälliger Trend zum historischen Fernsehfilm deutlich erkennbar.<sup>369</sup>

Für die historische Dokumentation der jetzigen Zeit im Fernsehen bleiben drei Punkte zu konstatieren. Erstens: „Die Geschichtsbetrachtung im Fernsehen richtet sich mehr auf Personen, Handlungen und Ereignisse als auf Strukturen und Prozesse. Das liegt an den spezifischen Chancen zur Dramatisierung jener Sources, aber auch an der unzureichenden sachlichen Weiterbildung mancher Redakteure.“<sup>370</sup> Durch die von Knopp eingeführte radikale Zuspitzung der Geschichtsvermittlung auf Biografien bleiben oftmals sozialgeschichtliche und gesellschaftspolitische Strukturen einer Epoche auf der Strecke.

Zweitens: Geschichte im Fernsehen ist vor allem Zeitgeschichte. Das liegt zum einen an dem ausreichend vorhandenen Film- und Fotomaterial sowie an den Zeitzeugen, die man ab der Zeit der Weimarer Republik zu diversen Themen befragen konnte. „Es liegt aber auch am direkten oder indirekten Aktualitätsbezug, den Geschichte im Fernsehen hat. Die historische Aussage ist hier eine journalistische; sie unterliegt zu Recht den Nachrichtenwerten und Arbeitsweisen des Journalismus. Der wiederum versucht sich nach dem Publikumsinteresse und der Rezeptionssituation auszurichten.“<sup>371</sup> Seit der Einführung des Privatfernsehens 1984, das sich ausschließlich am Publikumsinteresse orientiert, wurden alle Präsentationsformen dem Diktat der Einschaltquote unterworfen. In geschichtlichen und politischen Sendeformaten zeigt sich das vor allem in der zuneh-

<sup>366</sup> Vgl. [www.ard.de](http://www.ard.de).

<sup>367</sup> Vgl. [www.n24.de/n24/Wissen/History/d/1282902/editorial-zu--n24-zeitreise-.html](http://www.n24.de/n24/Wissen/History/d/1282902/editorial-zu--n24-zeitreise-.html)

<sup>368</sup> Vgl. C. Deick, Interview, geführt am 30.11.2005 in Mainz.

<sup>369</sup> Vgl. S. Kellerhoff, Mütter, S. 17.

<sup>370</sup> M. Bernold, S. 12.

<sup>371</sup> Ebd., S. 11.

menden Emotionalisierung von Tatsachen und Fakten. So wie sich Geschichte leichter in einer Biografie vermitteln lässt, schafft man auch größere Berührungspunkte durch die emotionale Komponente und die Möglichkeit der Einbettung des gesehenen Schicksals in seine eigene Lebenswelt. Die szenisch rekonstruierten Szenen spielen dabei eine immer größere Rolle, unabhängig von der Tatsache, in welcher Form die Schauspieler zu sehen sind. Somit wurde die Vermittlung von Geschichte im heutigen Fernsehen ein Äquivalent zum volkstümlichen Geschichtsbuch des 19. Jahrhunderts, zum Historienschenken aus den fünfziger Jahren und zum Fernsehspiel der frühen fünfziger und sechziger Jahre. Die gefühlte Nähe zum historischen Sachverhalt lässt dabei eines außer Acht: Bestimmte Geschehnisse aus der Vergangenheit verlangen oft einen Blick auf die multikausalen Zusammenhänge und eine ausführlichere Erklärung der Verhältnisse, was in einem 45-minütigen Film nur schwer umsetzbar ist. Obwohl das Wissen über geschichtliche Zusammenhänge stärker vom Fernsehen geprägt wird als von anderen Medien oder Institutionen der Geschichtsvermittlung, einschließlich der Geschichtswissenschaft, sind sich die Rezipienten von historischen Dokumentationen zumeist nicht der Entstehungs- und Wirkungsweise solcher Dokumentationen bewusst.

Drittens: „Geschichte im Fernsehen braucht Anlässe: Jubiläen, Jahrestage, Kontroversen, akute Probleme. Dieser Anlassbezug schränkt den Themenzuschnitt ein. Aber die Chancen für größere Synthesen, Serien und Gesamtdarstellungen nehmen zu.“<sup>372</sup> Mit dem sicheren Wissen, dass nicht alle historischen Themen im Fernsehen gleich gut zu vermitteln sind und sich ein aktueller Bezug durch ein Jubiläum oder einen Jahrestag zumeist auf die Zeitgeschichte beschränkt, darf nicht vergessen werden, dass das Fernsehen beziehungsweise die Vermittlung von Geschichte im Fernsehen im Rahmen der Gesamtheit der Vermittlung von historischen Informationen eine nur begrenzte Funktion erfüllen kann. Das Fernsehen kann nur visuell einen Standpunkt eines Redakteurs oder einer Redaktion zu einem bestimmten geschichtlichen Thema vermitteln. Es kann nicht, zumindest nicht im Rahmen einer historischen Dokumentation, mehrere Standpunkte diskutieren. Jedoch dient es vortrefflich als Forum eines öffentlichen Interesses an der Geschichtsvermittlung. Medien beeinflussen alle Erzählungen über die Vergangenheit und es sind immer noch die „klassischen“ Geschichtsvermittler an den Schulen und Universitäten, die das Fach wissenschaftlich repräsentieren. Jedoch „nur oberflächlich betrachtet und gleichsam auf den ersten Blick liegt die Deutung der Vergangenheit in der Hand der Fachwissenschaftler. Denn brisant wird die Auseinandersetzung um die Geschichte erst im öffentlichen Raum und durch die Massenmedien. Sie erzeugen Stimmungen nicht selten, indem sie ein Bild der Vergangenheit zeichnen und mit diesem das Bild gegenwärtiger Politik beeinflussen konnten.“<sup>373</sup> Geschichte wird erst durch die Diskussion in den Massenmedien – und das Fernsehen ist das Massenmedium schlechthin – zum Politikum. Nur die Medien „machen aus Gedenktagen, Erinnerungsfeiern, Ausstellungen ein Politikum. Zeitgeschichte in den Medien führt unvermeidlich auf das neue Feld der Geschichtspolitik, also der politischen Kontroverse um historische Deutungen“<sup>374</sup>. Medien nehmen in den westlichen Demokratien per definitionem eine Vermittlungs- und Kontrollfunktion ein, wobei sie selbst als Akteure zu fassen sind. „Seit dem späten 19. Jahrhundert kam es in Abständen von etwa dreißig Jahren zu grundlegenden Veränderungen des Medienangebotes, die häufig den Alltag neu strukturierten und damit auch die sozialen Beziehungen und Selbstdeutungen der Gesellschaft veränderten.“<sup>375</sup> Die Wissenschaft (und so auch die Geschichtswissenschaft) ist dabei ein Content Provider; „der neue Leitbegriff ist ‚Fachinformation‘ und die erhält man nicht nur aus der Wissenschaft“<sup>376</sup>.

---

<sup>372</sup> Ebd., S. 11f.

<sup>373</sup> P. Steinbach, S. 33.

<sup>374</sup> Ebd., S. 40.

<sup>375</sup> F. Bösch, *Ambivalenz*, S. 8.

<sup>376</sup> S. Quandt, *Fernsehen*, S. 237.

### 3. Die Bausteine der historischen Dokumentation

„Geschichte als Gegenstand filmischer Darstellung im Fernsehen ist im Grunde widersinnig, denn die Kamera kann nur gegenwärtige Ereignisse in ihrem Verlauf abbilden – und das auch nur, soweit sie sich in ihrer Reichweite abspielen. Deshalb ist jede Form von Darstellung eines vergangenen Ereignisses grundsätzlich nur als Rekonstruktion denkbar.“<sup>377</sup> Die Bausteine, die dem Autor und Regisseur einer historischen Dokumentation für diese Rekonstruktion zur Verfügung stehen, lassen sich wie folgt kategorisieren: Die Zeitzeugen (bei zeitgeschichtlichen Themen, teils auch stilisiert in früheren geschichtlichen Epochen), die szenische Rekonstruktion von historischen Begebenheiten (Re-Enactment), die Archivalien (Dokumente, Originalfilme, Originalfotos), der Neudreh von Originalschauplätzen, die Musik (Sounds/Atmo) und der Kommentartext.

#### Zeitzeugen

Die Funktionen der Zeitzeugen in einer historischen Dokumentation sind zuallererst das Herstellen eines Bezugs zur Gegenwart und die Auflockerung der erzählten Geschichte.<sup>378</sup> Dabei werden Zeitzeugen vor allem in zeitgeschichtlichen Dokumentationen eingesetzt, in denen sie ihre Erlebnisse berichten und in denen sie, zweifellos, eine dominierende Rolle eingenommen haben. Weiterhin haben sie eine Belegfunktion, eine Identifikationsfunktion und eine Entlastungsfunktion.<sup>379</sup> Eine Belegfunktion deshalb, weil Zeitzeugen ein hohes Maß an Beweiskraft zugeschrieben wird. Das offene Bekennen der Zeitzeugen scheint für den Zuschauer vertrauenswürdiger zu sein als die Forschungsergebnisse der Historiker. Im Gegensatz zu der dem Zuschauer unbekannt klassischen Quellenarbeit des Geschichtswissenschaftlers findet sich in der Erzählung die ihm vertraute Form der Vergangenheitsaneignung. Um die Glaubwürdigkeit noch zu verstärken, werden häufig bekannte Personen aus dem öffentlichen Leben als Zeitzeugen präsentiert. Des Weiteren erfüllen Zeitzeugen eine Identifikationsfunktion. Vor allem ältere Zuschauer von zeitgeschichtlichen Dokumentationen können sich leichter in den erzählenden Personen wiederfinden. Aber auch jüngere Zuschauer bekommen durch die zunehmend sozial und politisch repräsentative Auswahl der Zeitzeugen die Möglichkeit, sich in die Erfahrungen des berichtenden Individuums zu versetzen. Durch die große Emotionalität der Zeitzeugenberichte wird der Zuschauer von dem Rekonstruktionsprozess eingenommen, so dass ihm die dargestellte Geschichte wie seine eigene Erfahrung erscheint.

Eine dritte Funktion von Zeitzeugen in zeitgeschichtlichen Dokumentationen ist die Entlastungsfunktion. Zeitzeugen haben das Recht auszusprechen, was der Redakteur oder Autor eventuell denkt, aber nicht aussprechen darf, ohne sich dabei zu diskreditieren beziehungsweise eine Diskussion über die Machtart „seiner Dokumentationen“ auszulösen.<sup>380</sup>

Die Probleme im Umgang mit Zeitzeugen sind bekannt: Zeitzeugen erzählen natürlich immer ihre Geschichte und dadurch werden Ereignisse verzerrt dargestellt.<sup>381</sup> Dies ist ein grundsätzliches Problem der Oral History überhaupt. Ihre Aussagen werden meistens so stehen gelassen, ohne kritisch hinterfragt oder dem Kontext entsprechend zusammengerückt zu werden. Durch allgemeine Fragestellungen, wie etwa: „Haben sie gewusst, dass in Auschwitz Juden vergast werden?“, werden entsprechend ablehnende Antworten forciert. Diese Entlastungsfunktion ist vor allem für die NS-Zeit problematisch, in der Zeitzeugen die Tendenz dazu haben, die Ereignisse aus der Position eines gänzlich Unbeteiligten zu schildern. Die größte Gefahr ist jedoch, wenn Zeitzeugen nur noch in wenigen Sekunden-Schnipseln zu sehen sind und dem Kommentartext ausschließlich als Bestätigung dienen. Hier erweckt die historische Dokumentation den Eindruck, sie vermittele Wahrheit, die wirklich so gewesen sei.

<sup>377</sup> B. Schlanstein, *Geschichts-„Bilder“*, S. 4.

<sup>378</sup> Vgl. J. Keilbach, *Geschichtsbilder*.

<sup>379</sup> Vgl. F. Bösch, *„Dritte Reich“*, S. 221-238 und F. Bösch, *Historikerersatz*, S. 62ff.

<sup>380</sup> Vgl. F. Bösch, *„Dritte Reich“*, S. 221-238.

<sup>381</sup> Vgl. W. Kantsteiner, *Macht*.

Ein erzählender Zeitzeuge versetzt sich und den Zuhörer in eine vergangene Zeit zurück. Diese Versetzung betrifft die Zeit, den Ort und die Situationscharakteristika, die als damalige Kontextbedingungen des erzählten Erlebnisses relevant waren. Zeitzeugen erzählen immer ihre eigene Geschichte, so wie sie eben die „Zeit“ erlebten. Deshalb sind es immer subjektive Äußerungen, die die historische Wirklichkeit verzerren können. „Jede Erzählung ist, da es sich immer um eine Form der Enthüllung privater Ereignisse handelt, der Kommentierung und der Bewertung des Zuhörers ausgesetzt. Deshalb können Darstellungen identischer Ereignisse in unterschiedlichen Situationen verschieden ausfallen.“<sup>382</sup> Das Erfahrungsfeld der Zeitzeugen, ihre zufällige Beteiligung an bestimmten Vorgängen, die Reflexionsfähigkeit und schließlich die Artikulationsfähigkeit und das Erzähltalent machen sie zu qualitativ sehr unterschiedlichen Informanten der Zeitgeschichte.

Zeitzeugen wurden frühzeitig als „orales Dokument“, häufig aus Mangel an einschlägigem Bildmaterial, in zeitgeschichtliche Fernsehsendungen einbezogen, noch bevor der Begriff Oral History in den siebziger Jahren benutzt wurde. „Zu den ersten Erfahrungen mit Zeitzeugen zählte auch, dass sie ihre früheren Eindrücke selektiv wahrgenommen hatten und deshalb als zeitgeschichtliche Reminiszenz nur selektiv wiedergeben können. Neigung und Abneigung im Verhältnis zu Menschen und Ereignissen bewirkten auch eine unterschiedliche Intensität der Aufnahme von Vorgängen, Verhaltensweisen und Details, mit allen fixierenden oder verdrängenden Auswirkungen auf das Erinnern überhaupt.“<sup>383</sup>

Jedoch bleibt zu beachten, dass vieles, was beobachtet und „gespeichert“ hätte werden können, auf Unverständnis bei den „Dabeigewesenen“ stieß, und dies nicht nur im historischen Sinn, weil Wissens- und Bildungsgrad für eine bestimmte Wahrnehmung nicht ausreichten.

„Da es die ‚reine‘, gewährleistende Erinnerung nicht gibt, weil sich spätere Erfahrungen und Einsichten – hauptsächlich interpretierend – ‚einemischen‘, kann der Zeitzeugenaussage im Fernsehen auch nicht grundsätzlich der Rang einer verlässlichen Quelle zugebilligt werden. Wo sich Wertungen von einst und heute durchdringen, ist eine fotogetreue Auskunft über Vergangenheit nicht zu erwarten.“<sup>384</sup> Oft genug wird der Fernsehzuschauer damit alleine gelassen beziehungsweise ist er gezwungen, die Unterscheidung selbst in die Hand zu nehmen.

Über die Jahrzehnte hinweg sind Zeitzeugen zu einem unverzichtbaren Element zeitgeschichtlicher Dokumentationen geworden; sie haben den vordersten Platz in der Hierarchie der Stilmittel zeitgeschichtlicher Dokumentationen erworben. Darüber sind sie sich ebenso bewusst wie die Fernsehzuschauer. „Gefühle und Leidenschaften durchsetzen die Aussagen, die eigentlich in seeleisch abgeklärter Verfassung gegeben werden sollten. [...] Die Vorstellung, einem geschickten Befrager unwillentlich Dinge preiszugeben, die man kaum im Kleinen erzählen würde und die auf dem Bildschirm bis in den letzten Winkel Verbreitung finden, ruft alle Ängste des Menschen ab, der sich die Folgen – oft überschätzt – ausmalt.“<sup>385</sup> Der Zeitzeuge scheint schon im Vorfeld seiner Aussage entsprechend determiniert und die Angst vor etwaigen bedrängenden Fragen bedingt den Wahrheitsgehalt seines Berichts. Im Allgemeinen gilt, dass der ruhige und freie Erzählfluss des Zeitzeugen die Voraussetzung für ergiebige Information ist. „Nicht bedrängt, taucht er noch am unbefangenen in die Vergangenheit ein, geraten Mimik, Gestus und Stimme so individuell, dass sie überzeugen. Wenn der Zeitzeuge gar als ein Täter anzusehen ist, dem man Opfer gegenüberstellen kann, wird die Befragung nicht selten zur Enthüllung.“<sup>386</sup>

Das Befragen von Zeitzeugen leitet sich vom Interviewen von Personen des öffentlichen Lebens ab. Im Deutschen Fernsehen gab es bereits in den fünfziger Jahren Interviews in Form von Studiogesprächen und Diskussionsrunden, hauptsächlich mit Politikern, aber auch mit anderen Personen der Gesellschaft. Im Dokumentarbereich tauchten die ersten Zeitzeugeninterviews in den sechziger

<sup>382</sup> P. Wiedemann, S. 63.

<sup>383</sup> R. Ruttmann, S. 54.

<sup>384</sup> Ebd., S. 54f.

<sup>385</sup> Ebd., S. 56.

<sup>386</sup> Ebd., S. 58.

Jahren auf, wobei oftmals ein Zusammenhang zwischen der filmischen Form, „dem einsetzenden Interesse an einer ‚Geschichte von unten‘ und Verbesserungen der Filmtechnik konstatiert wird. Filme mit Zeitzeugeninterviews unterscheiden sich von der offiziellen Geschichtsschreibung, die auf schriftlichen Quellen basiert und den Anspruch erhebt, einen ‚objektiven‘ Gesamtüberblick über die Zeit des Nationalsozialismus zu liefern, dadurch, dass sie die historische Erfahrung einzelner Menschen in den Mittelpunkt stellen. Sie bieten den Zuschauern einen subjektiven Zugang zur Geschichte und können insofern als filmische Entsprechung der Oral History in der Geschichtswissenschaft verstanden werden. Über diesen subjektiven Zugang ermöglichen Interviews mit Zeitzeugen die Darstellung von Aspekten, die sich anhand von offiziellen Dokumenten nicht belegen lassen.“<sup>387</sup>

Bis Ende der siebziger Jahre war der Einsatz von Zeitzeugen im Fernsehen beziehungsweise in historischen Dokumentationen jedoch nur spärlich. Ihre Subjektivität und Emotionalität wurde als störend empfunden; sie passten nicht zum Aufklärungsgestus der Erklärdokumentation. Stattdessen traten nicht selten Historiker auf, die das Erklärte in den wissenschaftlichen Kontext einbetteten. „Die Entdeckung der sogenannten ‚Oral History‘ in der Geschichtswissenschaft ‚beflügelte‘ auch das Fernsehen, sich des Zeitzeugen anzunehmen.“<sup>388</sup>

Unter Oral History wird sowohl die Produktion als auch die Bearbeitung mündlicher Quellen im Rahmen der Zeitgeschichtsforschung verstanden. Es geht schwerpunktmäßig um die Verarbeitung von Geschichte, die Veränderbarkeit der Selbstdeutungen von Menschen in der Historie. Hierbei ist die mündliche Quelle eine von vielen Quellengattungen, die neben den zeitnäheren Formen von Tagebüchern oder Briefen existiert und eine Gegenüberstellung mit anderen Quellen fordert. Es handelt sich also um eine sogenannte Erfahrungsgeschichte. Oral History ist eine Forschungstechnik. Zu ihren wichtigsten Merkmalen gehört die Tatsache, dass Fragen, Probleme und Einsichten „sich weniger im abgehobenen Diskurs als im Vollzug der (praktischen) Durchführung, also im Projekt, und in dessen (theoretischer) Reflexion ergeben“<sup>389</sup>.

Dabei kann diese Oral History als mündliche Geschichte durchaus eine Geschichte meinen, „die ihrer Natur eben nur mündlich zu erfahren und zu erheben ist, weil die befragten Menschen ihre Geschichte selbst nicht schreiben, eine eigene Geschichte vielleicht selbst auch nicht wahrnehmen“<sup>390</sup>. Die Oral History und mit ihr die Zeitzeugen, die „ihre“ Geschichte erzählen und dabei auf subjektives, emotional zu verortendes Wissen zurückgreifen, scheint für die dramaturgische Umsetzung der Vermittlung von Geschichte geradezu ideal. Das flüchtige Medium Fernsehen, das Information immer mit dramatischen Elementen und im weiteren Fortlauf mit unterhaltenden Elementen verband, machte sich die emotionalisierte Information über eine subjektive, also nicht allgemeingültige, Geschichtsversion immer mehr zunutze.

In den achtziger Jahren kam den Zeitzeugenberichten eine immer größere Bedeutung in historischen Dokumentationen zu. „Waren sie in früheren Sendungen nicht eingesetzt worden, weil sie als unzuverlässig galten, werden sie heute mehr und mehr befragt und Ausschnitte ihrer Berichte in die Sendungen montiert.“<sup>391</sup> Dies begann mit der ersten zeitgeschichtlichen Reihe des Bayerischen Rundfunks: „Zeitgeschichte im Fernsehen. Gespräche mit Zeugen der Zeit“ (BR, 1980-1998). Aber erst mit der ZDF-Serie „Hitler – Eine Bilanz“ (1995) wurden die Zeitzeugen zu einem zentralen Element der historischen Dokumentation im Fernsehen.

Dabei wurde von Beginn an zwischen zwei Formen von „Zeitzeugen“ unterschieden: Zum einen der „Experte“, der aufgrund seines historischen Wissens oder seiner detailgenauen Kenntnis von in der Dokumentation behandelten Themen eine Einschätzung der Situation gibt. Meistens wird dieser „Experte“ als einführender Erzähler benutzt. Ein Sachverhalt wird gezeigt und der „Experte“ erklärt anschließend, warum dies so war. „Experten“ können zum Beispiel Hochschulprofessoren,

<sup>387</sup> J. Keilbach, Zeugen, deutsche Opfer, S. 288.

<sup>388</sup> K. Zolnowski, S. 25.

<sup>389</sup> H. Vorländer, S. 7.

<sup>390</sup> Ebd., S. 10.

<sup>391</sup> O. Näpel, Lernen, S. 220.

die sich an ihren Lehrstühlen mit der Thematik ausführlich beschäftigt haben, sein. Diese Professoren sind meistens auch als Fachberater für die jeweilige Dokumentation engagiert. Je nach Popularität oder Status des Gelehrten wird so der historischen Dokumentation ein entsprechender Seriositätsgrad bescheinigt. Es kann vorkommen, dass eine Serie sogar damit wirbt, dass sich weltweit bekannte Historiker als Fachberater zu Verfügung gestellt haben. „Experten“ sind aber nicht nur Geschichtswissenschaftler, sondern können im Einzelfall Wissenschaftler anderer Fakultäten sein, die einen spezifischen Sachverhalt erläutern können, etwa ein Physikprofessor, der die Zusammensetzung einer Atombombe erläutert, oder ein Philosophieprofessor, der die Lehren Platons erklärt. Genauso können aber auch „einfache“ Menschen, die in einem der Universität fremden Berufsfeld arbeiten, als „Experten“ befragt werden. Wenn zum Beispiel dargestellt werden soll, wie viel Zeit ein Auto für eine bestimmte Strecke benötigt, so wird unter Umständen auch ein KFZ-Mechaniker befragt. Die zweite Form der Zeitzeugenschaft in einer historischen Dokumentation ist der genuine Zeitzeuge, also ein Mensch, der in dieser Zeit, wünschenswerterweise in der Stadt oder Region, aber zumindest in dem Land, um das es geht, gelebt hat.

Die „Erzähler“ gehören heutzutage in jede Dokumentation, doch ihre Erfahrungen, ihre zufällige Beteiligung an Vorgängen, die für das Thema relevant erscheinen, ihr Erinnerungsvermögen und ihre rhetorische Begabung machen sie zu qualitativ sehr unterschiedlichen Informanten der Zeitgeschichte. Es muss also bedacht werden, dass Zeitzeugen immer ihre eigene Geschichte erzählen, so wie sie eben die Zeit erlebten. Hier bleiben natürlich subjektive Äußerungen nicht aus und so kann es vorkommen, dass das eine oder andere Ereignis „vergessen“ wird, weil es ihn vielleicht selber in ein schlechtes Licht rücken würde. Der Zeitzeuge will seine eigene Privatsphäre schützen und verzerrt deshalb die historische Wirklichkeit. Die Erzähler schaffen Nähe und verleihen der historischen Dokumentation durch ihren Einsatz ein hohes Maß an Akzeptanz, indem sie eine Brücke zwischen der Vergangenheit und der Gegenwart schlagen. Die in den Erzählstimmen der Zeitzeugen mitschwingende Emotionalität und Authentizität ist in der Zuschauerwahrnehmung mindestens genauso wichtig wie der Inhalt der Aussagen. „Beim Erzählen auftretende Erinnerungslücken, Hinzufabuliertes, Ungefährtes, Unentschiedenes, also all das, was vor Gericht meist unberücksichtigt bliebe,<sup>392</sup> nimmt der Zuschauer bedenkenlos auf. Dem ist noch hinzuzufügen, dass die gewachsene Unmittelbarkeit der Zeitzeugenaussagen vom Fernsehzuschauer wie ein Live-Interview wahrgenommen wird. Die Gefühle des Zeitzeugen kommen direkt beim Zuschauer an. „Wenn Zeitzeugen sprechen, wird fachliche Verortung der historischen Ereignisse, wird die rationale, durch Schriftsprache erzeugte Distanz aufgehoben zugunsten emotionaler stimmsprachlicher Nähe. Von Zeitzeugen erwarten die Zuschauer Ereignis und Erlebnis, nicht aber Fachwissen und Erklärung. Letzteres wird nicht bei den Zeitzeugen gesucht, sondern beim filmischen Erzähler.“<sup>393</sup> Häufig jedoch müssen in Ermangelung von „wirklichen“ Zeugen der Zeit auch Verwandte und Bekannte aus der zweiten oder dritten Generation den Charakter einer Person oder die damaligen Geschehnisse beurteilen. Dabei kommt es oft zu komisch anmutenden Situationen, in denen etwa die Enkelin, die ihren Großvater nie gesehen oder gesprochen hatte, nun, 50 bis 60 Jahre später, die Beweggründe ihres Ahnen erklärt und dies auf Charakterzüge der Familienangehörigen allgemein zurückführt.

Die Unterscheidung zwischen den „Experten“ und den „Erzählern“ hängt nicht notwendigerweise von der Person an sich ab, sondern meistens vom Fragestil des Interviewers oder des Autors. „Der ‚Experte‘ berichtet weniger über seine eigene Erfahrung. Er führt uns aufgrund seines Wissens in die allgemeinen Zusammenhänge einer vergangenen Zeit ein. Seine Statements sollen auf gezielte Fragen hin belegen, was der Gesamtfilm vorgibt. Der ‚Erzähler‘ antwortet dagegen weniger auf konkrete Fragen nach einzelnen Ereignissen. Er assoziiert – wie bei der Oral History üblich – in einer längeren, spontanen Erinnerungskette seine persönliche Geschichte. Der Interviewer ermutigt ihn lediglich durch einzelnes Nachhaken, sich zu erinnern.“<sup>394</sup> Das bedeutet also, dass die Zeitzeu-

<sup>392</sup> T. Fischer, *Geschichte*, S. 522.

<sup>393</sup> Ebd., S. 523.

<sup>394</sup> F. Bösch, *Historikerersatz*, S. 62f.

gen einer zeitgeschichtlichen Dokumentation den Inhalt, den Aufbau und die Perspektive einer Dokumentation entscheidend prägen.

Bei der Verwendung von Zeitzeugen in historischen Dokumentationen werden Parallelen zwischen der journalistischen Recherche und der wissenschaftlichen Recherche sichtbar, und zwar genau vor dem Hintergrund der Oral History. Die Vorbehalte der meisten Geschichtswissenschaftler gegenüber der Forschungstechnik der Oral History sind durchaus nachvollziehbar, sie zeigen „ebenso wie die Interviewverfahren von Journalisten, dass bei der Suche und Auswahl von Zeitzeugen ein redundantes Vorgehen in einem weit höheren Maße erforderlich ist, als dies bei der Beschaffung von Film- und Bildmaterial sowie von Dokumenten der Fall ist. Zeitzeugenaussagen geben immer erinnerte Geschichte aus subjektiver Sicht wieder.“<sup>395</sup> Diese subjektive Sichtweise ist jedoch nicht ausschließlich negativ zu bewerten. Es ist der Autor oder Regisseur einer historischen Dokumentation, der durch den dramaturgischen Einsatz und die damit verbundene Verweildauer der Zeitzeugen auf dem Bildschirm über ihr Erscheinungsbild entscheidet. Die Zeitzeugen versuchen die kognitive Lücke zur Vergangenheit zu schließen, dies besonders immer dann, wenn in zeitgeschichtlichen Dokumentationen auf bewegtes Filmmaterial verzichtet werden muss. Aber auch in anderen Epochen, besonders in der Antike oder dem Mittelalter, wird der „stilisierte“ Zeitzeuge immer dann eingeschaltet, wenn es sich um eine problematische oder vieldeutige Quellenlage handelt.

Die Dokumentationen, in denen der Zeitzeuge kaum eine Rolle spielt, streben meistens einen chronologischen Ereignisüberblick an. Sie beginnen und enden an bestimmten Punkten in der Vergangenheit. „Sie berichten vornehmlich aus der Perspektive der führenden Gesellschaftsgruppen, da fast nur von diesen Filmmaterial überliefert wurde. Staatliche und gesellschaftliche Institutionen stehen damit im Vordergrund. Gerade bei Aufnahmen zum Nationalsozialismus kann man zudem von einer ‚Täterperspektive‘ sprechen. Anders bei Zeitzeugenberichten: Anstelle eines Moderators schildert hier eine namentlich genannte Person ihre zeitlich gebrochene Erfahrung. Die Gegenwartsanbindung ist damit von Anfang an gewährleistet. Zeitzeugenberichte beginnen oftmals in Szenen, in denen die Überlebenden vor der laufenden Kamera die historischen Schauplätze wieder aufsuchen.“<sup>396</sup> Zeitzeugen im Fernsehen sollen einen Zugang zur Geschichte eröffnen. „Sie ersetzen fehlendes oder problematisches Filmmaterial, verdeutlichen subjektive Wahrnehmungsweisen, fördern neue Themenfelder und ermöglichen eine Anbindung an die Gegenwart.“<sup>397</sup>

Bei der Geschichtsvermittlung durch Zeitzeugen im Fernsehen ergeben sich Chancen und Gefahren. Die Chance im Umgang mit den Zeitzeugen besteht darin, ihre Aussagen eben nicht unkritisch hinzunehmen, sondern sie, wie andere Quellen auch, zu hinterfragen und zu interpretieren. Gefährlich hingegen ist die Tatsache, dass fast alle historischen Dokumentationen, die Zeitzeugen als Stilmittel benutzen, dies nicht tun. „Selbst klar widerlegbare Behauptungen mit mythenbildender Kraft bleiben so unkorrigiert. Subjektive Deutungen, die für sich als Quelle interessant sind, werden dabei mit der Autorität des ‚Dabeigewesenen‘ verbreitet. Gerade wegen der ‚Autorität‘ der Zeitzeugen beim Publikum reicht es in solchen Fällen nicht, auf ein entsprechendes Vorwissen der Zuschauer zu vertrauen.“<sup>398</sup>

Dabei könnte man sich über Gestik und Mimik der Zeitzeugen im fiktiven Sinn der erzählten Geschichte annähern – aber nur dann, wenn man die Aussagen kritisch interpretiert. Andererseits ist der Druck, der auf den interviewten Menschen lastet, höher als in einer anderen Gesprächssituation. „Der Druck, die eigene Biographie positiv zu glätten, kann vor der laufenden Fernsehkamera wesentlich höher sein als in anderen Oral-History-Situationen. Zudem werden für das Fernsehen Statements stärker eingeübt. Aussagen werden sorgfältiger überlegt und schließlich bei Versprechen mehrfach geprobt. Das präsentierte Ergebnis ist schließlich nur ein winzig kleiner, zusam-

<sup>395</sup> P. Latzel, Recherche, S. 46.

<sup>396</sup> F. Bösch, Historikerersatz, S. 63.

<sup>397</sup> Ebd.

<sup>398</sup> Ebd., S. 65.

menhangloser Ausschnitt des Gespräches. Was warum herausgeschnitten worden ist, bleibt unklar.<sup>399</sup>

Oft genug könnten die Zeitzeugen neue Aspekte zutage fördern, viel zu oft dienen sie aber nur dem Kommentar als Bestätigung.<sup>400</sup> Mit den Zeitzeugen werden von den Fernsehschaffenden antizipierte Zuschauererwartungen erfüllt. Es ist dies vor allem der Wunsch nach emotionaler Beteiligung an der Vergangenheit. Noch einmal: Die meisten historischen Dokumentationen lassen die Möglichkeit der kritischen Betrachtung und Auswertung ungenutzt verstreichen und die hohe Glaubwürdigkeit und Authentizität der Zeitzeugen dient den Autoren und Redakteuren lediglich zur Verstärkung ihrer eigenen Autorität.

Es gibt ein weiteres Problem bezüglich der Zeitzeugen: Indem die zeitgeschichtlichen Dokumentationen Zeitzeugen und deren individuelle Art, Ereignisse wahrzunehmen, sich zu erinnern und zu erzählen, in die Dokumentationen seit den neunziger Jahren verstärkt einbauten und für das eigene Erzählen nutzten, selektierten sie damit auch die zeitgeschichtlichen Themen. „Denn wenn nicht mehr die Wissenschaft allein vorgibt, was erzählenswert ist, sondern auch die lebendige Erinnerung der Zuschauer, dann stellt sich die Frage, welche Ereignisse es denn sind, die von den Menschen vorrangig wahrgenommen und erinnert werden, und wie diese Ereignisse vom Fernsehen und im Fernsehen dann erzählt werden. Im Verständnis der Zeitgenossen sind das zuerst die persönlichen Erinnerungen an die Höhen und Tiefen der letzten sechzig, siebenzig Jahre: Verfolgung, Terror und Verbrechen im NS-Staat; Not, Unrecht und Unmenschlichkeit im Krieg; Gefangenschaft, Flucht und Vertreibung, Neuanfang und Wiederaufbau, das Leben im geteilten Deutschland usw. Davon wollen sie erzählen und darüber soll ihrer Meinung nach auch das Fernsehen berichten.“<sup>401</sup>

Über die Auswahl der Zeitzeugen werden häufig Geschichtsdeutungen lanciert, die im Falle des Nationalsozialismus immer wieder für die Entlastung bestimmter Institutionen (insbesondere der Wehrmacht) oder der „Deutschen“ sorgen. Durch plumpe Fragestellungen werden entsprechend entlastende Antworten forciert. Jedoch ist es nicht ausreichend, auf ein entsprechendes Vorwissen der Zuschauer zu hoffen und die Fakten kontrastiv für sich sprechen zu lassen. Darüber hinaus besteht die Problematik der Wiedergabe von Vergangenem darin, dass die inhaltliche Qualität des Erinnerten und Erzählten für den Redakteur nur schwer einzuschätzen ist und der Interpretation und Manipulation von Zeitzeugenaussagen im Rahmen gewisser Film- und Erkenntnisarbeit sehr enge Grenzen gesetzt sind. Konterkarierendes Material ermöglicht oft nur eine vage Ergänzung zu dem Erzählten, „so dass viele Filmrealisatoren sich für das bloße Zeigen des Zeitzeugen entscheiden und auf seine narrativ-suggestive Kraft, sein erzählerisches Können bauen“<sup>402</sup>.

Ein letzter Punkt sei hier kurz erwähnt, da er im fortlaufenden Kapitel noch größere Beachtung findet: Die Präsentation von Zeitzeugen in zeitgeschichtlichen Dokumentationen und ihre räumliche Verortung sind oft nicht voneinander zu trennen. „Der Ort der Aussage beeinflusst nicht nur die Bildwirkung, sondern der Realisator des Films muss auch darauf achten, dass die Verfassung des Erzählenden nicht durch ablenkende oder befremdende Umgebung beeinträchtigt wird. Darüber hinaus muss vor dem eigentlichen ‚Dreh‘ ein größtmögliches Vertrauensverhältnis zwischen Interviewer und Zeitzeugen hergestellt werden.“<sup>403</sup> Die visuelle Präsentation des Zeitzeugen bietet eine Reihe von Möglichkeiten. „Die genretypischen Lokalitäten sind das häusliche Ambiente des Zeitzeugen (am Schreibtisch, im Sessel etc.), der Ort des Geschehens (das ehemalige Schachtfeld, der Ort einer historischen Konferenz etc.), oder die Aussage des Zeitzeugen vor einem neutralen Hintergrund (zum Beispiel eine schlichte Studiowand oder ein verdunkelter Raum). Die Wahl des Hintergrundes hat nicht nur mit ästhetischen Maximen des Realisators zu tun, sondern kann von

<sup>399</sup> Ebd.

<sup>400</sup> Vgl. Ebd., S. 62-65.

<sup>401</sup> T. Fischer, *Geschichte*, S. 518.

<sup>402</sup> S. Ihden, S. 101.

<sup>403</sup> Ebd., S. 103.

Fall zu Fall auch von der physischen und psychischen Verfassung des Zeitzeugen abhängen, aber auch damit, ob ein Filmbudget Reisen an Originalschauplätze überhaupt zulässt.<sup>404</sup>

Zeitzeugen vermitteln, zusammenfassend, meistens nicht nur den Eindruck der Authentizität in der Rekonstruktion vergangenen Geschehens und tragen mit ihrer Erzählung dazu bei, Quellendefizite zu kompensieren, sondern sie ermöglichen über ein mitmenschliches Moment eine auf extremen Gefühlen basierende Identifizierung mit der Vergangenheit. Dies mag ein Grund sein, warum zeitgeschichtliche Dokumentationen aus der NS-Zeit besonders vom älteren Publikum rezipiert werden. „Im historischen Vergleich von Geschichtsdokumentationen über den Nationalsozialismus zeigt sich, dass sich der Einsatz von Interviews mit Zeitzeugen im Laufe der Jahre verändert hat. So ist seit den 60er Jahren beispielsweise ein deutlicher Anstieg der Anzahl von Interviews zu verzeichnen, die in den Sendungen verwendet werden; darüber hinaus hat sich die Funktion, die den Zeitzeugen jeweils zukommt, erheblich transformiert; und schließlich lässt sich eine Veränderung der Darstellungskonventionen in der Präsentation von Zeitzeugen feststellen.“<sup>405</sup>

Dabei wird klar, dass sich die „Verschiebung von der juristischen Zeugenfunktion zum Erinnerungsmenschen, der nicht mehr nur Ereignisse bestätigt, sondern vielmehr selbst zum Faktum der Geschichte wird“<sup>406</sup>, auch in der Vermittlung von Geschichte im Fernsehen generell niederschlägt. In den achtziger und besonders in den neunziger Jahren, als Hitler und seine Entourage bevorzugtes Sujet der historischen Dokumentationen war, „war ein solcher Film undenkbar, ohne dass ‚Hitlers Adjutant‘ oder ‚Hitlers Fahrer‘, der auch schon mal als ‚Hitlers Funker‘ oder ‚Hitlers Kammerdiener‘ auftrat, ausführlich zu Wort kamen. Für ein Millionenpublikum wurden sie zu Vertrauten, im doppelten Wortsinn, und damit zu Garanten der Authentizität. Sie vermittelten durch ihr Auftreten und ihre Aussagen, über mehr oder weniger relevante Details aus ihrem Leben in Hitlers Umgebung, dem Zuschauer das Gefühl, dem wahren Hitler näher zu kommen, den Menschen hinter diesem ‚Phantom des Bösen‘ namens Hitler zu erkennen. Dass dieses, vielleicht sogar bewusst kalkuliert, eher zur Verharmlosung der historischen Figur Hitlers wie der auftretenden Zeitzeugen selbst und nur sehr wenig zum Verständnis des Nationalsozialismus beitrug, war vielleicht sogar entscheidend für den riesigen Publikumserfolg dieser Art historischer Dokumentationen.“<sup>407</sup>

Die hier angedeutete Verniedlichung einer historischen Figur durch die, meist im Plauderton, erzählten Anekdoten, die der Zeitzeuge mit der Figur erlebt hat, zieht sich wie ein roter Faden durch alle zeitgeschichtlichen Dokumentationen der neunziger Jahre, in denen die Zeit des Nationalsozialismus auf Hitler und 18 andere Personen beschränkt wurde.

„In aller Regel sollen und dürfen Zeitzeugen heutzutage lediglich zur Bestätigung, Vertiefung und emotionalen Absicherung des filmisch-dokumentarisch bereits Entwickelten beitragen. Um die mit dem Einsatz der Zeitzeugen zu erzielende Wirkung beim Publikum tatsächlich zu erreichen, wird in einigen Produktionen deren Auftreten bildlich durch Hintergrundprojektionen oder sogenannte split screens, Bildschirmteilungen, bei denen auf der einen Seite der Zeitzeuge, auf der anderen Photos oder Laufbilder zu sehen sind, aufgeladen. Nicht ungewöhnlich sind zudem akustische Aufladungen, wo eine Tonspur, z. B. Sirenen, Explosionen, Schüsse, Schreie, rasselnde Panzerketten etc., der Zeitzeugenaussage unterlegt wird, oder durch eine drohende, unheimliche Musik – so war der Einsatz von Musik aus japanischen Horrormangas in Dokumentationen über den Zweiten Weltkrieg sehr beliebt – die Aufmerksamkeit beziehungsweise emotionale Disposition des Zuschauers im Sinne der Filmdramaturgie gelenkt wird.“<sup>408</sup>

Der Geschichtsredakteur des BR, Christian Lappe, konstatiert über den Einsatz von Zeitzeugen weiterhin Folgendes und gibt uns dabei einen kleinen Vorgeschmack auf die zu erwartende Diskussion in den Reihen der Fernsehmacher, denn: die Rolle des Zeitzeugen ist „für die historische Erkenntnis mit dem Fokus Vergangenheit, im Grunde [wertlos]. Die für jede journalistische Arbeit

<sup>404</sup> Ebd., S. 104.

<sup>405</sup> J. Keilbach, Zeugen der Vernichtung, S. 160.

<sup>406</sup> J. Keilbach, Zeugen, deutsche Opfer, S. 291.

<sup>407</sup> C. Lappe, Rolle, S. 132.

<sup>408</sup> Ebd., S. 133.

notwendige Cross-Recherche, der Historiker nennt das Quellenkritik, offenbart nur allzu häufig die Unbrauchbarkeit, mitunter sogar ‚Wahrheitswidrigkeit‘ einer Zeitzeugenaussage.<sup>409</sup>

Genauer beobachtet werden muss die Entwicklung der „stilisierten“ Zeitzeugen in Doku-Dramen, in denen reale, historische Figuren inszenierte, dramatisierte Texte sprechen. So oder so ähnlich könnte es gewesen sein, heißt es dann in den Pressemitteilungen, man nähere sich dem komplexen historischen Stoff mit der gebotenen Vorsicht und Wissenschaftlichkeit an. Der tatsächliche Wahrheitsgehalt von Äußerungen historischer Persönlichkeiten lässt sich nur über ein intensives Quellenstudium bewerkstelligen, was dem „normalen“ Fernsehzuschauer wohl kaum zuzumuten ist. Dies gilt für den Zeitraum, der quellenkundlich erschlossen ist. Bei nur unzureichender Quellenlage ist es schlichtweg ungenügend, der historischen Figur Sätze in den Mund zu legen, die aufgrund einer allgemeinen Charakterstudie so von ihm gesagt hätten werden können. Der Potentialis im vorangegangenen Satz deutet unmissverständlich auf die geringe Aussagekraft dieser Vorgehensweise. Dies hat dann auch nichts mit einer schauspielerischen oder inszenatorischen Qualität der Sendung zu tun, sondern verlässt den Boden seriöser Geschichtsvermittlung im Fernsehen.

#### Re-Enactment

Das Re-Enactment, auch szenische Rekonstruktion genannt, stellt geschichtliche Ereignisse und Situationen dar, von denen kein bewegtes Bildmaterial existiert. Dokumentarisch schwer darstellbare Elemente sollen anschaulich gemacht werden und die historische Dokumentation auflockern. Die Probleme des Re-Enactments aus dramaturgischer Sicht sind zunächst die schauspielerischen Leistungen der Darsteller. Aus finanziellen Gründen werden hier meist Komparsen eingesetzt. Wenn die Szenen allerdings schlecht gespielt sind, wird die historische Figur unglaubwürdig. Die Bewegungsmerkmale einer historischen Figur können natürlich von einem Schauspieler antrainiert und imitiert werden. Sie treffen jedoch nie ganz zu. Gleiches gilt für die Sprache und den Sprachduktus einer Person. Wenn es misslingt, einer historischen Person „gerecht“ zu werden, und dies kann unter den genannten Voraussetzungen relativ einfach passieren, dann läuft die Fernsehsendung Gefahr, nicht ernst genommen zu werden. Zu holzschnittartige Zugriffe auf historische Situationen bieten eine große Angriffsfläche für historisch interessierte und aufmerksame Zuschauer. Dies bezieht sich dann nicht nur auf das Schauspiel selbst, sondern gleichwohl auf Kostüm, Ausstattung und Maske der Personen, die in der historischen Szenerie agieren.

Durch Re-Enactment wird die Geschichte also verfremdet und unter Beachtung dramaturgischer Gesichtspunkte gezeigt – sie wird bearbeitet und unter Umständen spannender gemacht. Die Erkenntnis, dass Geschichte im Fernsehen dramatisiert werden soll beziehungsweise muss, stößt innerhalb der Geschichtswissenschaften auf Unverständnis. Eine Argumentationskette, an deren Ende der antizipierte Zuschauergeschmack steht, der somit vermeintlich verantwortlich ist für die inhaltliche Konzeption einer Geschichtssendung, in der das Stilmittel des Re-Enactment ab den neunziger Jahren eine große Rolle spielt, ist für die Wissenschaft inakzeptabel. Die geschichtlichen Fakten einer historischen Begebenheit müssten im Normalfall aussagekräftig genug sein, um Geschichte im Fernsehen spannend darzustellen. Diese Meinung vertreten auch viele Fernsehmacher, wie sich in der Diskussion später zeigen wird. Dennoch findet die Eingliederung von Geschichte im Fernsehen in den Kanon von „interessanten“ Fernsehsendungen durch eine stilistische Dramatisierung im Re-Enactment oder im stummen Nachspielen von historischen Szenen ihren stärksten Ausdruck und öffnet so den Weg zum Doku-Drama, in dem Schauspieler erfundene Sätze aus dem Drehbuch in historisch „wirklich“ stattgefundenen Szenerien spielen.

Re-Enactment bedeutet Nachinszenierung. Wenn es von bestimmten geschichtlichen Ereignissen kein oder nur wenig filmisches oder fotografisches Material gibt, greifen Filmemacher gerne auf dieses Stilmittel zurück. „Beliebt, weil mit geringerem Einsatz herzustellen, sind symbolische

---

<sup>409</sup> Ebd., S. 132.

Szenerien, in denen das Detail für das Ganze steht.<sup>410</sup> Aufwendiger zu produzieren sind ganze Spielszenen, in denen eine Aktion dargestellt wird; die Steigerung dieser Form ist das Inszenieren von Szenen, die in Spielfilmmannier mit Dialog und dramaturgischem Spannungsbogen historische Begebenheiten nachspielen. Diese Situationen reichen von der Unterzeichnung von Schriftstücken, wie zum Beispiel Molotow und Ribbentrop, die den Hitler-Stalin-Pakt unterschreiben, wobei der Zuschauer aber nur Hand, Füllfederhalter und Revers der jeweilig Unterzeichnenden sieht, bis hin zu großen Empfängen oder Staatsbanketten, in denen in einer Totale die ganze Szenerie gezeigt wird, ohne auf Details einzugehen.<sup>411</sup>

Beim Re-Enactment spielt die von Redakteuren antizipierte Erwartungshaltung der Zuschauer eine zentrale Rolle. „Nach-Inszenierungen sind eine Referenz an die Gewohnheiten der Zuschauer. Spannung, Hochglanzästhetik, emotionale Reize“<sup>412</sup>, das erwarten die Zuschauer angeblich nicht nur von Fernsehspielen, sondern auch von Dokumentationen. Dabei wurde das Re-Enactment als Stilmittel nicht von der Redaktion für Zeitgeschichte des ZDF erfunden. In den von Henric L. Wuermeling und Rudolf Sporrer verantworteten historischen Dokumentationen des Bayerischen Fernsehens tauchte das stumme Nachstellen von historischen Begebenheiten bereits in den achtziger Jahren auf, wie beispielsweise bei dem Film „Mathias Kneißl. Bayerns großer Kriminalfall um die Jahrhundertwende“, der im Bayerischen Fernsehen am 4. Februar 1989 zum ersten Mal ausgestrahlt wurde. Gleiches gilt übrigens für den Einsatz der Blackbox in den Zeitzeugeninterviews. Als dann im Jahre 1995 die sechsteilige Serie „Hitler – Eine Bilanz“ im ZDF ausgestrahlt wurde, wird das Stilmittel des Re-Enactment, das eigentlich aus dem angloamerikanischen Fernsehen in Großbritannien und den USA importiert wurde – maßgeblich geprägt durch den englischen Fernsehsender BBC und den amerikanischen Fernsehsender Discovery Channel –, im deutschen Fernsehen einem großen Publikum zur Prime Time präsentiert. Dabei greift Knopp immer dann auf das Re-Enactment zurück, wenn es zu bestimmten, historisch verbürgten Ereignissen kein brauchbares Bild- und/oder Tonmaterial gibt. Knopp setzt in den rekonstruierten Szenen Schauspieler ein und lässt sie verschiedenste Situationen darstellen, die zwar durch Aussagen belegt sind, von denen aber keine bewegten Bilder existieren, wie beispielsweise im Falle der Entführung Adolf Eichmanns in Buenos Aires im Mai 1960.<sup>413</sup> Über die szenischen Rekonstruktionen in den Porträts von Eichmann und Mengele sagte er: „Zu diesen Tätern gibt es keinen Meter bewegtes Bild und deshalb ist es nur mit Nachdrehn möglich, sie überhaupt zu porträtieren.“<sup>414</sup> Dabei sollen die szenischen Passagen keinesfalls die Aufgabe haben, „als Lockvögel beim Buhlen um Zuschauergunst zu dienen, sondern dokumentarisch schwerer darstellbare Elemente attraktiver zu vermitteln, die Aufmerksamkeit zu erhöhen und das Mitdenken erleichtern“<sup>415</sup>.

Insgesamt kann man von einer steten und eher einseitigen „Verspielfilmung“ innerhalb der historischen Dokumentationen im deutschen Fernsehen sprechen. „Es handelt sich jedenfalls um eine Strategie, die den Regeln des Infotainment folgt. Und wenn Unterhaltung zum ersten und wichtigsten Zweck wird, dann ist es tatsächlich sekundär, mit welchen Stilmitteln dieser Zweck erreicht wird. An erster Stelle steht dann die Frage, ob eine Geschichte gut ankommt.“<sup>416</sup>

Re-Enactment setzt vor allem auf das Erinnerungsvermögen, auf das Wiedererkennungspotential, auf die Gefühle des Zuschauers und „ist nur in seltenen Fällen distanziert genug, um eine Analyse sine ira et studio zu erlauben. Die Persönlichkeit des Schauspielers sorgt dafür, dass die historische Person eine menschliche Dimension gewinnt. Die Folge: ein guter Schauspieler vermag die Zuschauer viel intensiver zu beeinflussen als eine Stimme aus dem Off in einer Dokumentation.“<sup>417</sup>

<sup>410</sup> F. Wolf, S. 72.

<sup>411</sup> Vgl. „Hitlers Helfer“, unter anderem Folge 8: „Ribbentrop: Der Handlanger“, ZDF 1998.

<sup>412</sup> F. Wolf, S. 73.

<sup>413</sup> Vgl. „Hitlers Helfer“, Folge 7: „Eichmann: Der Vernichter“, ZDF 1998.

<sup>414</sup> G. Knopp, Botschaft, S. 60.

<sup>415</sup> G. Knopp, Geschichte, S. 5.

<sup>416</sup> F. Wolf, S. 74.

<sup>417</sup> E. Klöss, Last, S. 191.

Obwohl dem Re-Enactment von den Fernsehmachern ein hoher Unterhaltungswert zugeschrieben wird und die Nachinszenierung historischer Ereignisse vor allem der Auflockerung und authentischen Vermittlung dienen soll, zeigen die Ergebnisse einer kommunikationswissenschaftlichen Studie ein gegenläufiges Bild: „Die meisten Teilnehmer der Gruppendiskussion lehnen nachgespielte historische Szenen in Geschichtssendungen mit dem Argument der fehlenden Glaubwürdigkeit ab – vor allem im Bereich der Zeitgeschichte. In Sendungen im Bereich der älteren Geschichte, werden sie hingegen akzeptiert.“<sup>418</sup>

Häufig bedienen sich zeitgeschichtliche Dokumentationen hingegen „einer geschlossenen Dramaturgie und liefern ihren Stoff, die Geschichte, als einen kompletten Satz von Ereignissen und Ansichten ab. Strenge Formatierung scheint mindestens zu erschweren, am geschichtlichen Stoff auch die Ambivalenzen, Unklarheiten zu zeigen und vielleicht auch noch verschiedene Sichtweisen und strittige wissenschaftliche Auffassungen zu präsentieren. [...] Formatierte Geschichtssendungen kennen häufig keine offenen Fragen und Zweifel und leben von der unbewiesenen Behauptung, gezeigt zu haben, wie es wirklich gewesen ist. Formate sind nicht einfach nur eine äußere Hülle. Sie können sich auch in eine Haltung verwandeln.“<sup>419</sup> Innerhalb dieser Dramaturgie hat das Re-Enactment seinen festen Platz und dient auch der Legitimation der Produktion einer neuen historischen Dokumentation über ein Thema, das schon mehrmals beleuchtet wurde.

Durch die Etablierung des Doku-Dramas zu Beginn des neuen Jahrtausends hat sich das Re-Enactment innerhalb historischer Dokumentationen auf ein geringeres Maß beschränkt. Wie die Zeitzeugen ist das Re-Enactment jedoch innerhalb einer historischen Dokumentation fest verankert. „Zu fragen bleibt, ob beim Einsatz von Re-Enactment die Grenzen des Genres nicht allmählich verschwimmen und man das ‚Schauspiel‘ besser dem klassischen Genre des Fernsehfilms überlassen sollte.“<sup>420</sup>

### Archivalien

Die sogenannten Archivalien gliedern sich in schriftliche Originaldokumente, -filme und -fotos. Sie werden in historischen Dokumentationen meistens als Beweismittel eingesetzt, oftmals leider nur, um den davor gesprochenen Kommentartext oder die getätigte Zeitzeugenaussage zu bestätigen. Ein unbesprochener oder nicht einmal „angetexteter“ Einsatz von Archivalien ist aus zwei Gründen gefährlich: Zum einen ist es für den Zuschauer in der Kürze der Zeit überhaupt nicht nachvollziehbar, woher das Material stammt und was es zeigt. Zumeist werden nur Sekundenschnipsel aus Originalfilmen eingeblendet; häufig werden bei Fotografien nur eine oder zwei Personen gezeigt, obwohl es sich um eine Gruppe handelt. Es ist oftmals dieser unreflektierte Umgang mit der Geschichte, und in einigen Fällen die bewusst in Kauf genommene Zuspitzung, die die Vermittlung von Geschichte im Fernsehen so schwierig macht. Zum anderen ist es ohne Einblendung der Quelle schlichtweg unmöglich einzuschätzen, für wen oder in welchem Auftrag ein Film oder ein Foto erstellt wurde. Dies sind aber fundamentale Parameter zur Einschätzung und Kategorisierung von Archivalien innerhalb einer historischen Dokumentation.<sup>421</sup>

Das Abbilden von historischen Dokumenten spielt in zeitgeschichtlichen Dokumentationen eine eher untergeordnete Rolle. „Dokumente waren ursprünglich vor allem Schriftstücke mit juristischem oder historischem Hintergrund, während heute jeder Informationsträger, Druck, Film, Tonträger als Dokument behandelt werden kann. Dokumente können daher Bücher, Zeitschriften, Zeitungen, Berichte, Referate, Patentschriften, Zeichnungen, Photographien, Fernsehfilme oder Tonaufnahmen sein.“<sup>422</sup>

<sup>418</sup> K. Zolnowski, S. 102-106.

<sup>419</sup> F. Wolf, S. 74.

<sup>420</sup> K. Zolnowski, S. 27.

<sup>421</sup> Vgl. F. Beck.

<sup>422</sup> C. Niedermaier, S. 35.

Originaldokumente werden oft nur kurz eingeblendet und sind dadurch meistens nicht lesbar. Sie dienen als Aufmacher und Legitimation der Dokumentation und unterstreichen die Authentizität des Gezeigten. Gerne brüstet sich eine Redaktion mit gerade eben gefundenen Dokumenten, die auf abenteuerliche, geheimnisvolle Weise die Sendezentrale erreichten und die nun ein völlig anderes Licht auf das Ereignis werfen beziehungsweise zur Umdeutung eines historischen Sachverhalts zwingen. Für den Zuschauer ist diese Behauptung nur äußerst schwer zu verifizieren.

Bei zeitgeschichtlichen Dokumentationen sind die NS-Wochenschauberichte oft heftiger Kritik ausgesetzt. „Die Entstehung der historischen Film-,Dokumente’ zeigt, wie zufällig der jeweilige Ausschnitt aus der damaligen Wirklichkeit ist, wie manipulativ die Eigenarten des Mediums und die Entstehungsumstände des jeweiligen Filmberichts wirkten (und wirken). Der Filmreporter eilte dorthin, wo etwas los war: ein großes Ereignis, eine Katastrophe, ein Krieg. Und wenn der Filmreporter dort war, wo etwas los war, dann musste gleich viel los sein – denn sonst wäre die Story nicht gut geworden. Wenn ihm auch die Oberflächlichkeit und die politische Manipulation missfallen, die zum Charakter des alten Filmmaterials gehören, so erweist er sich doch als später Nutznießer des damaligen Bemühens um die effektivste Story.“<sup>423</sup>

Die Beliebigkeit der Bilder ist, historisch gesehen, schlicht falsch. Das gedrehte Filmmaterial hatte einen Auftraggeber und es wurde aus einem bestimmten Grund gedreht. Dies nicht zu erwähnen bedeutet, den Zuschauer darüber im Unklaren zu lassen und noch mehr: ihn nicht richtig zu informieren. Der Autor oder Redakteur einer historischen Dokumentation will aus dramaturgischen Gründen Spannung dadurch erzielen, indem er Originalaufnahmen benutzt und sie meistens mit einer aufregenden Hintergrundmusik unterlegt. Die beim Zuschauer evozierte Spannung geht aber genau in die falsche Richtung und die Filmaufnahmen, wie zum Beispiel die NS-Wochenschau, blenden das Publikum ein zweites Mal, diesmal innerhalb der historischen Dokumentation.

„Seit den 50er Jahren flammt die Debatte über die Integration des Films in den Quellenkanon der Geschichtswissenschaft mit unterschiedlichen thematischen Schwerpunkten und im Kontext der je (national-)spezifischen Ausprägung der Disziplin immer wieder aufs Neue auf. Dabei wird häufig eine Klassifikation und Hierarchie von Filmen im Hinblick auf ihren Quellenwert aufgestellt, die auf (impliziten) Prämissen über die spezifischen Eigenschaften des Films basieren. Im Rahmen dieser Hierarchie waren ‚Filmdokumente’ lange Zeit die einzig relevante Quelle für die historische Forschung. Als ‚Filmdokumente’ gelten vor allem Wochenschauen und Aufnahmen von staatspolitischen Ereignissen, die für die Rekonstruktion der vorfilmischen Realität insbesondere in der politikhistorischen Forschung nutzbar gemacht wurden. Ihren Status als Dokument erhielten diese Filmaufnahmen, weil sie Auskunft über die abgebildeten Ereignisse und Personen gaben.“<sup>424</sup> Eine Beschränkung darauf oder mindestens eine Kennzeichnung der Ursprungsquelle wären von fundamentaler Bedeutung für das Zuschauerverständnis. Unbestritten bleibt festzuhalten: „Es gibt keine Quelle, es gibt kein Medium, das hinsichtlich seiner Intensität, seiner Faszination, Suggestivität, Ausdrucksstärke und Erlebnisqualität, aber auch seiner Genauigkeit und Realitätsnähe dem Film gleichkäme.“<sup>425</sup>

Fast widerspruchlos nehmen die Fernsehzuschauer die in den historischen Dokumentationen gezeigten Filme oder auch Fotos hin, vor allem wenn diese in schneller Bildfolge am Zuschauer vorüberfliegen. Dem Medium Film wird einfach geglaubt, weil es scheinbar die Realität abbildet. Dabei wird die Frage, woher das Material eigentlich stammt, unterdrückt und unterliegt der voyeuristischen Faszination der Bilder. Das Medium Film regt wie kein anderer Baustein der historischen Dokumentation dazu an, sich in die erzählte und gezeigte Geschichte hineinziehen zu lassen. Darüber hinaus kann der Film „Situationen verdeutlichen, historische Realität konkreter, plastischer erscheinen lassen und im Unmittelbarkeitserlebnis Emotionen freisetzen“<sup>426</sup>.

---

<sup>423</sup> D. Franck, S. 50.

<sup>424</sup> E. Hohenberger, S. 10.

<sup>425</sup> G. Schneider, Filme, S. 370.

<sup>426</sup> Ebd., S. 371.

Bei den Originalfilmen entscheidet allein die Auswahl von Geschehnis, Perspektive, Bildformat und dergleichen über die Wirkung auf den Zuschauer. Eine Person, die aus einer bestimmten Perspektive gefilmt wird, erzielt einen ebenso bestimmten Effekt. Wird sie zum Beispiel von unten gefilmt, so wirkt sie groß und bedrohlich. Selbst das bloße Wissen um die Existenz der Kamera beeinflusst das Handeln der vor ihr Agierenden und somit die Objektivität des Films. Eine Objektivität im engeren Sinne können demzufolge nur Aufnahmen gewährleisten, die mit der sogenannten „versteckten Kamera“ gedreht werden.

Historische Film- und Fotoaufnahmen<sup>427</sup> bilden nach wie vor den größten Bestandteil der zeitgeschichtlichen Fernsehdokumentationen zur NS-Zeit. „Lässt man die wichtigsten Filme über Hitler und das Dritte Reich Revue passieren, so ist der nachhaltigste Eindruck der des ‚d  ja vu‘. Eine überschaubare Auswahl von Fotos und Filmzitate wird in immer neuen Variationen wiederholt. Hitler schwebt im Autokorso durch eine jubelnde Menschenmasse usw.“<sup>428</sup> Die Authentizität des Ereignisses ist faktisch nicht gegeben. Dabei ist es egal, ob Hitler nun steht, sich bewegt oder spricht: es sind dies alles inszenierte Momente. „Das grote Problem ist der Umgang mit gedrehten NS-Propagandamaterial, wie zum Beispiel der ‚Wochenschau‘. Die Kamera bildet zwar, im technischen Sinne auf Zelluloid, genau das ab, was sich vor ihrer Linse abspielt, dennoch ist es keine genaue Abbildung eines Ereignisses, das auch ohne Kamera so stattgefunden httee.“<sup>429</sup>

Für die Zeit des Nationalsozialismus kann man keinesfalls von einer Objektivität der vorhandenen visuellen Quellen ausgehen. Vielmehr sind die meisten Filmaufnahmen „selektive propagandistische Konstrukte aus einer Täterperspektive, die in ihrer Inszenierung gezielt nationalsozialistisches Ideengut vermitteln“<sup>430</sup>. Der Nationalsozialismus erscheint hier als ein System absoluter Ordnung und Effizienz.

Die Schauplätze der einzelnen Szenen sind so gewählt, dass sie den Zuschauer sofort erfassen. „Der nächtliche Aufmarsch mit Fackeln; die Jugend in der Natur; die körperlich-produktive Arbeit unter freiem Himmel.“<sup>431</sup> Weitere Symbole sind der Spaten als Zeichen der Arbeit, Flugzeuge und Waffentechnik für den Fortschritt, die pyramidale Zuspitzung der Aufnahme auf den „Führer“ für das Gesellschaftssystem und das schmutzig-unrasierte Individuum als „Volksschdling“. Verstärkt wird dieser Effekt durch die akustische Untermalung: „Trommeln, Marschmusik oder ekstatische ‚Siegheil-Rufe‘ vollenden die Suggestion einer harmonisch gegliederten Volksgemeinschaft, die sich durch die geordnete Effizienz und die Ausgrenzung ihrer propagandistisch verfremdet gefilmten Feinde definiert.“<sup>432</sup>

Das Beispiel der NS-Wochenschauen und die Berichterstattung über die nationalsozialistische Ideologie zeigen exemplarisch die Gefahren des Einsatzes von historischem Filmmaterial auf. Daher ist es für die Geschichtsvermittlung im Fernsehen absolut essentiell, dass die audiovisuellen Quellen nicht zur reinen Unterhaltung verkommen beziehungsweise dem Kommentartext lediglich als bloße Bestätigung dienen. Die Nennung von Herkunft und Kontext der Bilder ist dazu unerlässlich. Nur dadurch kann eine missverständliche Weiterverbreitung von Propagandamaterial vermieden werden, denn „die Macht der Bilder soll den Zuschauer zugleich unterhalten, belehren und überzeugen“<sup>433</sup>.

Die historische Quelle und das historische Dokument sind das hochste Gut eines Geschichtswissenschaftlers. Einen ähnlich pfleglichen Umgang verlangen auch die Film- und Tonquellen von den Geschichtsvermittlern des Fernsehens, denn: „Das Bild, das ‚Geschichte macht‘, ist die symbolische Verdichtung eines ganzen Bündels von analytischen Diskursen, Begriffskonstellationen, unbewussten oder bewussten emotionalen Haltungen und moralischen Wertungen. Die visuelle

<sup>427</sup> Vgl. J. Keilbach, *Geschichtsbilder*.

<sup>428</sup> P. Zimmermann, *Vergangenheitsbewältigung*, S. 65.

<sup>429</sup> F. Bosch, *‚Dritte Reich‘*, S. 209.

<sup>430</sup> Ebd.

<sup>431</sup> Ebd., S. 211.

<sup>432</sup> Ebd.

<sup>433</sup> Ebd., S. 210.

Grammatik, nach der diese symbolische Verdichtung in Fotografien vorgenommen ist, ist eine historische und damit auch Spiegelbild gesellschaftlicher Konflikte.<sup>434</sup>

Gänzlich versagen die Bilder als didaktisches Vermittlungsinstrument, wenn es darum geht, abstrakte oder komplexe Phänomene der Geschichte zu erklären oder zu analysieren. Die Sozial- oder Gesellschaftsgeschichte lässt sich nur in detaillierten Milieustudien wiedergeben und ist nicht mit Filmen aus der damaligen Zeit zu erklären, auch wenn der Beobachter vermeintlich sieht, was damals passiert ist, wie die Menschen gekleidet waren oder wie sie wohnten. Trotzdem muss man sich immer wieder fragen, in welchem politischen und kulturellen Kontext das Gezeigte steht, wer die Filmaufnahmen in Auftrag gegeben und wer sie finanziert hat.

Darüber hinaus entwickeln viele Bilder eine metaphorische Eigendynamik, denn in der Abbildung von filmischer Realität steckt immer ein inszenierendes Moment. „Dennoch muss betont werden, dass zwischen der Inszenierung der Bilder und Ereignisabläufe vor dem Einsatz der Kamera einerseits und andererseits der Inszenierung durch Montage, also der medialen Verarbeitung einer abgefilmten und nicht vorinszenierten Szene, ein gewichtiger Unterschied liegt.“<sup>435</sup>

Noch einmal erwähnt werden muss, dass der Film „auch dort, wo [er sich] damit begnügt, museale Stücke, Überreste, Grabungsfunde oder bauliche Relikte zu präsentieren, [...] in den meisten Fällen dem Text vorzuziehen [ist], da der Film mit seinen spezifischen Möglichkeiten etwa die Fundorte, die räumliche und sachliche Umgebung des Objekts, seine Nutzung, Verwendungsmöglichkeiten und Funktion usw. bildlich darbieten und erläutern kann. Möglichkeiten also, die das geschriebene Wort kaum bietet.“<sup>436</sup> Das Fernsehen ist in allererster Linie ein visuelles Medium – eine sorgfältige und verlässliche Bildrecherche ist daher von essentieller Bedeutung. Wie die genannten Beispiele zeigen, kann bei visuellen Quellen (Originalfilmen, vor allem Propagandafilmen aus der Zeit des Dritten Reiches) nicht von Objektivität ausgegangen werden. Deshalb stellt sich für die Autoren historischer Dokumentationen die Frage, ob und wie es für die Geschichtsvermittlung sinnvoll ist, diese Quellen einzusetzen, ohne Gefahr zu laufen, dass der Zuschauer dieser Inszenierung erliegt und diese „Hinterlassenschaft“ missversteht.<sup>437</sup>

Dieses Wissen, dass das Archivmaterial beim Zuschauer immer den unmittelbaren Eindruck erzeugt, die im Film oder auf Fotos gezeigten Personen, Orte und Handlungsabläufe würden tatsächlich die Realität abbilden, muss entsprechend genutzt werden. „Archivbilder haben per se die Überzeugungskraft beglaubigter Dokumente. Insbesondere dann, wenn die Beglaubigung noch einmal durch die Angabe der Quelle in der Untertitelung verstärkt wird. Die Autoren werden solches Archivmaterial in ihren Dokumentationen in starkem Maße verwenden, etwa ein Viertel bis ein Drittel des gesamten Materials. Durch die Unterlegung der Bilder mit zeitgenössischen Statements aus dem Tonarchiv oder auch durch Hinweise des Kommentarsprechers von der Art ‚Kameraleute einer Propagandakompanie drehten 1941 diese Bilder‘ oder ‚diese Bilder entstanden heimlich‘ etc. wird das ‚Dokumentarische‘ des Archivmaterials häufig zusätzlich beglaubigt.“<sup>438</sup>

#### Neudreh von Originalschauplätzen

Obwohl sie aktuell sind und erst kurz vor Ausstrahlung der historischen Dokumentation entstehen, werden die neu aufgenommenen Filmaufnahmen von historischen Schauplätzen den Archivalien zugeordnet. Wenn sie auch nicht immer die Last der „Geschichte“ mit allen Implikationsmöglichkeiten der Aufnahmen in sich tragen, so sind sie doch nicht frei von der Subjektivität des Autors oder des Kameramanns. Obwohl der Neudreh von Originalschauplätzen als Füllmaterial gilt und der Vermittlung von Sachinformation zwischen den Filmpassagen dient – dies mittlerweile meist

<sup>434</sup> J. Hannig, S. 25.

<sup>435</sup> S. Ihden, S. 85.

<sup>436</sup> G. Schneider, Filme, S. 373.

<sup>437</sup> Vgl. F. Bösch, ‚Dritte Reich‘, S. 211.

<sup>438</sup> T. Fischer, Geschichte, S. 522.

ohne direkten Zusammenhang zum Erzähltext –, so geben die Aufnahmen dem Zuschauer immer wieder geographische Verortungen sowie Anhaltspunkte und bestimmen so auch dessen Haltung zu dieser Dokumentation, je nachdem, wie der Originalschauplatz aufgenommen wird. Dabei liegt das Problem auf der Hand: Es besteht eine Tendenz, Schauplätze durch Eliminierung aller Alltagsanbindungen museal zu stilisieren, so wird Auschwitz meistens reduziert „auf die ikonischen Zeichen: Bahngleis, Stacheldraht, Eingangstor und Barackenpritsche, das Nürnberger Reichsparteitagsgelände auf einen steinernen Klotz“<sup>439</sup>.

Die zerstörten oder restaurierten Orte wirken, verglichen mit den historischen Propagandaufnahmen, oft langweilig. Trotzdem setzen diese Aufnahmen, ähnlich wie gezeigte Dokumente, auf den „Bann des Originals“. Die zerstörten oder restaurierten Orte sprechen aber nicht von alleine. Sie verblasen angesichts der Faszinationskraft, die die historischen Propagandaufnahmen vermitteln. „Zum Leben erweckt werden die musealen Gedenkstätten erst, wenn ein Zeitzeuge vor laufender Kamera ihre Spuren liest, während die Kamera die Bewegung seiner Augen nachahmt. Statt der Ikonen geraten jetzt Einzelheiten mit individueller Bedeutung in den Vordergrund.“<sup>440</sup> Der Einbau von Schauplätzen soll aber dem Zuschauer gerade diese Fähigkeit zur Spurensuche vermitteln, die er aus der Rekonstruktion seiner eigenen Biographie kennt. Da viele Dokumentationen über das NS-Regime oft kaum wissen, „was sie zu einem Text denn als Bebilderung nehmen sollen, greifen sie notfalls zum Bildteppich“<sup>441</sup>. Die Anteilnahme an den erzählten Geschehnissen soll durch die Rückkehr an die Orte der Erinnerung beziehungsweise die Schauplätze der Geschichte verstärkt und nicht konterkariert werden. Die Kamera soll durch die Aufnahme der Orte Nähe schaffen. „Solche Neudrehen dienen nicht nur der zusätzlichen Beglaubigung des dokumentarischen Films durch das Stilmittel der ‚Vor-Ort-Reportage‘. Durch suggestive Bildausschnitte, durch die Einnahme überraschender, ungewöhnlicher Perspektiven oder emotionalisierender Montagen und durch optische Effekte wie Einfärbungen, Slow Motion, Strob etc. im weiteren Prozess der Bildbearbeitung werden die Orte der Erinnerung ganz dicht an die Gegenwart herangezoomt und wird die Bildwirkung so sehr verstärkt, dass viele Zuschauer glauben, unmittelbar Zeugen eines im Moment ablaufenden außergewöhnlichen Geschehens zu sein.“<sup>442</sup>

In den allermeisten Fällen könnte sich eine Redaktion den Neudreh von bekannten Originalschauplätzen in ihrem Budget sparen. Die Archive der Fernsehsender sind prall gefüllt mit Dokumentationen zu fast jedem Thema. Dies trifft insbesondere für Geschichtssendungen zu, denn durch den immer wiederkehrenden Kanon von Jahrestagen großer Ereignisse, Geburtstagen, Todestagen und anderer Jubiläen wurden fast jedes Gebäude, jeder Raum oder andere geographische Topoi vielfach abgefilmt. Die Fahrt zum Originalschauplatz und das neuerliche Aufnehmen des Ortes liegen vielmehr in der Hand des Regisseurs und/oder Autors, der mit seiner individuellen Handschrift und seinen Kameraanweisungen den Ort des Geschehens in einem vermeintlich „neuen“ Licht darstellt. Dabei lässt sich trefflich über das Ergebnis streiten, ohne dass dies zu der Einsicht führen würde, auf die Neuaufnahme zu verzichten.

#### Musik/Sounds/Atmo

„Der Ton, vor allem aber die Musik, versetzt den Zuschauer in eine bestimmte emotionale Lage gegenüber dem Geschehen, dem er folgt. Der Ton, weit intensiver als das Bild, schafft Spannung und Erwartung, Ärger oder Depression, das Erleben von Täuschung oder Authentizität. Auch wenn es dem ersten Eindruck zu widersprechen scheint, es sind nicht so sehr die schrecklichen oder spannenden Bilder, die im Film bewegen, sie werden erst schrecklich oder spannend durch das Geräusch.“<sup>443</sup>

<sup>439</sup> F. Bösch, „Dritte Reich“, S. 216.

<sup>440</sup> Ebd.

<sup>441</sup> B. Borries, Geschichte im Fernsehen, S. 223.

<sup>442</sup> T. Fischer, Geschichte, S. 523.

<sup>443</sup> G. Heussen, Werkzeuge, S. 376.

Geräusche und Musiken verändern die Bilder und sie verändern auch die Wahrnehmung der Zuschauer. Vor allem aber wissen Zuschauer erst durch das Geräusch, ob sie eine Szene dokumentarisch ernst nehmen sollen oder ob sie als Satire einzustufen ist. Autoren stoßen bei historischen Dokumentationen häufig auf das Problem, dass die Geräusche am Drehort nicht in die jeweilig verfilmte Zeit passen. Das Hupen eines Autos oder das Rotorengeräusch einer Propellermaschine lassen sich in ein mittelalterliches Re-Enactment nicht integrieren. Deshalb wird häufig der Originalton weggelassen und durch ein zur Szene passendes Geräusch in der Ton-Nachbearbeitung ersetzt. So bleibt man „in der Geschichte“.<sup>444</sup>

Grundvoraussetzung für die Akzeptanz der Musik, der Sounds, der Atmo als ein eigenes Stilmittel im Kanon der dramaturgischen Elemente eines Films – und ebenfalls einer Dokumentation – ist der filmische Ansatz, dass ein visueller Gegenstand im Audio-Bereich reproduziert wird. Dies ist der Ton eines Films. Im Filmjargon wird dies mit dem Ausdruck „see a dog – hear a dog“ beschrieben. Eine virtuell hergestellte, visuelle Wirklichkeit findet ihre Entsprechung im hörbaren Bereich. Geräusche und Musik beziehungsweise Töne prägen den gesehenen Sinneseindruck. Dabei hat Musik eine Homogenisierungsfunktion, was nicht gleichzeitig Harmonie bedeutet. Vielmehr kann die Musik eigentlich heterogene Elemente zusammenfügen, denn der Ton vereinheitlicht im Normalfall das Zeitempfinden.<sup>445</sup> Töne entrealisieren oder realisieren die gesehene Umgebung und prägen somit den gesehenen Sinneseindruck stärker als die Schnitttechnik.

Der Einsatz von Musik in historischen Dokumentationen und die Aufnahme von Musik als dramaturgisches Stilmittel innerhalb dokumentarischer Formate hat sich erst in den neunziger Jahren durchgesetzt. Dabei umschreibt Musik nicht nur ein Musikstück, sondern dient auch als Bezeichnung für sogenannte Atmos oder Sounds, die die Atmosphäre eines Films einfangen. Zuvor diente die Musik der Unterstützung der Bilder, ohne Wertschätzung der Möglichkeiten ihres Einsatzes. In historischen Dokumentationen der siebziger und achtziger Jahre wurde, wenn überhaupt, zeitgenössische Musik eingesetzt, um die behandelte Epoche noch besser zum Ausdruck zu bringen. In den sechziger Jahren wurde auf Musik teilweise völlig verzichtet, was diesen Dokumentationen für unsere Sehgewohnheiten heute eine gewisse Komik verleiht. Ein Fernsehbild ohne Ton, ohne Atmo ist für uns nur sehr schwierig „anzuschauen“, weil ihm die nötige Dichte fehlt und wir Töne, die das Geschehnis wiedergeben oder kommentieren, geradezu erwarten.

Die Musik, die verschiedenen Töne und die Atmo sollen ja das Gesehene auf einer emotionalen Ebene vertiefen und verstärken. So wird die Musik zum eigenständigen Stilmittel. Sie bestimmt Emotionen und schafft Atmosphäre. Dabei wird das Stilmittel der Vertonung völlig zu Unrecht unterschätzt. Musik kann eine Dokumentation in die unterschiedlichsten emotionalen Richtungen lenken und wird als Stilmittel von den Autoren sehr bewusst eingesetzt. Darin liegt auch die Gefahr. Zuschauer können leicht abgelenkt werden, wenn die Musik zu sehr in den Vordergrund rückt. „In den Geschichtsdokumentationen verbinden sich zumeist moderne, dramaturgisch wirkende Töne mit historischer Musik. Gerade bei historischen Kompositionen können sich viele Fehler einschleichen.“<sup>446</sup>

Musik eignet sich als Medium der Geschichtsvermittlung aus zwei Gründen: „Zum einen ist sie ein bedeutsames Auskunftsmittel für Stimmungslagen und Empfindungen und zum anderen verbessert sie wegen ihres außerordentlich gefühligen Ausdruckscharakters, der dem von Bildquellen kaum nachsteht, die Anschaulichkeit historischer Unterrichtsthemen und unterstützt damit den affektiven Zugang und das Vorstellungsvermögen der Schüler.“<sup>447</sup>

Auch über den Einsatz und die Wirkung von Musik in historischen Dokumentationen wird in der Diskussion der Fernsehmacher und Geschichtsvermittler später eingegangen. Trotz der Tatsache, dass der Ton als gestalterisches Element in den historischen Dokumentationen stark an Bedeutung gewonnen hat, muss man festhalten, dass sich die meisten Autoren und Redakteure über die, im

<sup>444</sup> Vgl. Kapitel IV, Exkurs, Nachvertonung.

<sup>445</sup> Vgl. B. Flückinger.

<sup>446</sup> B. Graf, S. 56.

<sup>447</sup> D. Klenke, S. 407.

Verhältnis zum Aufwand, relativ hohe emotionale Strahlkraft von Musik, Sounds und Atmos innerhalb einer historischen Dokumentation nicht im Klaren sind und dies nur ungenügend berücksichtigen. Musik, Atmos und Sounds beeinflussen das Empfinden, das Gefühl über beziehungsweise für eine Fernsehsendung weitaus mehr, als dies ein Bild alleine kann.

#### Kommentartext

Der Kommentartext ist das verbindende Element all dieser Stilmittel. Er soll die historischen Sachverhalte und Informationen, die nicht aus den Bildern ersichtlich sind, erklären. Eine gute Dokumentation kommt fast ohne Text aus. Daher kann es bei zu viel Text zu einer Überfrachtung des Films kommen. Der Zuschauer kann sich dann nicht mehr auf das Bild konzentrieren.

Meistens wird in historischen Dokumentationen auf das Stilmittel des Voice-Off-Kommentars zurückgegriffen. Ein Sprecher, der nicht im Bild zu sehen ist, trägt den Text, den der Autor des Films geschrieben hat, vor. Die Sprachaufnahme ist der letzte Schritt innerhalb der Genese einer historischen Dokumentation und findet während der Tonmischung statt. Wenn der Sprecher im On zu sehen ist, nennt man ihn Moderator und sein Text wurde bereits bei den Dreharbeiten durch einen Toningenieur vor Ort aufgenommen. Hier kann es lediglich zu Nachbearbeitungen oder Synchronisierung in der Tonmischung kommen.

Der Text wird vom Autor normalerweise alleine bearbeitet, unterstützt und unter Umständen auch lektoriert vom zuständigen Redakteur. Der Text einer Dokumentation, sei es nun ein Voice-Off-Kommentar oder der Moderationstext eines Beteiligten vor der Kamera, muss den gesamten Inhalt und die dramaturgisch wesentlichen Elemente enthalten, die den Fluss des Beitrages steuern. Zwar ist der Kommentartext von Fernsehsendungen nur ein Teil mehrerer Informationsträger, trotzdem steuert er maßgeblich die Rezeption der Zuschauer und fungiert als Wegweiser. Ein guter Text zeichnet sich durch Zurückhaltung und Sparsamkeit aus. Eine Dominanz des Textes gegenüber dem Bild wird meist als störend und aggressiv empfunden. Oft werden dann fehlende Pausen und Wiederholungen beklagt. Der Text tritt in Konkurrenz zum Bild. Im schlimmsten Fall endet dies in der Bild-Text-Schere, in der die Bilder nicht mehr zum Kommentartext passen.

Das Betexten einer historischen Dokumentation kann vernünftigerweise immer erst dann stattfinden, wenn der Rhythmus des Films bereits feststeht, wenn Bild und Ton im Schnitt bereits zu einem Ganzen zusammengefügt worden sind. Die Information einer Dokumentation entsteht durch das Zusammenspiel von Bild, Atmo/Geräusch, Musik, O-Ton und Text. Jedes dieser Elemente ist Informationsträger, sie ergänzen einander. Der Text enthält also nicht allein die Information der Dokumentation. Wenn allerdings das Bild oder, vereinfacht gesprochen, der Ton wenig Information transportieren, muss dies der Text übernehmen. Darüber hinaus steuert der Text die Rezeption aller anderen Elemente des Films.

Der Text einer Dokumentation, und dies trifft in besonderem Maße für historische Dokumentationen zu, weil hier eindeutige Pro- oder Contra-Positionen bezogen werden, steuert die Wahrnehmung der einzelnen Zuschauer. Sie können dem Text zustimmen oder ihn ablehnen, können irritiert sein oder wissend beipflichten. Es ist der Kommentartext einer historischen Dokumentation, der darüber entscheidet, ob alle vom Autor antizipierten Fragen der Zuschauer beantwortet werden oder ob etwas offen bleibt.

„Vom Zuschauer wird das bewegte Bild als das wichtigste Moment eines solchen Filmes aufgenommen. Aneinandergereihte Bilder ergeben aber noch keinen Zusammenhang. Der Handlungsablauf wird durch den Kommentar dirigiert, und das Bild besitzt mit wenigen Ausnahmen eine dienende Funktion ihm gegenüber. Es illustriert das, was der Kommentator sagt.“<sup>448</sup>

Dazu dient dem Autor das Textmanuskript und das Szenarium.<sup>449</sup> Dabei wirkt das Szenarium wie eine Partitur, mit der in der Tonmischung sowohl für den Sprecher als auch für den Toningenieur klar erkennbar ist, welches Bild wie und vor allem wann betextet werden soll. „Grundsätzlich soll

<sup>448</sup> R. Schörken, S. 154.

<sup>449</sup> Vgl. Anhang, Kapitel IV, Exkurs, 3. Szenarium.

sich bei einer qualitätsvollen Geschichtsdokumentation die wissenschaftlich fundierte Information mit einer sprachlichen Ästhetik verbinden. Da der Zuschauer im Normalfall den gesprochenen Text nur einmal hört und zusätzlich die Bildebene des Filmbeitrags verarbeiten muss, empfehlen sich tendenziell parataktische Konstruktionen. Auch unvollständige Formulierungen sind denkbar.<sup>450</sup> Kommentar und Filmeinstellungen sollen zusammen wirken und gemeinsam dem Verständnis historischer Zusammenhänge dienen. „Sprachliche Ästhetik heißt auch, den Kommentar so lebendig zu gestalten, wie es dem historischen Thema entspricht. Dazu dient ein bildlicher Sprachduktus mit zahlreichen Metaphern, Parabeln, Emblemen und Chiffren und literarischen Stilmitteln wie Wort-, Satz-, Gedanken- und Klangfiguren.“<sup>451</sup>

Inwieweit der Kommentar Interpretationshilfe bei nicht kontextualisierten Bildern liefern kann oder soll, bleibt umstritten. Die Aussagekraft der Bilder muss solchermaßen gestaltet sein, dass es keiner sprachlichen Erklärung mehr bedarf. So erlebte der Kommentartext seit Mitte der neunziger Jahre eine deutliche Reduktion und Verknappung. Oft bleiben nur wenige Satzketten übrig, die dann häufig lediglich zur Bestätigung der Zeitzeugenaussagen dienen. Durch die extreme Verknappung des Textes auf teilweise nur noch wenige Wörter oder Silben entsteht ein großes Potential für mögliche Missverständnisse zwischen Autor und Zuschauer. Wiederum waren es die zeitgeschichtlichen Dokumentationen zur NS-Zeit der ZDF-Redaktion für Zeitgeschichte, die durch die extreme Verknappung der Texte für Diskussion sorgten: „Natürlich unterliegen Geschichtsdokumentationen bestimmten Zwängen. Vor allem die Tiefe der Darstellung ist – genau wie Ausstellung oder Schulunterricht – einer didaktischen Reduktion von Komplexität verpflichtet. Aber ‚simplifizierende und pauschalisierende Aussagen, die den Rahmen des Zulässigen überschreiten‘, wie Voit sie am Beispiel der Aussage ‚Die Wehrmacht von 1943 war endgültig zu seiner [Hitlers] Wehrmacht geworden‘ feststellt, spiegeln in ihrer Plakativität den Duktus des Kommentars in Knopps Produktionen und vertauschen Forschungsstände ohne Not mit sensationalisierenden, aber hohlen Phrasen.“<sup>452</sup>

Es erscheint zumindest fraglich, ob der Kommentartext die inszenierten Propagandaufnahmen aus der NS-Zeit korrigieren kann. Bilder und die daraus gewonnenen Eindrücke werden stärker und länger memoriert als das gesprochene Wort. Die Rolle eines Erzählers oder Sprechers ist in der historischen Dokumentation eine zentrale. Vordergründig scheinen Zeitzeugen oder Archivalien wichtiger, werden sie doch visuell umgesetzt, während der Text versteckt, aus dem Off, agiert. Trotzdem ist es der Text, der den Erzählfaden der Dokumentation in seinen Händen hält.

„Der Erzähler ist der Stellvertreter des Autors, gewissermaßen dessen Agent. Der Erzähler steht einerseits im filmischen Geschehen, erzählt Ereignisse, rundet gerade gelaufene Sequenzen ab, schafft Kontexte für das Bildverständnis. Er steht aber andererseits auch über dem filmischen Geschehen, kann vorausdeuten und zurückverweisen, weil er als Stellvertreter des Autors sowohl Anfang und Ende des Films sowie dessen Botschaft kennt. Der Erzähler ist also bei der Vergewärtigung von Vergangenheit Herr über die ‚Zeit‘: er kann sowohl historische Augenblicke als auch Ereignisse von mittlerer Dauer sowie Strukturen der langen Dauer in den Blick nehmen. Bei alledem achtet er stets auf die chronologische Richtigkeit in der Zuordnung aller Momente, die die Ereignisse stiften, und natürlich auf die inhaltliche Richtigkeit der Ereignisse. Er hält sich damit an das methodische Gattungspostulat der historischen Erzählung, nämlich daran, dass alles, was erzählt wird, verbürgt sein muss, auf Augenzeugenschaft, Gewährsleuten oder anderen glaubwürdigen Quellen beruhen muss.“<sup>453</sup> Der Erzähler wird so zum vertrauenswürdigen Führer durch das filmisch-dokumentarische Gesamtgeschehen. Diese Vertrauenswürdigkeit muss von den Autoren der historischen Dokumentationen gepflegt werden.

---

<sup>450</sup> B. Graf, S. 47f.

<sup>451</sup> Ebd., S. 48.

<sup>452</sup> O. Näpel, Lernen, S. 232.

<sup>453</sup> T. Fischer, Geschichte, S. 524.

Die Stilmittel der historischen Dokumentation sind bis zum Abschluss dieser Untersuchung gleich geblieben. Während die Zeitzeugen immer noch elementarster Baustein zeitgeschichtlicher Dokumentationen sind, wurde das stumme Spiel des Re-Enactment stark zurückgefahren. Das Schauspiel der Akteure wird seit einigen Jahren durch inszenierte und dramatisierte Texte ergänzt und findet in der Form des Doku-Dramas seinen stärksten Niederschlag. Die Archivalien und der Neudreh von Originalschauplätzen bleiben ebenfalls integraler Bestandteil der Dokumentationen. Beiden Bausteinen wird hohe Beweiskraft und Wahrhaftigkeit zugeschrieben. Die Musik und damit auch Sounds und Atmos haben sich als eigenständiges Stilmittel durchgesetzt. Der Kommentartext wurde im Vergleich zu den vergangenen drei Jahrzehnten erheblich verkürzt und pointierter dem Gezeigten oft gegenübergestellt. Die Ungleichmäßigkeit der Darstellung der verschiedenen Elemente in dieser Arbeit soll in keiner Weise auf eine Wertung der Bausteine schließen lassen. Selbstverständlich haben alle genannten Stilmittel ihre Daseinsberechtigung innerhalb einer historischen Dokumentation.

#### **4. Arbeitsfeld Geschichte: Chancen und Probleme, Absichten und Ziele von Fernsehmachern und Geschichtsvermittlern im Fernsehen**

Der folgende Punkt bildet den Wesenskern dieser Arbeit. Hier wird nun die Frage beantwortet, wie und warum Autoren, Regisseure und Redakteure Geschichte im Fernsehen vermitteln. Dieses Kapitel geht in zweifacher Hinsicht in medias res:

Zum einen wird das Arbeitsfeld des Geschichtsvermittlers im Fernsehen dargestellt und Schwierigkeiten in der Umsetzung historischer Stoffe beleuchtet. Zum anderen kommen eben jene Fernsehmacher und Geschichtsvermittler persönlich zu Wort. In verschiedene Sektionen unterteilt geht es um Absichten und Ziele der Autoren einerseits und Umsetzungsmöglichkeiten und deren Grenzen der Redakteure und Fernsehsender andererseits. Es werden pädagogische Ansätze sowie ethisch-moralische Ansprüche und der Einsatz von dramaturgischen Stilmitteln zur Geschichtsvermittlung im Fernsehen vorgestellt. Die Vermittlung von Geschichte wird im Spannungsfeld zwischen Bildungsauftrag einer öffentlich-rechtlichen Sendeanstalt und dem Rentabilitätsgedanken der privatwirtschaftlichen Programmanbieter erörtert: Was kann Geschichte im Fernsehen leisten? Ist Hitler ein „Quotenbringer“? Welchen Einfluss hat die Einschaltquote? Diese und ähnliche Fragen werden von den Interviewpartnern beantwortet und in chronologischer Reihenfolge innerhalb dieses Punktes gebündelt. Dies hat zwei Effekte: Zum einen erhalten wir einen Überblick über die Antworten, zum anderen kann man die Entwicklung der Geschichtsvermittlung an den jeweils Verantwortlichen chronologisch ausweisen.

Dabei äußern sich vom ehemaligen Intendanten des Bayerischen Rundfunks und langjährigen Präsidenten der Europäischen Rundfunkunion, Albert Scharf, bis hin zu den „Erfindern“ des Schulfernsehens, Helmut Dotterweich und Gertrud Diepolder, auch weitere Personen, die im Bayerischen Rundfunk die Vermittlung von Geschichte maßgeblich geprägt und gestaltet haben. Als Korrektiv nehmen die herausragenden Filmemacher Heinrich Breloer und Edgar Reitz Stellung; außerdem äußern sich die verantwortlichen „Geschichtsvermittler“ des ZDF, Guido Knopp und Christian Deick, zum Stand der Geschichtsvermittlung in Deutschland.

##### Chancen und Probleme der Autoren

Bevor wir zu den „Geschichtsvermittlern“ kommen, folgt zunächst ein Problemaufriss der Autorenarbeit während der Umsetzung von historischen Stoffen. Nach den bereits erwähnten Ausführungen kann man annehmen, dass das Fernsehen nicht nur das Profil des öffentlichen Bewusstseins, sondern auch „das Geschichtsbild des Einzelnen stärker prägt, als jedes andere Medium und jede andere Vermittlungsinstitution – die Geschichtswissenschaft eingeschlossen. Dabei kommt

den ‚Machern‘ solcher Programme – insbesondere was die Vermittlung der Deutschen Vergangenheit betrifft – inhaltlich und formal eine besondere Verantwortung zu.“<sup>454</sup>

Schwierig für die Autoren von zeitgeschichtlichen Dokumentationen ist es zunächst, die geordneten akademischen Wissensbestände mit der subjektiven Erinnerungsflut der Zeitzeugen zu verbinden. Diese Balance zwischen erlebtem Ereignis und historischer Struktur herzustellen, steht im Zentrum der filmischen-dokumentarischen Arbeit der zeitgeschichtlich orientierten Fernsehjournalisten. „Die Arbeit an einer Sendung oder einem Film beginnt immer mit der Lektüre der Texte zum Thema. Gespräche mit wissenschaftlichen Experten über Inhalte und Akzentuierungen folgen. „Danach verlassen die Autoren die wissenschaftliche Darstellungsebene. Der Blick richtet sich nun nicht mehr auf Analyse, sondern Vermittlung. Dazu reduzieren die Autoren die komplexen Argumentationsgänge, bilden pointierte Thesen, beschränken die Stoffmenge auf wenige vermittelbare Aspekte und wechseln von einer Erklär-Ebene auf eine Erzähl-Ebene, die durch konkrete Schauplätze, Akteure und Handlungsabläufe konstituiert wird. Nur durch eine solche Verdichtung und Konkretisierung ist es überhaupt möglich, Zeitgeschichte im Massenmedium Fernsehen mediengerecht, d.h. mit den gegebenen technischen und handwerklichen Mitteln für ein breites Publikum innerhalb von 45 Minuten zu erzählen beziehungsweise zu dokumentieren.“<sup>455</sup>

Entscheidend ist, ob die verantwortliche Redaktion mehr Wert auf emotionales Erzählen als auf kognitive Wissens- und Faktenvermittlung legt, wobei hier, wie bereits geschildert, seit circa 1995 deutliche Tendenzen in die erste Richtung zeigen. Dennoch ist die Geschichtsvermittlung selbstverständlich auch immer vom Sendeplatz, von der Länge und vom jeweiligen Programmplatz und -umfeld abhängig. Obwohl „heute ein mehr ereignisorientiertes, filmisch-dokumentarisches Erzählen im Vordergrund steht, so bleibt es doch der Geschichtswissenschaft insofern verpflichtet, als es die Grundprinzipien historischen Arbeitens weiter beachtet: Faktentreue, Kausalität, Multiperspektivität“<sup>456</sup>.

Die Konstruktion der Wirklichkeit erfolgt bei den Autoren in der Absicht, ein historisches Ereignis filmisch zu rekonstruieren und im Fernsehen einem großen, nicht weiter vorgebildeten Publikum zu präsentieren. „Sie montieren dazu Archivfilme, historische Fotos, Tondokumente, neu gedrehte geschichtliche Schauplätze sowie die Aussagen von Zeitzeugen und unterlegen dem geschnittenen Filmmaterial die Stimme eines Erzählers, der für die Richtigkeit des Erzählten bürgt. Auf diese Weise wird den Zuschauern die Gewissheit vermittelt, dass die erzählte filmische Wirklichkeit ein tatsächliches historisches Geschehen wiedergibt.“<sup>457</sup>

Das Arbeitsfeld Geschichtsvermittlung im Fernsehen bietet dem Autor einer historischen Dokumentation die Möglichkeit, seine – selbstverständlich subjektive – Sicht auf geschichtliche Ereignisse darzustellen. Bevor eine historische Dokumentation fertig gestellt ist, hat ein Autor einige Hürden zu nehmen. Probleme existieren hauptsächlich auf zwei Ebenen: der inhaltlichen, also der Umsetzung eines geschichtlichen Themas in der Praxis beziehungsweise im Medium Fernsehen zum einen und der Bündelung und Zielführung der dafür benötigten Ressourcen zum anderen. Das Engagement der Redaktion für das Thema oder die Arbeitsbereitschaft des Drehteams und der Post-Production sind von wesentlicher Bedeutung. Diese beiden Ebenen zusammenzuführen und in einem fruchtbaren Produktionsprozess zu verbinden, ist Voraussetzung für eine gelungene Sendung.

Vor dem Hintergrund dieser beiden Spannungsfelder werden auch die Probleme zwischen der Geschichtswissenschaft und der visuellen Vermittlung von Geschichte im Fernsehen sehr deutlich. Die Gruppe der Fernsehschaffenden und die der Geschichtswissenschaftler akzentuieren den Zusammenhang Geschichte – Medien – Publikum jeweils anders: „Die Historiker betonen den Bezug zum historischen Sachverhalt, die Fernsehschaffenden den zum Publikum. Das Interesse an Darstellungsformen ist bei den Redakteuren erheblich größer als bei den Historikern; unterhaltende

<sup>454</sup> K. Zolnowski, S. 15.

<sup>455</sup> T. Fischer, Geschichte, S. 520.

<sup>456</sup> Ebd.

<sup>457</sup> Ebd.

Formen werden von den ersteren gern gehandhabt, von den letzteren mit Misstrauen betrachtet.<sup>458</sup> Zugespißt formuliert stehen sich die beiden Berufsgruppen, die die Vermittlungsabsicht teilen, aufgrund ihrer ihnen zur Verfügung stehenden Werkzeuge wie Antipoden gegenüber. Sie unterscheiden sich fundamental in der Wahl ihrer Mittel, die wiederum vom jeweiligen Arbeitsumfeld abhängig ist. „Die journalistische Tätigkeit ist geprägt durch einen Prozess der Reduktion, der Rückführung komplexer Strukturen in allgemein verständliche und dies ohne größeren Informationsverlust. Der Wissenschaftler forscht und schreibt für Seinesgleichen, eine Minderheit von überdurchschnittlich vorgebildeten Experten.“<sup>459</sup>

Die Unterschiede zwischen beiden Gruppen liegen auf der Hand: die verschiedenen Darstellungsformen, die Adressaten, die zeitliche Einteilung und die unterschiedliche öffentliche Durchschlagskraft der jeweiligen Geschichtsdarstellung. Während sich der Historiker in erster Linie auf die schriftlichen Quellen stützt, diese mit anderen vergleicht und sein Ergebnis schriftlich fixiert, ist der Fernsehschaffende gezwungen, Geschichte visuell darzustellen. Das Problem ist die Abstraktheit der Geschichte, die man nur sehr schwer in Bildern ausdrücken kann. Die Kriterien der Vermittlungsform der beiden Antipoden unterliegen völlig unterschiedlichen Bewertungsmustern. Der Historiker wendet sich in kontroversen Blickwinkeln und einer dem intersubjektiven Diskurs standhaltenden Darstellung an ein vorher schon selektiertes Publikum. Der Filmemacher muss sich mit seinem Film auf einen Standpunkt oder eine Haltung festlegen und sich an alle Zuschauer richten, die eine Gegenüberstellung von verschiedenen Forschungspositionen, in der Kürze der Zeit, wahrscheinlich gar nicht verstehen würden.

Dazu stellt Christian Lappe, Redakteur in der Geschichtsredaktion des Bayerischen Fernsehens, folgendes fest: „Da Fernsehen ein flüchtiges Medium ist und in gewisser Weise eindimensional, sind alle Komplikationen in dieser These, alles Aufbrechen der Hauptthese oder Infragestellen und jedes Ironisieren höchst gefährlich, weil ein unentschiedener Fernseheindruck bleibt.“<sup>460</sup> Gänzlich unmöglich scheint eine Bewertung von Ereignissen aus multiperspektivischer Sicht via Fernsehen. „Die Möglichkeiten der historischen Sensibilisierung gerade des Publikums vor dem Bildschirm sind dem Prinzip der Inszenierung verpflichtet, und damit gewinnen die Präsentationsformen ästhetische und fiktive Dimensionen. Das Medium Fernsehen ist von seinen Möglichkeiten her bestens geeignet, durch Geschichtsvermittlung zur Selbstverortung und damit zur Stärkung der individuellen Identitäten in der Gegenwart beizutragen.“<sup>461</sup>

Ein Film ist ein Film – ein Buch ist ein Buch. So einfach diese Formel auch klingen mag, sie trifft den Kern der Problematik einer historischen Dokumentation im Fernsehen. Das Dilemma des Autors besteht also zum einen darin, dass er zu Bildern von heute eine Geschichte von gestern erzählen muss. „Gestern aber war alles anders: Die Ruinen waren Paläste, die Städte Dörfer, die Autos Kutschen, die Welt leerer und lautloser, weder dar- noch vorstellbar. Auch deshalb lenkt das Bild ab, verfälscht und hemmt die Phantasie.“<sup>462</sup> Zur Vermittlung hat der Autor auch „nur“ 45 Minuten Zeit. Größere historische Zusammenhänge lassen sich in dieser kurzen Zeit kaum erklären. Daher entsteht für den Autor bereits im Stadium der Erstellung des Treatments, einem zehnbis fünfzehnteiligen Drehbuch zur inhaltlichen und optischen Umsetzung der Thematik in der Sendung, der Zwang zur Reduktion. „Fernsehen kann nur das Sichtbare zeigen, das Vordergründige und nicht selten Oberflächliche; es ist der Autor, der den Bildern seinen Sinn gibt.“<sup>463</sup> Für den Autor also bedeutet die Simplifizierung eines historisch komplexen Sachverhalts gleichzeitig, dass er sich mit seinem Film festlegen muss. Seine Dokumentation muss eine Stellung beziehen; vergleichende Quellenanalysen, wie an Universität und im schulischen Geschichtsunterricht, sind im

<sup>458</sup> S. Quandt, *Geschichtswissenschaft*, S. 31.

<sup>459</sup> Ebd.

<sup>460</sup> C. Lappe, Interview, 10. August 2005.

<sup>461</sup> W. Becker, S. 71.

<sup>462</sup> W. Koch, S. 7.

<sup>463</sup> Ebd.

Repertoire einer historischen Dokumentation im Fernsehen sehr selten, wenn nicht sogar unmöglich. Bei der „filmischen Dokumentation eines historischen Stoffes sind dem Autor Ereignisse, Handlungen und Personen vorgeschrieben; er kann sie nicht nach seinem Bild schaffen, er muss sie akzeptieren wie sie sind. Insofern legt er nicht fest, was zu geschehen hat, sondern: was geschehen ist, hat er zu dokumentieren.“<sup>464</sup>

Die mediale Umsetzung von Geschichte in einer historischen Dokumentation richtet sich also keineswegs nach der wissenschaftlichen Gewichtung, sondern nach den Möglichkeiten der bildlichen Darstellung. „Bestimmte abstrakte Begriffe sträuben sich gegen eine bildliche Veranschaulichung. Das kann zur Streichung ganzer Kapitel führen“<sup>465</sup>, obwohl es wissenschaftlich nicht vertretbar ist. Von Beginn des Fernsehens an war Geschichte als Programminhalt für die Fernsehredakteure wichtig – Themen und deren methodische Aufbereitung veränderten sich jedoch. „Sobald das Fernsehen erkannt hatte, dass der ‚erhobene didaktische Zeigefinger‘ nicht mehr gefragt war, reagierte es mit einer Akzentverschiebung zugunsten der Publikumsinteressen nach unterhaltender Belehrung. Fernsehbeiträge entstehen selten aus dem pädagogischen Eifer eines engagierten Fernsehjournalisten heraus, sondern orientieren sich an den Bedürfnissen der Zuschauer. Bleibt die Resonanz aus – und das zeigt sich an der Auswertung der Einschaltquote sehr schnell –, dann muss umgehend Abhilfe geschaffen werden. Insofern befindet sich das Fernsehen in ständigem Zugzwang – es kann es sich nicht leisten, jahrelang über bestimmte Probleme zu diskutieren, so wie es beispielsweise die Geschichtsdidaktik tut, ohne dass dabei greifbare Ergebnisse sichtbar werden. Das Fernsehen muss aktiv werden, schnell und gezielt handeln.“<sup>466</sup>

Die vermeintliche Bevorzugung der Personengeschichte vor der Strukturgeschichte ist dem gleichen Phänomen geschuldet: Für die Autoren (und dies gilt wohl nicht nur für Fernsehautoren) scheint es zumeist sinnvoller, Geschichte anhand von persönlichen Schicksalen zu erzählen, da die sozial-anthropologische Entwicklungsgeschichte als verpönt gilt, weil sie zu schwierig nachvollziehbar für den Rezipienten erscheint. „Die dramaturgische Notwendigkeit, einen gewaltigen Rohstoff rigoros zu beschneiden, gleichzeitig aber eine überschaubare Handlung mit verhältnismäßig wenigen, erkennbaren Handlungsträgern aufzubauen, die über eine längere Zeit im Gedächtnis der Zuschauer bleiben, zwingt zur Konzentration auf einen kleinen Kreis von Protagonisten. Damit soll nicht gesagt sein, es könne aus medienbedingten Gründen [nur] personalisierende historische Filme mit den Mächtigen dieser Erde als Handlungsträger geben.“<sup>467</sup> Hier darf jedoch nicht außer Acht gelassen werden, dass es trotzdem viele strukturgeschichtliche Themen im Fernsehen gibt. Diese werden jedoch meistens anhand von Einzelschicksalen dargestellt; die einzelne Personengeschichte steht somit als pars pro toto für die ganze Gesellschaft.

Macht seine Wirkung auf den Zuschauer das Fernsehen also zum optimalen Medium, so weist der mit seinen technischen Möglichkeiten verbundene Zwang, Geschichte stets optisch wahrnehmbar zu machen, zugleich auf die Grenzen der anschaulichen Präsentation von Geschichte hin. „Dabei entstehen die Probleme nicht nur durch einen Verlust an bildlichen oder gegenständlichen Zeugnissen der Vergangenheit, vielmehr entziehen sich bestimmte Bereiche der Geschichte wie der Gegenwart jeglicher Visualisierung. Dazu gehören zum Beispiel die Entwicklung der Geisteswissenschaften und der Philosophie, aber auch der Komplex wirtschaftlicher, sozialer und politischer Strukturen.“<sup>468</sup> Das bedeutet also, das Problem der Darstellung von Emotionen einer einzelnen Person oder die Herausarbeitung einer Handlungsweise, die in ihrer Allgemeingültigkeit die Beziehung zwischen einzelnen Mitgliedern einer Gruppe erklärt, setzt der Geschichtsvermittlung via Fernsehen genauso wie der Geschichtswissenschaft Grenzen.

Es gibt mehrere Gründe, warum die Vermittlung von Struktur- und Sozialgeschichte bei den Publizisten auf Vorbehalt und Ablehnung stößt. Zum einen sei „die Fixierung auf Strukturgeschichte

<sup>464</sup> Ebd., S. 8.

<sup>465</sup> R. Schörken, S. 153.

<sup>466</sup> W. Protzner, S. 73.

<sup>467</sup> R. Schörken, S. 157f.

<sup>468</sup> P. Borrowsky, S. 35.

mit ihrer Bemühung um quantifizierende Aussagen, um modellorientierte Erklärungsversuche und vom Geschehen abstrahierende Theoriebildung [...] ein Grund für die Sprach- und Wirkungslosigkeit der modernen Geschichtswissenschaft in der Öffentlichkeit, weil sich ihre Forschungsergebnisse nur schwer mediengerecht umsetzen lassen<sup>469</sup>. Zum anderen herrscht die Meinung vor, „das Publikum interessiere sich für die Verknüpfung der politischen Ereignisse mit dem wirklichen Leben der Menschen, für das, was sich praktisch abgespielt hat, für die Ereignisse, für das Private, Alltägliche, es werde durch das sinnlich Anschauliche gefesselt und zum Zuhören und Nachdenken angeregt, es interessiere sich für das Biographische und Anekdotische“<sup>470</sup>.

Die Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen den wissenschaftlich arbeitenden Historikern und den journalistisch arbeitenden Fernsehautoren kann man folgendermaßen umreißen: „Beide sind hinsichtlich der theoretischen Grundlagen ihrer Profession unsicher. Ihr Sinn für Systematik reicht nicht weit. Sie sehen sich am liebsten als Handwerk oder Kunst. Beide erheben einen großen politisch-sozialen Prominenzanspruch. Der Informationsstand über die jeweils andere Gruppe ist im Ganzen gering; deren Produkte – also die Bücher oder die Sendungen – werden nur sehr begrenzt zur Kenntnis genommen. Die Kontrollbezüge beider ‚Zünfte‘ bleiben im Wesentlichen szeneeintern und zirkulär.“<sup>471</sup>

Der größte Unterschied zwischen beiden Berufsgruppen ist die öffentliche Durchschlagskraft in der jeweiligen Vermittlung von Geschichte. Dabei gelten die Historiker oftmals als „elitär, weltfremd und publikumsfern. Die Journalisten sind arrogant, wissenschaftsfremd und schludrig.“<sup>472</sup>

Aber wie soll sich der Historiker Gehör verschaffen? „Der Historiker, der sich nicht auf den elitären Wirkungskreis der Universität und fachwissenschaftliche Tagungen, auf Periodika und Publikationen beschränken möchte, ist auf die Massenmedien angewiesen. Aber in Deutschland gehören die der populärwissenschaftlichen Darstellung und Vermittlung gegenüber aufgeschlossenen Historiker einer Minderheit an, während es die Majorität der historischen Zunftkollegen vorzieht, um der wissenschaftlichen Anerkennung und Integrität willen, unter ihresgleichen zu bleiben.“<sup>473</sup>

Die Hauptunterschiede zwischen fachjournalistischer und wissenschaftlicher Geschichtsdarstellung liegen also sowohl in dem medialen Aspekt als auch in der jeweiligen Bedeutung des Rezipienten. „Der Wissenschaftler forscht und schreibt für Seinesgleichen, eine Minderheit von überdurchschnittlich vorgebildeten Experten. Der Fachjournalist konzipiert seine Themenumsetzung auf größtmögliche Allgemeinverständlichkeit hin.“<sup>474</sup>

Anders formuliert: „Die Ergebnisse der Geschichtswissenschaft werden entweder schriftlich als wissenschaftliche Abhandlungen in Form von Büchern und Aufsätzen in Fachzeitschriften oder mündlich als Vorlesungen, Vorträge oder Diskussionsbeiträge auf Fachkongressen präsentiert. Die Geschichtswissenschaft bedient sich also zur Vermittlung ihrer Ergebnisse fachspezifischer Medien. [...] Entscheidend für diese Art der Präsentation von Geschichte ist die Tatsache, dass sie sich an die Fachkollegen oder an die Studenten dieses Faches wendet. Ihr liegt die Auffassung zugrunde, dass der Rezipient grundsätzlich das gleiche fachliche Interesse an Geschichte hat wie der ‚Produzent‘. Daher meinen die Fachwissenschaftler auch nicht so sehr auf die Art der Vermittlung ihrer Arbeitsergebnisse wie auf den Inhalt achten zu müssen – was ihnen wiederum die berechtigte Kritik der Publizisten [...] einbringt. Grundsätzlich anders ist die Situation eines Produzenten, der Geschichte in den Massenmedien anbietet. [...] er kennt seine Adressaten nicht, meint aber, dass sein Publikum nicht historisch gebildet und wenig interessiert sei.“<sup>475</sup> Hier ist wieder zu berücksichtigen, dass die journalistische Tätigkeit der Fernsehautoren von einem Prozess der Reduktion, der Rückführung komplexer Strukturen in allgemein verständliche ohne größeren Informationsver-

<sup>469</sup> Ebd., S. 44.

<sup>470</sup> Ebd.

<sup>471</sup> Quandt, *Geschichtswissenschaft*, S. 31.

<sup>472</sup> Ebd.

<sup>473</sup> S. Ihden, S. 78.

<sup>474</sup> Ebd., S. 81.

<sup>475</sup> P. Borrowsky, S. 27.

lust geprägt ist. „Denn während das Fernsehen alles aus der Anschaulichkeit heraus entwickelt, vom Einzelphänomen ausgehen und ‚Spurensuche‘ betreiben muss, arbeitet der Geisteswissenschaftler, sobald er sich über die Schilderung von Realien hinausbewegt, mit Begriffen, Ideen, Haltungen, Satzungen und Statistiken, bündelt die Einzelphänomene und bringt sie ‚auf den Begriff‘.“<sup>476</sup>

Dabei gilt für den Autor von Fernsehsendungen ganz besonders: „Erzählen ist die Kunst des Weglassens, und für den Fernsehautor bedeutet das: er darf den Film nicht zutexten, die Bilder weder beschreiben noch erklären; seine Funktion ist die eines Vermittlers, nicht gerade zweitrangig, aber auch nicht dominant. Nichts im Fernsehen ist schlimmer als ein Lichtbildervortrag.“<sup>477</sup>

Was dem Fernsehautor und dem literarischen Autor von geschichtlichen Themen wiederum gemeinsam ist: Beide beziehen sich auf überlieferte Quellen und Dokumente. Jeder Autor oder Regisseur stellt entsprechend dieser Quellen Bilder her, von denen er überzeugt ist, dass sie Geschichte vermitteln. Wenn visuelle Quellen fehlen, muss der Fernsehmacher diese selbst herstellen beziehungsweise „erfinden“. „Der Fernsehmacher will eindeutige Bilder liefern und versucht das durch Manipulationen bei der Kameraführung, durch den Schnitt, bei der Vertonung. Er erreicht dadurch, dass seine Bilder eindeutiger werden, aber er kann auch dann niemals ausschließen, dass er missverstanden wird.“<sup>478</sup> Der Fernsehzuschauer wird die für ihn produzierten Bilder immer subjektiv deuten, sie in seine eigene Lebenswelt „übersetzen“. Dabei spielt das bereits vorhandene Wissen des Zuschauers über das gezeigte historische Thema eine große Rolle, die jedoch allein für den Autor kein Parameter in der Präsentation von Geschichte im Fernsehen sein soll. Dies führt zu einer großen Schwierigkeit: „Für den Historiker stellt die historische Bildquelle ein hermeneutisches Problem dar, es gehört zu seinem Handwerk, Bilder zu bestimmen und zu interpretieren. Der Fernsehautor verlässt sich darauf, dass das Bild ‚stimmt‘ und interpretiert es, indem er es durch Lichteffekte und/oder Bewegungen (Kamerafahrten, Schwenks, Gebrauch unterschiedlicher Optiken) verändert. Er schafft neue Bilder und montiert sie zu einer Reihe, die aus einer einzigen Bildquelle hergestellt wurde. [...] Damit will er nicht nur ‚Spannung‘ erzeugen, er will auch Betrachtungsweisen vorgeben und eine bestimmte Wirkung beim Zuschauer erzielen. Das ursprünglich vielleicht eindeutige Bild wird ein Fernsehbild mit zusätzlichen Dimensionen.“<sup>479</sup>

Mit dem vermeintlichen historischen Wissen werden also filmisch auch Stereotypen, Klischees, Vorurteile und zum Teil Verfälschungen und Verzerrungen von geschichtlichen Ereignissen transportiert. Gleichzeitig stößt die präsentierte Geschichte auf unterschiedlichste Vorbildungen seiner Zuseher. Mitunter ist es für den nicht historisch gebildeten Zuschauer schlichtweg unmöglich, zwischen den aus dramaturgischen Gründen erfundenen, also fiktiven, historischen Sachverhalten und den tatsächlichen Fakten zu unterscheiden. Dieses Unwissenheits- oder möglicherweise Unsicherheitspotential des Zuschauers hat direkte Auswirkungen auf die Genese einer historischen Dokumentation, von der ein weitaus höheres Maß an Wahrheitstreue vom Zuschauer erwartet wird, als dies beim historischen Spielfilm der Fall ist. Die klare Trennung zwischen historisch gesicherten Tatbeständen und den Erinnerungen von Zeitzeugen oder gar Nachfahren von Zeitzeugen verwischt jedoch und dies nicht nur in der zeitgeschichtlichen Dokumentation: Selbst in Dokumentationen, die sich mit früheren Epochen beschäftigen, spielt das Anekdotenhafte der Geschichte eine oft größere Rolle als die Vermittlung von historischen Fakten.

So erklärt Thomas Neuschwander, der von 2005 bis 2007 die Redaktion Geschichte und Gesellschaft im BR leitete, die Schwierigkeiten der Fernsehmacher in Bezug auf die Herangehensweise an ein historisches Thema und deren antizipierte Zuschauerrezeption folgendermaßen:

„Sie hatten vorher in Zweifel gestellt, ob wir nicht zu viel spekulieren und interpretieren, zugunsten einer Publikumsnähe. Ich glaube, entscheidend ist, welche Ziele, die sehr unterschiedlich sein können, wir uns setzen, und ob wir diese auch erreichen. Für mich ist es ein wichtiges Kriterium,

<sup>476</sup> H. Dotterweich, *Möglichkeiten*, S. 296.

<sup>477</sup> W. Koch, S. 9.

<sup>478</sup> E. Klöss, *Last*, S. 189.

<sup>479</sup> *Ebd.*, S. 190f.

dass diejenigen, über die berichtet wird – wenn sie noch existieren –, mit dem Ergebnis zufrieden sind. Wenn sie sagen: 'Das passt schon so' und 'Ihr empfindet ungefähr so, wie ich das empfunden hab', dann hat man schon einen Teil des Erfolgs eingefahren. Der zweite Teil ist, dass natürlich die Zuschauer, die Ungebildeten wie die Gebildeten, je nachdem, wen man anspricht, eigentlich das Gleiche sagen müssen. Davon würde ich es abhängig machen und nicht davon, wie schön es der Redakteur findet. Bei uns gibt es das Schimpfwort vom Redakteursfernsehen – der Redakteur muss glücklich sein. Alles muss stimmen, egal ob das Volk draußen das tolle Werk annimmt oder nicht. [...] Aber das ist nicht das Ziel. Wir müssen die Menschen erreichen. Wir müssen die Hochgebildeten erreichen, die sagen: ‚Jawohl, das ist etwas, das ich sehen will‘ und wir müssen auch die niedrigschwelligeren Angebote haben, für Menschen, die sagen: ‚Ich will da nur mal reinschnuppern, ich bin kein Geschichtsspezialist, will mich auch nicht weiter damit beschäftigen und will mich erst mal orientieren.‘ Da braucht man, glaube ich, unterschiedliche Zugangswege und das ist sozusagen das, was wir als Fachredakteure schlucken müssen. Wir können nicht wie ein Historiker das tun, was wir wollen. Wir haben 45 Minuten und fertig ist es.“<sup>480</sup> Die Umsetzung eines historischen Stoffes und die Genese einer historischen Dokumentation hat also mit der Vorstellung des Filmemachers von seinen Rezipienten und dem Wunsch nach Akzeptanz seines Films zu tun.

Demgegenüber steht die Aussage von Helmut Dotterweich, Geschichtsredakteur im BR von 1964 bis 1993: „Wir haben unsere Zuschauerzahlen bekommen und das hat sich immer zwischen zwei und fünf Prozent bewegt. Wir sind nicht weiter hinausgekommen. Es hat noch so interessant sein können, das war eine absolute Marke.“<sup>481</sup>

Das Zitat von Herrn Dotterweich trifft die Grundproblematik des Fernsehens, denn „Einschaltquoten geben lediglich Aufschluss über das allgemeine Interesse an einem Fernsehbeitrag. Bei Programmverantwortlichen sind diese Zahlen deswegen von Relevanz, aber für den eigentlichen Realisator [...] kann die Analyse von Einschaltquoten in Relation zur Machart eines gesendeten Films nur sehr grobe Anhaltspunkte für seine geplante Produktion geben. Die Zahlen sagen eher etwas über die generelle Akzeptanz des Genres aus, als dass sie einen konkreten Film qualifizieren.“<sup>482</sup>

Die Mehrheit der Zuschauer bleibt also für den Autor oder Redakteur eine relativ unbekannte Größe. Das bedeutet, dass eine geschmackliche Einordnungshilfe für historische Dokumentationen als Parameter fehlt. Die sich äußernden Zuschauer vertreten zumeist Vereine oder Interessensgemeinschaften, die ihre Sicht der Dinge als falsch dargestellt oder zu wenig beachtet sehen. Eine größere inhaltliche Auseinandersetzung mit der Präsentation von Geschichte im Fernsehen findet meist nicht im Dialog mit dem Fernsehzuschauer statt. Der einzige zähl- und verwertbare Parameter im Fernsehgeschäft bleibt die Auswertung der Einschaltquote – dies umso mehr, als die Einschaltquote als rein statistischer Wert einen Vorzug gegenüber geschmacklichen Kategorien genießt.

Für die Vermittlung von Geschichte im Fernsehen bedeutet dieser Umstand, dass ein statistischer Wert, von relativ wenigen Menschen beeinflusst, die Aussage und Wertigkeit einer historischen Dokumentation mehr bestimmt als alles andere. Meistens wird schon am nächsten Morgen per Blick in die „TVaktuell“-Rubrik des Intranets einer Sendeanstalt darüber entschieden, ob eine historische Dokumentation „gut“ war oder nicht.

Ein weiteres Problem des Autors ist die vermeintliche Objektivität der historischen Dokumentation. Dies wurde bereits hinsichtlich der Genese des dokumentarischen Fernsehens erläutert. Ein Autor muss stets berücksichtigen, dass allein die Entscheidung, etwas in einem Film zu verwenden oder wegzulassen, ein Geschichtsbild ändern kann. Was ist objektiv? Bei der Betrachtung der historischen Fakten spielen subjektive Argumente immer eine Rolle: Sozialisation des Autors, Themenschwerpunkt während des Studiums, inhaltliche Grundausrichtung der Redaktion und die Leitlinien und Vorgaben des Senders insgesamt. Diese Punkte haben alle Einfluss auf die Entstehung einer historischen Dokumentation. Für den Autor gilt: „Für welche Interpretation entscheidet

<sup>480</sup> T. Neuschwander, Interview.

<sup>481</sup> H. Dotterweich, Interview, 5. November 2004.

<sup>482</sup> S. Ilden, S. 92.

er sich? Für seine? Natürlich, nur: Seine Interpretation steht ja nicht allein, sie unterscheidet sich, weicht ab, bestärkt oder verneint die Untersuchungen anderer Exegeten, und erst in diesem Umfeld hat seine Interpretation ihren legitimen Platz. Im Film steht sie allein. Sie erlangt dadurch ihre Einmaligkeit, die ihr nicht zukommt, und einen Gültigkeitsanspruch, den der Autor weder beabsichtigt hat noch rechtfertigen kann. Gerade dazu aber zwingt ihn das Fernsehen und gerät dabei zwangsläufig in den Geruch von Alles- und Besserwisserei.<sup>483</sup> Zwischen dem historischen Objektivitätsanspruch eines Themas und den allgemeinen journalistischen Maximen des Fernsehens müssen die Autoren einer historischen Dokumentation einen für beide Seiten optimalen Kompromiss finden.

Wiederum beschränkt sich die Problematik für die Autoren nicht nur auf die Subjektivierung von Geschichte, sondern auch auf die Visualisierung der geschichtlichen Ereignisse. „Die größten Schwierigkeiten bereiten den Fernsehredakteuren aus den entsprechenden Programmabteilungen offenbar Fragen der Darstellbarkeit, wie abstrakte Geschichte in konkrete Bilder umgesetzt werden kann. Doch Begriffe, Ideen, Gedanken, Haltungen, langandauernde gesellschaftliche und soziale Umwälzungen, Gesetztexte oder sozialgeschichtliche Statistiken lassen sich nur schwer visualisieren. Zudem sind manche Bereiche unzureichend mit fernsehverwertbaren Quellen abgedeckt – hier müssen sich die Redakteure etwas einfallen lassen, hier sind ihre Phantasie, ihre Geschicklichkeit und ihr ganzes Können gefordert.“<sup>484</sup>

Geschichte zu vermitteln, und dies vor allem via Fernsehen, bedeutet nicht bloß historische Kenntnisse zu vermitteln, um historisches Wissen weiterzugeben, sondern auch dazu beizutragen, dass die Zuschauer sich selbst und ihre Gegenwart begreifen. Wenn aber historisches Lernen in diesem Sinne mehr sein soll als Wissensarchivierung von Resten des Vergangenen, wenn es also darum geht, Erfahrungen aus der Geschichte für die Gegenwart zu erschließen, kommen fiktionale Elemente und Funktionen ins Spiel: „Die res factae müssen sich mit den res fictae verbinden, um historische Anschauung zu werden.“<sup>485</sup>

Bei der Produktion von historischen Dokumentationen sind ohne Zweifel die Autoren die zentralen Impulsgeber. „Sie haben die Idee und das Konzept, nachdem sie die für die Produktion nötigen technischen Apparaturen und Materialien zusammenstellen und diese so arrangieren und nutzen, dass mit einem gegebenen Budget zur gegebenen Zeit eine fertige Sendung entsteht. Im Zentrum dieser technisch-kreativen Arbeit steht dabei nicht so sehr die Kamera, sondern der Schnitt.“<sup>486</sup> Im Schnitt und in der Nachbearbeitung wird aus einem gegebenen Input von heterogenen Materialien (Archivfilme, Fotos, Grafiken, Trickfilme, neugedrehtes Material, darunter vor allem Zeitzeugen und historische Schauplätze, manchmal auch nachgestellte Szenen) und Archivtönen (Geräusche, Musik) nach drei- oder vierwöchiger Montage die bestellte Dokumentation als Output aus dem digitalen Schnittgerät auf einen portablen Datenträger (Sendeband oder Master) ausgespielt.<sup>487</sup>

Das Fernsehen erzeugt bei den Zuschauern ein Gefühl des Dabeiseins; ein Gefühl, das trägt. „Das Fernsehbild erweckt den Eindruck von Wirklichkeit. Die Wirklichkeit ist aber stets dort, wo das Fernsehbild nicht ist. Es berichtet aus zweiter Hand, und es verfremdet oder verfälscht das Geschichtsbild. Das Fernsehbild erweckt den Eindruck von Objektivität. In Wahrheit ist es manipuliert; zweckgebunden und für den Augenblick hergestellt. Die Fernsehsprache ist angepasst. Der Autor ist ein Bild-Texter, kein Schrift-Steller. Die Gefahr ist groß, dass ausgerechnet er, sofern er je eine eigene Sprache gehabt hat, den Verlust an Sprache mit befördert.“<sup>488</sup> Jedoch bleibt abschließend festzuhalten: „Die individuelle Handschrift des jeweiligen Filmemachers, des Autors und des Regisseurs, aber auch der Einfluss eines Redakteurs können über die filmische und sachli-

<sup>483</sup> W. Koch, S. 13.

<sup>484</sup> W. Protzner, S. 73f.

<sup>485</sup> G. Korff, S. 75.

<sup>486</sup> T. Fischer, Geschichte, S. 521.

<sup>487</sup> Vgl. Kapitel IV, Exkurs, f) Nachbearbeitung.

<sup>488</sup> W. Koch, S. 14.

che Herangehensweise mitbestimmen. Die Quellenlage wiederum setzt Grenzen, die jeder Realisator auf seine Weise zu meistern versucht.<sup>489</sup>

Soweit zur inhaltlichen Struktur einer historischen Dokumentation und den Problemen, die den Autoren daraus erwachsen. Dass die Entscheidung darüber, was inhaltlich in einer historischen Dokumentation erzählt wird, immer auch eine Entscheidung über das Budget und die Produktionsbedingungen im Allgemeinen ist, zeigt der Exkurs „Geschichte wird gemacht – Zur Genese einer historischen Dokumentation.“ Dieser Exkurs beschäftigt sich ausführlich mit der Entstehung der historischen Dokumentation „Ludwig III. von Bayern“, die 2006 im Rahmen der Serie „200 Jahre Königreich Bayern“ im Bayerischen Fernsehen am 18. Februar 2006 ausgestrahlt wurde. Minutiös werden die einzelnen Abschnitte des Arbeitsprozesses erklärt und dabei fällt auf, dass die Geschichtsvermittlung im Fernsehen weitaus stärker genrespezifischen Regeln der Fernsehmacher unterliegt als denen der Geschichtswissenschaft.

#### Absichten und Ziele von Fernsehmachern und Geschichtsvermittlern im Fernsehen

Welche Ansprüche haben Fernsehschaffende, wenn sie ihrem Beruf nachgehen? Wieso wird Geschichte im Fernsehen überhaupt vermittelt? Welche ist die geeignetste Form dafür? Welche Rolle spielt die Einschaltquote, welche die Zuschauerrezeption? Gibt es systemimmanente Zwänge des Genres Fernsehen und welches sind die Auswirkungen auf die Geschichtsvermittlung via Fernsehen? Das sind die Leitfragen der nun folgenden Studie. In Interviews wurde versucht, dem Phänomen „Geschichte im Fernsehen“ auf den Grund zu gehen. Zunächst wird die empirische Forschung außen vor gelassen; auf sie wird im Kapitel III näher eingegangen. Viel eher wird ein Zugang in die Gedankenwelt innerhalb und außerhalb des Bayerischen Fernsehens gelegt, der es ermöglicht, in präziser und wissenschaftlicher Form aufzuzeigen, von welchen inneren und äußeren Einflüssen die Genese einer historischen Dokumentation abhängt, wie ihre Bausteine eingesetzt, genutzt oder verworfen werden und wie die von den „Geschichtsvermittlern“ antizipierte Rezeption der Zuschauer im Allgemeinen und die Einschaltquote im Speziellen darauf rückwirken.

An die eingangs formulierten Leitfragen schließen sich spezifische fachliche Fragen an: Worum geht es den heutigen „Geschichtsmachern“ und wie verhielt es sich in den vorangegangenen Jahrzehnten? Wie benennen sie Vermittlungsziele? Welches ist ihr Anspruch? Was glauben sie, was der Zuschauer sehen will?

Die Ermittlung von Motiven und Einstellungen gehört zu den schwierigsten Forschungsfeldern überhaupt. Diese sind nicht nur individuell verschieden, sondern auch oft unbewusst vorhanden. Dies fällt umso mehr ins Gewicht, da es sich hier um ein Thema handelt, das mit einer großen öffentlichen Aufmerksamkeit, politischen Überzeugungen und einer, zumindest antizipierten, hohen ethischen und moralischen Verantwortung verbunden ist.

Eine qualitative Studie im Auftrag des Bayerischen Fernsehens aus dem Jahr 2005 beleuchtet das Thema aus der Zuschauerposition.<sup>490</sup> Grundlage der Untersuchung waren fünf Gruppendiskussionen, die im Mai 2005 vom Institut für Kommunikationswissenschaft der LMU München und der Medienforschung des Bayerischen Fernsehens organisiert wurden. An diesen Gesprächen nahmen 31 Zuschauer teil: fünf Studenten und jeweils 13 Personen aus der Altersgruppe 30-49 Jahre sowie 50 Jahre und älter. Die Ergebnisse bleiben ohne Anspruch auf Repräsentativität, scheinen jedoch relativ eindeutig: Wichtigstes Motiv für die Beschäftigung mit der Geschichte war demnach das Bedürfnis nach Identität und Orientierung. Dass der Orientierungsbedarf mit der beruflichen und touristischen Mobilität gewachsen ist, dürfte eine zentrale Ursache für das gestiegene Interesse an Geschichte sein. Neben der Aufklärung über andere gehört zum Wunsch nach Orientierung und Identität die Aufklärung über sich selbst. Folgt man den identitäts-theoretischen Annahmen, dann haben Menschen das Bedürfnis, sich mit ihren Lebensumständen und ihrer Biographie auseinan-

<sup>489</sup> E. Leiser, S. 37.

<sup>490</sup> Vgl. M. Meyen, Rezeption.

derzusetzen und so ihre Identität zu stabilisieren. Identität hat dabei sowohl eine kollektive als auch eine individuelle Komponente, wobei sich das Wort Kollektiv auf ganz verschiedene Einheiten beziehen kann: auf das Volk, zu dem man gehört, auf die Region, aus der man stammt oder in der man jetzt lebt, auf den Betrieb, in dem man arbeitet. Zum Wunsch nach Orientierung und Identität gehört auch das Bedürfnis, sich mit anderen zu vergleichen und dadurch die eigene Situation, das eigene Handeln, die eigenen Einstellungen zu legitimieren. Die Geschichte bietet als besondere Attraktivität unendlich viele Vergleichsobjekte gegenüber der Fiktion. Das Wissen um die „Realität“ erklärt den Nervenkitzel. Geschichte sei einfach spannender als irgendwelche Dinge, die nie so stattgefunden haben, so die Diskussionsteilnehmer.

Weiterhin trat bei vielen Teilnehmern ein Selbstbild in Erscheinung, zu dem es gehört, „Bescheid zu wissen“ – vor allem über historische Abläufe und Ereignisse, die in der Gesellschaft oder im persönlichen Umfeld für wichtig gehalten und diskutiert werden. Man möchte Wissen zeigen oder eine Meinung äußern können und damit den Erwartungen entsprechen, die an einen „gut informierten“ oder „mündigen“ Bürger gestellt werden. Das Informiert-Sein ist zumindest in Teilen der Gesellschaft eine Norm, auch das Informiert-Sein über Geschichte. Da diese Norm nicht auf Detailwissen zielt, lässt sich das Bedürfnis, Bescheid zu wissen, am besten mit Sendungen befriedigen, die Themen von allgemeinem Interesse behandeln, den Wissensstand aktualisieren und nicht zu lang sind.

Das Interesse an Geschichte speist sich zusätzlich aus dem aktuellen Lebensumfeld. Die Auswahl von Themen wird von Nachrichtenfaktoren bestimmt, das sind in der Regel Ereignis- oder Nachrichtenmerkmale. Genau wie Journalisten steht ebenso das Publikum vor der Aufgabe, Komplexität zu reduzieren. Das Interesse an historischen Themen wird aus dem aktuellen Lebensumfeld gespeist und gehört zur Agenda der Massenmedien, die der Faktor Thematisierung beschreibt. Dieser Faktor hängt dabei mit den Motiven „Orientierung“ und „Bescheid wissen wollen“ zusammen.

Der Faktor Nähe erklärt, warum Sendungen über die deutsche Geschichte und hier vor allem über die Zeitgeschichte auf das größte Publikumsinteresse stoßen, während das Interesse an früheren Zeiträumen begrenzt bleibt. Die Personalisierung als Element erfolgreicher Geschichtssendungen findet folgende Erklärung: Die Zuschauer bräuchten Personen, an denen sie ein Problem festmachen, zu denen sie „eine Beziehung“ aufbauen könnten. Eng mit der Personalisierung verbunden ist der Nachrichtenfaktor Prominenz.

Von diesen Faktoren und Erkenntnissen ließen sich nun Erwartungen der Diskussionsteilnehmer respektive der Fernsehzuschauer an Geschichtssendungen im Fernsehen ableiten: Das Fernsehen unterhält besser als alle anderen Massenmedien und ist den anderen Medienangeboten in Sachen Überblickswissen mindestens ebenbürtig. Unterhaltung wird als subjektabhängig begriffen und ist kein Begriff zur Beschreibung des Medienangebots. Wenn es ein Rezept für eine erfolgreiche Geschichtssendung gibt, dann muss dieses Rezept die Komponenten Unterhaltung und Wissensvermittlung verbinden. Die allermeisten Befragten wollten von Geschichtssendungen in erster Linie unterhalten werden. Der Wunsch nach Unterhaltung ist nur zu erfüllen, wenn das Fernsehen auch im Bereich Geschichte Fernsehen bleibt und die Möglichkeiten des Mediums ausschöpft. Eine weitere Zutat für das Rezept einer erfolgreichen Geschichtssendung ist die Vermittlung von Wissen. Für die Zuschauer ist es wichtig, etwas lernen zu können und relativ kompakt möglichst viel vermittelt zu bekommen, zum Nachdenken angeregt zu werden und zum Beispiel die Fragen der Kinder besser beantworten zu können, Wissenslücken zu füllen und den eigenen Horizont zu erweitern, nachzuholen, was einem vom Lehrer nicht beigebracht wurde oder den Stoff aufzufrischen. Damit Wissen vermittelt werden kann, müssen die Sendungen glaubwürdig sein. Dazu gehört der Wunsch, sich selbst eine Meinung bilden zu können – am besten dadurch, dass der Gegenstand aus verschiedenen Blickwinkeln und ohne Wertung durch einen Moderator oder Erzähler dargestellt wird. Spielszenen oder Re-Enactment in historischen Dokumentationen werden eher skeptisch beurteilt. Wenn die Befragten „Authentizität“ eingefordert hatten, dann meinten sie vor allem, dass die Bilder damals, zu dieser Sekunde, genau in diesem Moment aufgenommen

worden sind, dass sie aus dieser Zeit stammen. Wenn man nachgespielte Szenen einsetzen muss, sollten sie professionell produziert werden, vor allem mit professionellen Darstellern, weil die Zuschauer hier vergleichen können. Für Glaubwürdigkeit und Authentizität stehen neben Dokumenten vor allem die Zeitzeugen. Sie liefern eine subjektive Sicht und befriedigen damit das Bedürfnis, verschiedene Perspektiven abzuwägen und sich selbst eine Meinung bilden zu wollen.<sup>491</sup> Ob sich die rezeptiven Erkenntnisse dieser Studie mit den Aussagen unserer „Geschichtsmacher“ in Einklang bringen lassen und inwieweit diese Bestandsaufnahme überhaupt einen Einfluss auf die Absichten und Ziele von Autoren und Redakteuren hat, wird sich zeigen.

#### Zum Untersuchungsdesign der Interviews

Um die subjektiven und vielschichtigen Motive der „Geschichtsmacher“ und deren Hintergründe zu beleuchten, bekamen die Interviewpartner die Möglichkeit, ganz offen über ihr Interesse an Geschichte und ihre Arbeit mit historischen Themen zu sprechen. Dies kann nur mit einer qualitativen Methode gelingen, deren Grundlage teilstrukturierte Leitfadeninterviews sind. Ein Interview an sich ist allgemein den „qualitativen Methoden der Sozialwissenschaft zuzuordnen. Es handelt sich um nicht-standardisierte, also unstrukturierte beziehungsweise wenig strukturierte, verstehende Befragungen. [...] Leitfadeninterviews nehmen eine Zwischenstellung zwischen standardisierten und nicht-standardisierten Befragungen ein und werden deshalb auch als halbstandardisiert bezeichnet.“<sup>492</sup> Das bedeutet, dass die Interviews zwar anhand eines Leitfadens geführt wurden, je nach Gesprächssituation jedoch etwas divergieren konnten.

Die Ergebnisse eines qualitativen Interviews gelten als nicht repräsentativ, dies ist auch nicht beabsichtigt. Trotzdem sind die Antworten intersubjektiv nachvollziehbar und die Interviews können den Gütekriterien empirischer Datenerhebung, der Validität (Gültigkeit) und Reliabilität (Zuverlässigkeit), standhalten.<sup>493</sup>

Wie oben schon erwähnt, ist es relativ schwierig, persönliche Einstellungen und Beweggründe in einem Interview zu erfragen, das in seiner Thematik eine solch große öffentliche Präsenz hat, wie dies bei der Vermittlung von Geschichte im Fernsehen der Fall ist. Deshalb eignete sich die Form des qualitativen Leitfadeninterviews für diese Arbeit besonders. Die Fragen wurden zumeist offen formuliert, ohne einen Fragebogen oder ein festes Schema. In den meisten Interviews waren die Fragen sehr ähnlich; zu welchem Zeitpunkt sie innerhalb des Gesprächs gestellt wurden, hing jedoch immer von der Gesprächsatmosphäre ab. So waren die Interviews zwar strukturiert, wie man an den übergeordneten Themenpunkten sieht, aber es waren keine Antwortmöglichkeiten vorgegeben; die Gesprächssituation blieb offen für die Antworten der Gesprächspartner. Eine geschlossene Methode hätte diese Flexibilität nicht zugelassen.

Die Zuordnung der Statements in größere Themengruppen vereinfachte die Vergleichbarkeit der Interviews deutlich. So konnte die gleiche Frage chronologisch geordnet von allen Gesprächsteilnehmern beantwortet werden.

Die offene Form der qualitativen, standardisierten Leitfadeninterviews hat aber auch eine Schwäche: Die Antworten sind immer auch von der Beziehung zwischen dem Interviewer und dem Befragten abhängig. Des Weiteren evaluiert der Interviewer auch den Wert der Aussagen der Gesprächspartner, die er in seine Arbeit unter einem Forschungsaspekt integrieren will. Dabei kann es vorkommen, dass der Interviewer das Ergebnis beziehungsweise die Qualität der Antworten beeinflusst.

Die Auswahl der Gesprächspartner fand selbstverständlich unter dem Aspekt einer möglichen Berücksichtigung aller „Geschichtsmacher“ innerhalb des Bayerischen Fernsehens statt. Dabei wurden die „Geschichtsmacher“ des Bayerischen Fernsehens wie folgt definiert: Programmverantwortliche des BR (Intendanz), Programmbereichsleiter des jeweiligen Programmbereichs, dem

<sup>491</sup> Vgl. M. Meyen, *Rezeption und K.* Zolnowski.

<sup>492</sup> K. Zolnowski, S. 61.

<sup>493</sup> Vgl. P. Mayring, S. 140f.

Geschichte im Bayerischen Fernsehen zugeordnet war (Geschichte – Wissenschaft – Bildung), Redakteure der Redaktion Geschichte und Autoren und Regisseure von historischen Dokumentationen, die im Bayerischen Fernsehen ausgestrahlt wurden. Da sich diese Studie mit der Vermittlung von Geschichte im Bayerischen Fernsehen von 1964 bis 2004 beschäftigt, war der zeitliche Rahmen bereits vorgegeben. Es wurde nun nach allen Beteiligten gesucht, die in diesen vier Jahrzehnten dieser Zuordnung entsprachen.

Darüber hinaus erschien es sinnvoll, nicht nur die öffentlich-rechtlichen, sondern auch andere Fernsehsender und Geschichtsmacher in Deutschland in die Befragung mit einzubeziehen. Im Zuge der Recherchen für diese Arbeit wurde festgestellt, dass die Privatsender in der Geschichtsvermittlung in Deutschland keine Rolle spielen. Weder die RTL-Group mit ihren dazugehörigen Sendern VOX, N-TV, Super RTL und RTL II noch die ProSiebenSAT.1 Media Group, mit den Sendern N-24, NeunLive und kabel eins, verfügen über eigene Geschichtsredaktionen, die mit eigenen Budgets ausgestattet sind und die eigenständiges Programm produzieren. Einzig die sogenannten Informationskanäle wie N-TV oder N-24 bieten in ihrem Programm angekaufte amerikanische Sendeformate, teilweise mit geschichtlichem Inhalt der Sender Discovery Channel oder History Channel. Auf VOX produziert das Magazin SPIEGEL-TV Geschichtsformate, die in unregelmäßigen Abständen ausgestrahlt werden und sich meistens mit dem Dritten Reich beschäftigen. Das heißt also, dass die Privatsender nur eine Marginalie im Bereich der Geschichtsvermittlung in Deutschland darstellen und somit für die Untersuchung irrelevant waren.

Bei den anderen öffentlich-rechtlichen Sendern und Geschichtsmachern fiel die Auswahl relativ leicht. Die weiteren Mitglieder der ARD fielen nicht ins Gewicht, da sich einerseits ihre Formate und Präsentationsformen nicht wesentlich von denen des Bayerischen Fernsehens unterschieden und andererseits mit Meggy Steffens eine Geschichtsredakteurin des Bayerischen Fernsehens für ein Interview gewonnen wurde, die gleichzeitig in Gremien der ARD darüber mitentschied, welche historischen Formate im gemeinsamen Programm der ARD ausgestrahlt werden. Die öffentlich-rechtlichen Kultur- und Informationskanäle 3SAT, Phoenix und ARTE wurden ebenfalls nicht in die Auswahl mit einbezogen. Zwar verfügen 3SAT und ARTE über Redaktionen, die sich auch mit der Vermittlung von Geschichte beschäftigen, aber größtenteils übernimmt 3SAT die historischen Formate der ARD und des ZDF, und die historischen Formate des deutsch-französischen Senders ARTE werden auch immer von deutschen öffentlich-rechtlichen Sendern mitgestaltet und finanziert. Phoenix sieht sich selbst als Spartensender und wiederholt Dokumentationen der ARD und des ZDF.

Wer über Geschichtsvermittlung im deutschen Fernsehen bis 2004 spricht, kommt an der ZDF-Redaktion für Zeitgeschichte und deren Begründer Guido Knopp nicht vorbei. Eine ebenfalls hochfrequentierte Geschichtssendung des ZDF ist „ZDF-History“, die jeden Sonntag, meist ab 23:30 Uhr, ausgestrahlt wird. Der redaktionelle Leiter von „ZDF-History“ ist Christian Deick.

Der vielleicht bedeutendste Dokumentarist in Deutschland ist Heinrich Breloer. Er hat mit seiner Mischung aus Dokumentation und fiktionalem Drama eine neue Form der Erzählung und der Geschichtsvermittlung im Fernsehen geschaffen, die ein Millionenpublikum begeisterte und für die er vielfach ausgezeichnet wurde.

Edgar Reitz schließlich ist einer der renommiertesten deutschen Filmemacher. Reitz gelang mit seinem Hauptwerk „Heimat“ („Heimat 1“, 1984, „Die zweite Heimat“, 1992, und „Heimat 3“, 2004, „Die andere Heimat“, 2013) ein monumentales Langzeitprojekt, das die deutsche Vergangenheit in den Dörfern des Hunsrück zeigt – ein Versuch, wie sich Geschichte in der Provinz abspielt haben könnte.

Diese vier Fernsehmacher gehören nicht dem BR an, prägten und prägen aber trotzdem das Bild der Geschichtsvermittlung via Fernsehen in Deutschland. Nachdem sich die Angehörigen des BR geäußert haben, werden die vier Meinungen immer wieder als Korrektiv zitiert, um über den „bayerischen“ Tellerrand zu schauen, die systemimmanenten Äußerungen des BR zu relativieren und in einem Gesamtkontext zu integrieren.

Nach telefonischem, teilweise auch persönlichem Kontakt und unter Mithilfe von Prof. Dr. Hans-Michael Körner haben sich demnach folgende Gesprächspartner für diese Arbeit gefunden:

Dr. Helmut Dotterweich, Dr. Gertrud Diepolder, Henric L. Wuermeling, Rudolf Sporrer, Dr. Engelbert Schwarzenbeck, Christian Lappe, Dr. Meggy Steffens, Thomas Neuschwander, Ulrike Leutheusser, Dr. Dr. Bernhard Graf, Heinrich Biron, Astrid Harms-Limmer, Prof. Dr. Dr. h.c. Albert Scharf, Prof. Dr. Guido Knopp, Christian Deick, Dr. Heinrich Breloer und Prof. Dr. h.c. Edgar Reitz.

Dabei fanden die Interviews an unterschiedlichen Orten – oft im privaten Umfeld der Befragten – statt, was eine intime Gesprächssituation förderte. Nachdem die Interviews transkribiert und teilweise stilistisch bearbeitet wurden, wurden sie an die Beteiligten zurückgesandt und schließlich von ihnen zur Aufnahme in diese Arbeit freigegeben.

Die Interviews wurden in den Jahren 2004 bis 2006 in den Büroräumen der Beteiligten, in deren Wohnzimmern, Hotelzimmern und in der Kantine des BR in Freimann geführt. Sie bilden den Grundstock der vorliegenden Arbeit, indem sie einen intensiven Blick auf die inneren Entscheidungsprozesse und Beweggründe von Fernsehschaffenden im Bereich Geschichte werfen, den es so vorher noch nicht gegeben hat. Somit skizzieren sie das Arbeitsfeld, in dem Geschichte im Fernsehen vermittelt wird, grenzen es von der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit geschichtlichen Themen ab und definieren es.

Zu Beginn der Gespräche erläuterte der Verfasser das Thema der Arbeit und wies auf die Notwendigkeit hin, ausführliche Kenntnis über die Absichten und Arbeitsmethoden der „Geschichtsmacher“ zu erhalten. Alle Gesprächsteilnehmer waren sehr hilfsbereit und entgegenkommend. Wie oben schon erwähnt, wurde im Verlauf der Gespräche ein gleichbleibender Fragen- und Themenkatalog angesprochen, was durchweg gut gelang. So wurden allen Gesprächsteilnehmern, wenn auch manchmal in unterschiedlicher Formulierung, die gleichen Fragen gestellt. Die Gespräche wurden mit Zustimmung der Gesprächsteilnehmer aufgenommen und wörtlich niedergeschrieben, anschließend den Gesprächsteilnehmern, mit der Bitte um Korrektur, Streichungen und Freigabe der Interviews, zugeschickt. Aus diesen Unterlagen wurde die nun folgende thematische Zusammenstellung entwickelt. Nur ein Teil der Aussagen wird hier wiedergegeben, Wiederholungen und unwesentliche Gesprächsteile wurden weggelassen. Es wurden immer nur die jeweils aussagekräftigsten Äußerungen übernommen. Die vollständigen Interviews befinden sich im Anhang, in einigen Fällen sind diese stilistisch bearbeitet.

Insgesamt handelt es sich um drei Themengruppen, die den Antworten der Interviewpartner übergeordnet sind:

Die moralisch-ethische Ebene der Geschichtsvermittlung:

- Fragen zur Verantwortung der „Geschichtsmacher“
- Fragen zum an sich selbst gestellten Anspruch und zur eigenen Erzählweise
- Vermittlungsziele und Absichten der „Geschichtsmacher“

Die Korrelation zwischen den Absichten der „Geschichtsmacher“ und der Außenwirkung ihrer Arbeit:

- Die Geschichtsvermittlung im Spiegel der Einschaltquote
- Die Themenauswahl der „Geschichtsmacher“
- Die Entwicklung der historischen Dokumentation in den letzten vier Jahrzehnten

Das Spannungsfeld Geschichtsvermittlung im Fernsehen allgemein und innerhalb des Bayerischen Fernsehens im Speziellen:

- Bewertung des Einsatzes und der Wirkung der verschiedenen Bausteine einer historischen Dokumentation

Die Zitate wurden chronologisch geordnet. Dies ist vor allem sinnvoll, um aufzuzeigen, wie sich Ansichten und Vermittlungsziele von 1964 bis 2004 verändert haben. Ein Beispiel: Frau Diepolder oder Herr Dotterweich, die beide ab 1964 Geschichte im Fernsehen vermittelten, kommen vor Herrn Wuermeling oder Herrn Schwarzenbeck, die ab 1978 respektive 1993/1994 als Redaktionsleiter verantwortlich waren. Dass dabei die Vermittlungszeiträume nicht mit dem Dazukommen eines anderen Interviewpartners enden, bleibt unberücksichtigt. Der Auswertung der Interviews soll nicht der Anspruch auf absolute Repräsentativität für die Geschichtsvermittlung im deutschen Fernsehen anhaften, da es sich hier um qualitative Interviews handelt. Die Auswertung unterliegt der subjektiven Interpretation des Autors, ohne in allen Fällen Beweise eines empirischen Verfahrens zugrunde legen zu können. Vergleiche mit dem statistischen Teil dieser Arbeit, in dem alle Geschichtssendungen des BR von 1964 bis 2004 aufgelistet sind, bieten sich vor allem bei den Punkten Themenauswahl, Entwicklung der historischen Dokumentation und Spannungsfeld Geschichtsvermittlung an, auch hier mit subjektiver Interpretation der Daten.

#### Die moralisch-ethische Ebene der Geschichtsvermittlung

Auf die Frage „Welche Verantwortung hat ein Geschichtsvermittler wem gegenüber?“ wurde von den BR-Mitarbeitern folgendes geäußert:

Diepolder: „Er hat sehr viel Verantwortung, ohne dass man daraus ein großes Theater macht – so wie eigentlich jeder, der Geschichte lehrt. So viel anders ist das nicht, wenn ich einen Studenten in der Übung habe, dann muss ich auch dem Thema gegenüber, dem Studenten gegenüber Verantwortung zeigen. Die Verantwortung wird beim Schulfernsehen deutlicher, weil immer Berater dabei waren, die aus der Praxis kamen. Inwieweit es sonst geht, glaube ich, bleibt sehr individuell.“

Wuermeling: „Zuerst natürlich dem Zuschauer und dann der eigenen Gewissenhaftigkeit. Es muss die beste Recherche sein, die möglich ist, sodass man sogar dem Stand der Zeitgeschichtsforschung ein bisschen voraus ist.“

Sporrer: „Verantwortlich ist man natürlich immer dem Zuschauer und einem gewissen Spannungsverhältnis innerhalb der Produktion. Ich will dramaturgisch etwas Tolles zeigen.“

Schwarzenbeck: „Mit dem Bewusstsein, dass man Qualität bringen muss. Qualität, die sich an der historischen Vergangenheit orientiert, aber gleichzeitig daran gemessen wird, welche Qualitätsstandards die Filmemacher vor einem eingeführt haben, auch mit dem Blick auf andere Redaktionen und zu anderen Sendern. Dies betrifft sowohl den Inhalt als auch die Ästhetik.“

Lappe: „Als ausgebildeter Historiker bedeutet es für mich, sich wie ein Wissenschaftler innerhalb des gefundenen Themas zu bewegen, sich also ein Thema wissenschaftlich zu erarbeiten. Dabei dient mir die Literatur, Forschungstendenzen zu berücksichtigen und mir ein nach wissenschaftlichen Kriterien gültiges Bild des gewählten Gegenstandes zu erarbeiten und mich zu vergewissern. Die Literatur allein genügt nicht. Auch der Kontakt zu Fachleuten eines Themas ist ausgesprochen wichtig. Diese Verantwortung ist unabdingbar für jeden Filmemacher von Geschichte. Die Verantwortung gegenüber dem Publikum ist, den neusten Stand des erreichbaren Wissens zu transportieren. Also dem zu entsprechen, was laut Rundfunkgesetz Programmauftrag ist, nämlich verlässliche Information zu bieten. Zum anderen die Verantwortung in publizistischer Hinsicht: Alle Regeln für öffentlich-rechtliches Fernsehen müssen eingehalten werden. Diese Verantwortung spürt man sowohl bei der Themenfindung als auch bei der Aufbereitung der Themen. Das Themenspektrum muss mit der Erwartungshaltung des Publikums gegenüber dem Bayerischen Fernsehen kompatibel sein.“

Graf: „Wenn man Historiker ist, versucht man mit den Mitteln, die einem zur Verfügung stehen, Geschichte so authentisch wie möglich zu vermitteln. Man hat bei der Vermittlung von Geschichte häufig nicht die Zeit, die ein Historiker für eine wissenschaftliche Arbeit hat. Man muss in einer sehr viel kürzeren Zeit auf den Punkt kommen. Insofern ist man beim Fernsehen einem höheren Druck ausgesetzt. Es gilt, ein Thema zur erfassen. Dabei muss man sich immer entscheiden, wo man die Schwerpunkte setzt. Man kann nicht beliebig viel in den Film packen. Dies ist dann schon die erste Stellungnahme. Dieses Problem hat jeder Wissenschaftler, weil die Beschäftigung mit einem bestimmten Thema schon etwas Subjektives in sich birgt. In dem vom Fernsehen vorgegebenen Rahmen kann man trotzdem versuchen, so wirklichkeitstreu wie möglich zu sein. Bei einem wissenschaftlichen Text haben Sie immer die Möglichkeit, den Text ideal zu formulieren.“

Biron: „Ich fühle mich jedem einzelnen Zuschauer gegenüber verantwortlich. Dabei gibt es ein großes Problem. Vor dem Arbeitsbeginn einer Dokumentation werden zunächst einige Fragen gestellt: Gibt es eine Zielgruppe oder macht man Fernsehen für jedermann, für alle? Zu welcher Sendezeit wird die Dokumentation ausgestrahlt? Um 20:15 Uhr oder um 23:00 Uhr? Da sind die Unterschiede sehr groß.“

In diesen ersten Stellungnahmen der Geschichtsmacher des Bayerischen Rundfunks ist eines offensichtlich: die Orientierung am Zuschauer und an einer, im weitesten Sinne formulierten, Tradition einer Geschichtsvermittlung im öffentlich-rechtlichen Fernsehen.

Ein Verantwortungsgefühl gegenüber dem Zuschauer bemisst sich in einer möglichst exakten Rekonstruktion historischer Ereignisse auf der einen Seite und auf der anderen Seite das Erkennen der Gefahren, die eine historische Dokumentation mit sich bringt: Auf der einen Seite die bereits erwähnte Schwierigkeit der Objektivität und auf der anderen Seite die Berücksichtigung von fernsehspezifischen Voraussetzungen wie Ausstrahlungszeit und Produktionsbedingungen. Festzuhalten bleibt die Akzentuierung der wissenschaftlichen Herangehensweise an eine historische Dokumentation, ohne hier bereits das dafür nötige Instrumentarium zu erwähnen. Diese Betonung hat sich in vier Jahrzehnten nicht grundlegend geändert und scheint einen roten Faden in der Herstellung von Geschichtssendungen im Bayerischen Rundfunk zu ziehen.

Das Korrektiv außerhalb des Bayerischen Rundfunks äußert sich zur Frage des Verantwortungsgefühls wie folgt:

Knopp: „Die Geschichte muss authentisch sein – das ist die Basis. Auf diese Basis stellen wir uns, die Interviewer: ‚Wie kannst du die Botschaft deines Films so vermitteln, dass die Leute sie auch annehmen?‘ Dazu gehört nicht nur formales und ästhetisches Verständnis, sondern auch Verantwortungsbewusstsein. Bei umstrittenen Themen, wie Flucht und Vertreibung oder auch der Bombenkrieg im Zweiten Weltkrieg, müssen wir natürlich darauf achten, dass die Differenzierung die Geschichte immer in sich trägt, in den filmischen Rekonstruktionen immer wieder klar auftritt. Es darf nicht sein, die Deutschen in diesen beiden Fällen generell als Opfervolk darzustellen. Sie waren Täter, die später auch Opfer wurden. Dieses Differenzierungsbedürfnis ist bei Massenphänomenen ein schwieriges Unterfangen. Der einzig gangbare Weg, sich diesem Phänomen zu nähern, ist die Gratwanderung.“

Deick: „Zunächst fühle ich mich meinem Arbeitgeber gegenüber verantwortlich. Ich denke das sollte jeder, der einem Beruf nachgeht, so empfinden. Wenn Sie darauf hinaus wollen, dass die Vermittlung von Geschichte im Fernsehen eine gewisse gesellschaftliche Verantwortung in sich birgt, dann berücksichtigen wir das ganz sicher. Geschichte ist ein wichtiger Teil der politischen Kultur und da sind die Fernsehschaffenden besonders in der Pflicht. Der Umgang mit Geschichte verlangt, verglichen mit einer Sendung über Physik, eine erhöhte Sensibilität. Was die politische Kultur anbetrifft, ist die Entstehung des Universums nicht so relevant wie der Umgang mit der NS-Zeit.“

Breloer: „Es war damals eine fröhliche Fünfziger-Jahre-Republik mit Petticoat, Jazz und Elvis Presley. In meinem Film ‚Geschlossene Gesellschaft‘ haben wir versucht darzustellen, wie wir uns in stumpfsinnigen Veranstaltungen herauszogen. Man hat die Trümmer beseitigt und alle Spuren gelöscht – mit der Energie der Arbeit, so wie Hausfrauen ganz schnell putzen, wenn etwas zu explodieren droht. Wir empfanden damals unsere Eltern so. Die versuchten irgendetwas vor uns zu verbergen. Wir sind erst später darauf gekommen, dass das in irgendeiner Form ihre Beteiligung an dieser Zeit gewesen sein muss. Dieses Rätsel war es, was mich immer am meisten beschäftigt hat und das müsste eigentlich alle Menschen beschäftigen, weil es nicht nur eine deutsche Frage ist. Die Frage ‚Wie ist es möglich, dass ein zivilisiertes Volk sich so verhält?‘ [...] Ich war immer der Meinung, man muss im einzelnen Menschen nachgucken und fragen: ‚Wie ist es geschehen? Wo ist das Moment der Verführbarkeit? Wie hat der Einzelne das erlebt und wie wäre das zu verhindern gewesen?‘ Im Einzelnen, ein sehr subjektiver Faktor, das war von Anfang an unsere Arbeit im Fernsehen. ‚Das Beil von Wandsbek‘, von Arnold Zweig im fernen Haifa geschrieben, ist eine Parabel darüber, wie es uns allen gemeinsam passieren konnte: ‚Wie konnte sich dieser Schlachter dazu verführen lassen, die Leute zu köpfen und wie gerät er in seine Schuld?‘ Das steht hinter so vielen Filmen. Es sind immer wieder Anläufe: Man läuft wie ein Jagdhund die Fährte auf und ab, immer wieder, und versucht zu ergründen, was geschehen ist und wie es geschehen konnte.“

Reitz: „Zunächst ist das eine Frage, ob man eine Verantwortung vor der Geschichte hat. Das empfinden Geschichtswissenschaftler immer so. Sie sehen sich als Geschichtsschreiber in der Verantwortung gegenüber der Geschichte. Aber sobald ein Sachverhalt wiedergegeben oder beschrieben wird, findet natürlich eine Veränderung statt. Die Möglichkeit der 1:1-Speicherung von Historie und von Zeit überhaupt gibt es nicht. Damit kommt man zum zentralen Problem: der Mensch und die Zeit. Unser Verhältnis zur Zeit ist nach meiner Auffassung von unserem Verhältnis zur eigenen Lebenszeit geprägt. Die Frage, wie ernst wir die Zeit nehmen, bestimmt unser gesamtes Tun. Diese Tatsache ist deswegen erwähnenswert, weil es einen regelrechten Kampf um unsere Lebenszeit gibt. Zunächst gehören unser Leben und die Zeit unseres Lebens uns. Aber dieses kostbare Gut ist für viele andere auch kostbar. Jeder, der uns etwas verkaufen will, interessiert sich für unsere Zeit und wirbt darum, dass wir Stücke unserer Lebenszeit abgeben, um damit als Konsumenten für Unterhaltung oder für die Teilnahme an politischen oder sozialen Geschehnissen dabei zu sein. Unsere Zeit ist also nicht nur für uns, sondern auch für andere ein kostbares Gut. Wenn wir uns diesem Kampf ergeben oder ausliefern, wird es im Extremfall so sein, dass wir für uns selber keine Zeit mehr haben und nur noch die Zeit derer bedient wird, die uns etwas verkaufen wollen. Ich versuche die Frage nach Verantwortung durch eine generelle Fragestellung zu beantworten. Ich wüsste nicht, wie man anders eine Antwort für einen Filmemacher finden soll. Der Filmemacher ist von vielen möglichen Kräften abhängig, wenn es darum geht, Geld zu verdienen und Erfolg zu haben, im Fernsehen eine bestimmte Sendezeit zu bekommen und dabei durch einen hohen Marktanteil erfolgreich zu sein. In all diesen Fällen handelt es sich um fremdbestimmte Zeitverwendung. Wenn man sich dem ergibt, unterliegt man vollkommen anderen Notwendigkeiten, als wenn man sich vom Eigeninteresse leiten lässt. [...]

Natürlich kann ein Filmemacher diese Verantwortung auch aus anderen Gründen nicht tragen: Er muss sein Werk vorführen, er ist darauf angewiesen, die Produktionsmittel in die Hand zu bekommen. Also muss er etwas herstellen, was im Fernsehprogramm seinen Platz hat. Wir haben bereits darüber gesprochen, unter welchen Bedingungen man diese Plätze bekommt. Da ist ein vorstrukturiertes Programmschema zu bedienen, mit einer ganz eigenen, über Jahre durch Dressur dem Publikum angewöhnten Sehgewohnheit. Wer diese Sehgewohnheit nicht bedient, kann auf diesem Programmplatz nicht auftreten. Wenn er überhaupt diesen Programmplatz erobern kann, dann hat er schon den ersten Schritt zur Geschichtsklitterung getan und die Verantwortung gegenüber der Geschichte tritt in diesem Moment sofort zurück gegenüber anderen Verantwortungen, einer Verantwortung, die ich immer sehr stark empfunden habe, nämlich die Verantwortung ge-

genüber meinen Mitarbeitern. Ich habe ein großes Team, 60 bis 70 Leute, bei der ‚Heimat‘ haben wir jahrelang zusammengearbeitet und in dieser Zeit haben davon Familien gelebt. Das ist eine unternehmerische Verantwortung, die ich trage und natürlich habe ich dafür zu sorgen, dass der Film zustande kommt und dass meine Mitarbeiter leben können. Solche und andere Verantwortungen spielen eine große Rolle.“

Vielfältiger könnte das erste Resümee des Korrektivs zum Verantwortungsgefühl eines Geschichtsmachers im deutschen Fernsehen nicht ausfallen. Zu Beginn steht die Aussage Knopps, dass Geschichte und das Verantwortungsbewusstsein mit dem formalen und ästhetischen Verständnis einhergehen müsse. Dies betrifft vor allem kontroverse Themen, die die Differenzierung von Geschichte in sich tragen. Ohne zu sehr spekulieren zu wollen, passt diese Aussage zu den vorherigen Stellungnahmen der BR-Fernsehmacher, die den wissenschaftlichen Ansatz einer Geschichtssendung betont hatten. Neu hingegen ist die gespürte Verantwortung Deicks seinem Arbeitgeber gegenüber, die in diesem Zusammenhang keiner der Interviewpartner so formuliert hat. Jedoch räumt auch Deick ein, dass Geschichte mit einem ganz besonderen Verantwortungsgefühl zu vermitteln sei. Die beiden Filmemacher Breloer und Reitz hingegen speisen ihr Verantwortungsgefühl aus persönlichen Erlebnissen. Während bei Breloer vor allem die erlebten und erfüllten Ereignisse seiner Kindheit und Jugend dafür verantwortlich sind, dass er sich immer wieder Fragen zur Zeit des Nationalsozialismus gestellt hat, die schließlich zu der Einsicht führte, dass er ergründen musste, wie es so weit hat kommen können, stellt Reitz in seiner Antwort die Geschichtsvermittlung in Zusammenhang mit der Lebenszeit jedes einzelnen Zuschauers und dem Konsumverhalten in einer durch die Unterhaltungsindustrie bestimmten Welt. Weiterhin rückt er ein ganz anderes Verantwortungsgefühl, das auf den ersten Blick nichts mit der Vermittlung von Geschichte im Fernsehen zu tun hat, in den Vordergrund: Es ist die unternehmerische Verantwortung, während der Produktion einer Geschichtssendung Arbeitgeber zu sein und Menschen zu beschäftigen, die an diesem Projekt mitarbeiten.

Das Verantwortungsgefühl eines „Geschichtsmachers“ hat selbstverständlich Auswirkungen auf die Vermittlungsform, wobei sich dabei die gefühlte Verantwortung gegenüber dem Zuschauer und die Verantwortung gegenüber einem Arbeitgeber nicht zwingend diametral gegenüberstehen. Ein öffentlich-rechtlicher Fernsehsender hat selbstverständlich auch höchstes Interesse am Zuschauer oder anders formuliert: Auch das ZDF möchte, dass sich die Fernsehzuschauer ihre Sendungen ansehen. Welche Auswirkungen etwaige Senderstrategien auf das Verantwortungsgefühl der entsprechenden ausführenden Organe haben, lässt sich leider an dieser Stelle nicht feststellen. Lediglich Heinrich Biron wirft die Frage nach Zielpublikum und Sendezeit auf.

Innerhalb der moralisch-ethischen Ebene der Geschichtsvermittlung sollten sich nun die Geschichtsmacher dazu äußern, welchen Anspruch sie an sich selbst haben und wie dies ihre Erzählweise definiert. Welchen Ansatz verfolgen sie? Welche ästhetischen Gesichtspunkte spielen eine Rolle?

Dotterweich: „Mein übergeordneter Gesichtspunkt: Ich wollte den Leuten helfen, sich in einem Gemeinwesen – also in einem Staat, einer Gemeinde, im jeweiligen Landkreis, Regierungsbezirk – besser aufgehoben zu fühlen. [...] Ich habe meine Arbeit immer so betrieben: Zuerst das Thema, was will ich eigentlich sagen beziehungsweise thematisieren, dann bin ich losgezogen, was gibt es dazu an Bildern. Anhand dessen habe ich ein Drehbuch geschrieben, das heißt, da musste manchmal alles verkürzt dargestellt werden. [...] Wir haben, und ich sage das mit einer gewissen Genugtuung, ein Ende damit gemacht beziehungsweise für unzulässig erklärt, dass man einfach etwas zeigt oder etwas erzählt, was mit der Sache gar nichts zu tun hat. Das können Sie heute immer wieder beobachten, bis wir darauf gekommen sind, dass das zu undiszipliniert ist. Sie werden nicht fertig mit dem Text, jetzt sehen Sie schon ganz was anderes, was mit dem überhaupt nichts zu tun

hat. Das haben wir als schlampig bezeichnet. Wenn ich von einem Kirchturm spreche, muss auch ein Kirchturm drauf sein, selbst wenn es bloß ein kleines Detail ist. Ich kann nicht einen Kirchturm zeigen und von einem Hochhaus sprechen. [...] Ich habe die Texte auf die Zeile zeitlich ausgemessen. In so und so viel Sekunden kann man eine Zeile sprechen, wenn ich also ein Bild von 15 Sekunden habe, dürfen es nicht mehr als drei Zeilen sein. Das musste passen wie ein Handschuh.“

Diepolder: „Ich habe mir überlegt, sowohl beim Schulfernsehen als auch im normalen Programm: Wo kann man Neugier wecken, wo kann man etwas befriedigen, was vielleicht unausgesprochen da ist? Was kann das Medium jetzt tun, ohne große politische Absichten zu haben, so wie heute, um zum Beispiel mehr Verständnis für die Nachbarländer zu fördern. [...] Man hat sich Gedanken gemacht, was man machen möchte und was möglich ist. Ich will jetzt nicht zu viel von Didaktik reden, aber man hat nicht zu seiner eigenen Lust oder weil man irgendwo hinfahren wollte, ein Programm vorgeschlagen, sondern weil man ein Thema für notwendig hielt. Es ging darum, das Medium Fernsehen mit seinen Stärken, die es gegenüber anderen Medien der Geschichtsvermittlung hat, zu nutzen und richtig einzusetzen.“

Wuermeling: „Birgit Weidinger hat es in ihrer Überschrift eines SZ-Gesprächs [19. Januar 1990] mit mir genau erkannt: ‚Punkte zu Linien zusammenführen‘. Das waren meine Philosophie und mein Auftrag. Ich war nie ein Redakteur, der seinen Platz nur zur Rentensicherung besetzte und den ganzen Tag in Sitzungen verbrachte. Ich habe mich gerne abgerackert; das gehört zu diesem Beruf, weil es eine Berufung war.“

Schwarzenbeck: „Das Bild muss möglichst immer zum Inhalt passen. Eine adäquate Bildsprache, die zur Thematik passt. Das ist wichtig.“

Lappe: „Man muss natürlich aufpassen, dass die Zuschauererwartung stimmt. Ein bayerisches Publikum bevorzugt eher die ruhigeren, die nicht so problembelasteten und die heimatlichen Themen, die in ein konservatives, affirmatives Weltbild des Zielpublikums passen. Die laufen dann auch.“

Steffens: „Das ist von Thema zu Thema unterschiedlich. Meine eigene Philosophie ist die Umsetzung von Information. Ich habe einen Informationsanspruch und möchte Zusammenhänge herstellen, die über ein Einzelthema hinausgehen, die aber in dieses Einzelthema eingebettet sind. Man kann diese Frage vielleicht besser anhand eines Programmformats wie der ‚Tagesschau‘ und den ‚Tagesthemen‘ beantworten. Bei diesen Sendungen wird versucht, eine kurze Nachricht – das wäre dann der Aspekt des Einzelthemas – in einen Gesamtzusammenhang zu stellen, dann Hintergrund und Zusammenhänge näher zu beleuchten, um sie besser zu vermitteln. Meine Erfahrung ist: Man muss einen Aspekt heraus suchen, der dann im Kontext, entweder einer Periode oder eines bestimmten Themas, umfassend dargestellt wird.“

Neuschwander: „Das Ziel ist: Mit Geschichte auf gar keinen Fall generell in den Wettbewerb um Quote einzutreten, das kann es nicht sein. Es ist eher umgekehrt, dass man sagt, man muss ein Niveau halten, damit man nicht wirklich in die Bedeutungslosigkeit abfällt. So ist es richtig. Aber wir überlegen nie, wie könnten wir jetzt gegen die Champions-League, eine, wie auch immer, aufgeblasene Geschichtssendung setzen. [...] Es geht nicht mehr darum, ein einheitliches Redaktions-Verständnis von Geschichtsfilmern zu haben, sondern das ist abhängig vom Sendeplatz. Man hat ein Sortiment. Es gibt Dinge, wie Holocaust-Themen, die sind schwerer, die laufen dann nicht um 19:00 Uhr. Es gibt Sondergeschichten. Ich denke auch, man kann darüber nachdenken, das eine oder andere Format international vermarktbar und damit populärer und nicht wissenschaftlich so anspruchsvoll zu machen. Man muss das Gesamtsortiment sehen. Wo gewichtet man wie viel hin. Es gibt unterschiedliche Jahre, Jubiläen, wo man in einem Pflichtkanon drin ist. Jetzt war natürlich alles voll mit Kriegsende, das changiert ein bisschen und man muss den Kern eines sol-

chen Verständnisses sehen: Dieser ist es, mehrere Varianten anzubieten und die unterschiedlichen Publika damit zu erreichen.“

Leutheusser: „Wettbewerb ja, aber gegen andere Genres. Wenn zum Beispiel der ‚20. Juli‘ von uns produziert wird oder vom ZDF, dann treten wir ein in einen Wettbewerb um Qualität und Zuschauer. Aber der ist nicht zu gewinnen gegen eine Übertragung der Champions-League, weil sie von sehr vielen gesehen wird, auch von denen, die sich für Geschichte interessieren. Ich finde es interessant, dass wir im BFS ab 22:45 Uhr Zuschauer erreichen, die entweder älter sind und die Zeitgeschichte noch selber miterlebt haben, oder ganz junge, die sich zu so später Stunde für die Themen interessieren. Es gibt auch viele Umsteiger und immer, wenn bei Kerner oder Maischberger jemand war, der nicht so interessant beziehungsweise enttäuschend war, dann kommen die Zuschauer zu uns zurück. Dies sehen wir an der Minutenauswertung. Unsere Konkurrenten sind die nächtlichen Talkshows. Da müssen wir die Umschaltzeiten beachten, genauso wie auf dem Wissenschaftsplatz Donnerstagabend um 19:45 Uhr und 20:00 Uhr. Bei Galileo bemerken wir die Werbepausen und erhöhen immer dann die Spannung. Wenn die Werbepausen kommen, schalten die Zuschauer zu uns um und bleiben eventuell. Ähnliches kann man beim Geschichtsendeplatz feststellen. [...] Wir bieten ein Bouquet für verschiedene Publika an, auch für die, die leichtere Themen wollen.“

Graf: „Es kommt zum einen auf die Uhrzeit an, zu der man sendet. Da hat sich viel verschoben. Früher wurden Geschichtssendungen häufig zur besten Sendezeit gesendet. Heute ist man [beim Bayerischen Fernsehen] viel später dran, sprich ein Wechsel von der Position zwischen 19:30 Uhr und 20:15 Uhr zu 22:50 Uhr beziehungsweise 23:00 Uhr, wenn nicht besondere Ausnahmen sind. Der Zuschauer ist später am Abend weitaus weniger aufnahmebereit. Daher ist es natürlich wichtig, Dinge noch einfacher darzustellen und verständlicher zu machen. Man muss in dieser Hinsicht die Ansprüche etwas zurückschrauben. Es hängt aber auch sehr von den Themen ab. Man muss sich hier über konkrete Fälle unterhalten, weil es immer ein großer Unterschied ist, ob ich jetzt eine bestimmte Person habe, was einfacher zu vermitteln ist, oder ob es sich um problemorientierte Themen handelt, die im Fernsehen durchaus auch vorkommen sollen.“

Biron: „Ich möchte, dass jemand, der meine Filme sieht, nicht nur einen Film sieht, der ästhetisch schön anzuschauen ist, sondern ich möchte, dass sich der Zuschauer Gedanken macht, dass er mitfühlt und dass er Neuigkeiten erfährt. Es soll kein Schulfernsehen sein. Aber es soll den Zuseher schon nachdenklich stimmen über Themen, etwa Krieg. In meinem Film über Ludwig III. kommt auch ein Krieg vor – ein grausamer Krieg. Ich möchte, dass die Zuschauer danach sagen: ‚So ein leichtfertig angezettelter Krieg – das darf nicht mehr vorkommen.‘ Auch wenn die Menschen jetzt nicht gleich auf die Barrikaden gehen wegen meines Films. Aber das Empfinden zu wecken, dass man etwas gegen den Krieg tun muss, das ist schon ein Impetus für mich.“

Harms-Limmer: „Wir wollten [mit der Serie ‚Hitler und die Frauen‘] ein Bewusstsein für Geschichte schaffen. [...] Meine Hoffnung war, dass über die Auseinandersetzung mit den persönlichen Schicksalen Diskussionen bei jüngeren Leuten entstehen. Die Zielführung dieser Diskussionen sollte sein: Auch im Dritten Reich war Zivilcourage möglich. Es war möglich, eine eigene Meinung zu haben und daraus den Schluss zu ziehen, wie wichtig es ist, hinzuschauen und nicht wegzuschauen – und zwar zu jeder Zeit, auch heute. [...] Ja, das ist ein pädagogischer Anspruch. [...] Erziehen finde ich zu streng. Ich glaube nicht, dass dies über das Fernsehen möglich ist. Ich möchte anregen. Die Filme müssen so gemacht sein, dass der Zuschauer selber darauf kommt. [...] Ich möchte politisches Bewusstsein wecken, statt immer nur zu zeigen, wie schrecklich alles früher war. Das kann man nicht stehen lassen. Ich möchte an das demokratische Grundverständnis unserer Zuschauer appellieren. Ein hoher Anspruch – ich weiß –, aber nur weil wir beobachten, um welche Sendezeit wir welchen Zuschauer womit erreichen, heißt das nicht gleichzeitig, dass

wir das ohne Anspruch machen. [...] Im Idealfall soll sich sowohl der Zuschauer, den das Thema interessiert und der mehr darüber wissen möchte, als auch der Zuschauer, der beim Zappen hängen bleibt und das Gefühl hat, ein anscheinend bekanntes Thema neu zu erfahren, die Sendungen anschauen. Wenn man sich mit der Verweildauer in einem Programm auseinandersetzt, haben wir jetzt eine Länge von 15 Minuten auf unserem Sendeplatz erreicht, das heißt, so lange bleibt der Zuschauer bei uns im Programm. Das ist extrem viel. Normalerweise ist der Zuschauer nach sieben Minuten weg und wenn ich die Zahlen richtig im Kopf habe, sind es maximal 20 Prozent der Zuschauer, die sich eine Sendung vom Anfang bis zum Ende ansehen. [...] Auf unserem Sendeplatz [Mittwoch, 19:30 Uhr] ist einer der Konkurrenten das ProSieben-Wissenschaftsmagazin ‚Galileo‘. Wir wissen genau, wann ‚Galileo‘ Werbepause hat, das heißt, wann wir die Chance haben, die Zuschauer von ‚Galileo‘ abzugreifen. So werden heute Sendungen gebaut. Beim ZDF werden Filmdramaturgien auch nicht mehr so sehr nach dem Inhalt ausgerichtet, sondern man achtet darauf, bei welchem Programm der Zuschauer wann ist und stellt sich die Frage: Wo muss ich wieder einen dramaturgischen Höhepunkt setzen? Wo muss ich dem Zuschauer wieder die Möglichkeit geben, neu einzusteigen?“

Bei der Beantwortung der Frage, welchen Anspruch die Fernsehmacher an sich und ihre Filme haben, schlägt der Verlaufsgang weit aus. Während in den ersten beiden Stellungnahmen eine disziplinierte Bild-Text-Sprache und gar didaktische Überlegungen, ob ein Thema für die Zuschauer notwendig sei, dominieren, haben die Verantwortlichen, die am Ende des Beobachtungszeitraums zu Wort kamen, eher den Anspruch, in einen indirekten Wettbewerb um den Zuschauer einzutreten. Daher ist der Blick sehr stark auf Sende- und Umschaltzeiten und die Möglichkeit, wann ein Zuschauer „wechseln“ könnte, gerichtet. Die offensichtliche Verschiebung der Geschichte in den späten Abend des Programms bringt auch eine Vereinfachung in der Erzählweise mit sich, um den Zuschauer nicht zu überfordern.

Es entspricht absolut dem Zeitgeist der Gründerjahre des Studienprogramms, das in einer historischen Dokumentation der Text im Vordergrund steht und dieser entsprechend bebildert wird. Dies scheint auch in den achtziger und beginnenden neunziger Jahren der Fall gewesen zu sein. Doch hier beginnt wieder der Zuschauerzuspruch in den Fokus der Geschichtsvermittlung zu rücken und die Definition der Erzählweise richtet sich nach regionalen und zeitlichen Kriterien der Ausstrahlung. Freilich bleibt auch ein journalistischer Punkt für alle Beteiligten wichtig: die Umsetzung von Information und der daraus resultierende pädagogische Anspruch mit den Geschichtssendungen auch emotionales Mitfühlen zu ermöglichen, aber eben gleichzeitig eine Diskussion anzuregen, dies unter dem Hinweis auf persönlichen Einsatz innerhalb des Hauses und selbstverständlich auch unter programmgestalterischer Hinsicht. Dass dabei der Reflex der Messbarkeit mit anderen Sendungen augenscheinlich hervortritt, ist ein Phänomen, das seit Einführung des Privatfernsehens 1984 zum Alltag eines Fernsehredakteurs gehört.

Nun die Aussagen des Korrektiv-Quartetts zu ihrem Anspruch und ihrer Erzählweise:

Knopp: „Wenn man Eichmann dokumentarisch darstellen will, dann sieht man sich zunächst das vorhandene Bildmaterial an. Der Rest wurde eben dazu szenisch rekonstruiert. Heute, neun Jahre nach Ausstrahlung von ‚Hitlers Helfer‘, würden wir das ganz anders darstellen und von vornherein ein ‚Doku-Drama‘ produzieren, das die Geschichte vom Fernsehspiel her kommend organisiert und genauso gliedert, und zwar aus dem Bewusstsein heraus, dass die Dokumentation bei bestimmten Sachverhalten an ihre Grenzen stößt.“

Deick: „‚ZDF-History‘ ist eine besondere Sendung, weil sie fast wöchentlich stattfindet. Wenn sie nach einer Mission oder nach einem größeren, tiefgreifenden Ziel fragen, das habe ich nicht. Ich will wahrhaftig über Geschichte berichten. Ich möchte dem Zuschauer ein Angebot unterbreiten, das er durch die Qualität der Arbeit, die wir machen, annimmt. Wenn er es nicht annimmt, muss ich mich fragen: ‚Wo mache ich Fehler? Wo treffe ich nicht das Interesse des Publikums? Wo

gelingt es mir nicht, Seriosität herzustellen? Wo bin ich in der Themenwahl falsch? Aber ich bin nicht der große Aufklärer der Nation.“

Breloer: „Ich habe den gleichen Antrieb, den ein Schriftsteller hat. Ich schreibe nur mit einer Kamera und einem Tonband oder auch mit Schauspielern und einem Bühnenbild. Ich habe den gleichen Antrieb, den ein Musiker hat. Er hat auch ein Orchester und will irgendwann seine Musik hören. Nur ein Punkt ist ganz anders: Ich erforsche eine Geschichte und setze sie dann hinterher zusammen. Es sind auch Kunststücke, die ich zusammensetze. Es ist sehr verdichtet, es soll eine Poesie darin sein. Es soll nicht nur eine Pseudo-Poesie, also grummeliges Licht und schummelige Musik sein, sondern es soll ein richtig gut gebautes Stück sein, ein Kunststück, das in sich auch abbiegt, sodass die Unterbrechungen zwischen Spiel und Doku gar nicht bemerkbar sind – der Film geht nur auf einer anderen Ebene an derselben Stelle weiter und setzt wieder oben an – und die Möglichkeiten, wie das funktioniert, die musste man erst erfinden und herausfinden und je mehr Filme man macht, um so mehr Möglichkeiten und Mittel stehen einem zur Verfügung.“

Reitz: „Es ist Fiktion, anzunehmen, wir könnten mit filmischen Mitteln das Rad der Geschichte zurückdrehen oder gar in eine vergangene Zeit zurückkehren. Das ist nicht möglich. Obwohl es vielleicht einer unserer größten Träume ist, eine Zeitmaschine zu konstruieren. Aber der Film als Zeitmaschine? Unmöglich. [...] Nehmen wir einmal an, ich habe das Buch oder die Quelle, in der steht, wie es war. Aber mit den Quellen fängt es an und jeder Geschichtswissenschaftler weiß, wie kritisch man mit den Quellen umgehen muss. Die meisten Quellen sind sprachlich erhalten und in der sprachlichen Dokumentation gibt es einen Grad an Abstraktion, den man filmisch nicht mehr nachvollziehen kann. [...] Die filmische Rekonstruktion von Geschichteereignissen erfordert eine Genauigkeit und eine Detailvielfalt, die es bisher in der Geschichtsschreibung nicht gegeben hat. Alles andere ist schon fiktiv, wo die Filmemacher sich aus Mangel an Quellen ihren eigenen Reim machen. Genau an der Stelle erzählen wir die Geschichte anders. Jeder, der einmal einen Spielfilm gemacht hat, der als Regisseur weiß, wie die ganze Wirkungsweise einer Figur ist, weiß, dass es sehr wesentlich ist, mit welchem Gestus, mit welcher Schrittgeschwindigkeit eine Person geht.“

Für die Kollegen des ZDF ist klar: Die Erzählweise einer historischen Dokumentation richtet sich nach dem vorhandenen Material und nach dem Zuschauerzuspruch. Dabei kehrt die Einsicht ein, dass heutzutage die geschichtlichen Stoffe in Doku-Dramen besser umgesetzt werden können, da die historische Dokumentation an ihre Grenzen stößt. Diese nüchterne Betrachtungsweise schließt einen philosophischen oder pädagogischen Anspruch rigoros aus.

Ganz anders die beiden Filmemacher Breloer und Reitz, die, so scheint es, Geschichte aus Gründen vermitteln, die abseits des antizipierten Zuschauerhaltens liegen. Dabei ist ihnen die Unmöglichkeit einer Historizität durchaus bewusst. Die dramaturgische Komposition und stilistische Zusammensetzung nimmt im Vergleich zu allen anderen einen sehr viel größeren Raum ein.

Was sind nun die konkreten Vermittlungsziele der Geschichtsmacher? Warum war und ist es wichtig, Geschichte im Fernsehen zu zeigen? Was soll der Zuschauer aus einer historischen Dokumentation mitnehmen? Was möchte man ihm beibringen?

Dotterweich: „Wir wollten den Leuten etwas mitteilen und kein Trallala machen. Die Zuschauer sollen denken – aber nicht so hart, weil es durch Bilder aufgelockert ist und Musik dazu kommt. Wer wäre denn bereit, in die Universität zu gehen und sich einen Vortrag anzuhören? Das scheuen doch die meisten. Hat man im Nebenprogramm Fußball oder den Komödienstadel, ist das sehr schwer. [...] Ich habe schon versucht, den Leuten eine kleine Geschichte zu bieten, die sie fesseln könnte.“

Wuermeling: „Er [der Zuschauer] soll für sich sein eigenes Geschehen sortieren können. Er soll sich mit seinem Schicksal als Teil der Gesellschaft sehen und damit auch die Schicksale anderer

darstellen, um so eine gewisse Nachbarschaft zu ermöglichen. Er soll in den anderen hineinsehen können, [...] um Sympathie zu stiften, im Sinne von ‚mitleiden können‘, auch im christlichen Nebeneinander den anderen achten zu lernen und sein Schicksal anzunehmen. [...] Wir haben die Aufgabe, das Erbe der Opfer zu bewahren. Das ist eine menschliche Aufgabe.“

Schwarzenbeck: „Er [der Zuschauer] soll den Kern der Geschichte erfasst haben, nicht alle Einzelheiten, die es auch gegeben hat. Aber im Wesentlichen soll der Kern der Geschichte über Bilder und über Emotionen, die sich wiederum über Bilder transportieren lassen, verstanden werden. Eine Geschichte muss erzählt werden.“

Lappe: „Innerhalb des Themas soll der Zuschauer eine verlässliche Orientierung bekommen, also die Hauptfaktoren aufgezählt bekommen, die sich verdichten. Im günstigsten Fall ist es immer ein Annäherungswert. Man muss das Thema auf einen Punkt bringen und dem Thema eine Aussage geben, die sich in einem Satz, nämlich im Titel des Films, zusammenfassen lässt. In der Exposition des Films wird diese These unterbreitet und das Resümee des Films besteht eben aus dieser These oder legt diese These nahe.“

Steffens: „Natürlich will man die Erwachsenenwelt erreichen. Aber es wäre auch eine besonders wichtige Aufgabe, das jüngere Publikum an diese Themen heranzuführen. Genauer gesagt handelt es sich um die Generation, die zeitgeschichtliche Ereignisse weder erlebt, noch von ihren Eltern erzählt bekommen hat. [...] Das beschränkt sich nicht allein auf eine schnellere Schnittfolge – wobei ich persönlich eine Zeitgeschichtssendung vor 15 Jahren auch anders gemacht habe als heute und zwar deshalb, weil ich auch mitwachse mit der Gesellschaft und auch ich meine Sehgewohnheiten ändere –, sondern erstreckt sich auch auf die Erzählweise einer Geschichte. Die Jugendlichen verstehen Geschichte ganz anders. Ich muss davon ausgehen, dass weniger an Grundinformation da ist als zum Beispiel bei meiner Generation. Also würde ich zu Gunsten der jüngeren Generation mehr erklären. Außerdem muss ich die Gestaltungselemente darauf abstimmen, dass sie die Dokumentation spannend finden und sie auch sehen wollen. [...]

Ich finde, man kann eine geschichtliche Situation besser behalten, wenn man einen Bezug zur heutigen Zeit herstellen kann. Dieser Bezug zur heutigen Lebenswelt ist mir sehr wichtig. Information ist mein Grundelement. Ich will informieren über ein zurückliegendes Ereignis oder über eine Person der Geschichte, aber ich will den Bezug zu heute. Der Zuschauer kann so vielleicht Analogien herstellen. Ein Nachdenken darüber, wie es gewesen ist und wie es vielleicht heute besser oder anders ginge. Man kann das über Strukturen und über die Personen, wie sie in den damaligen Strukturen handelten, schaffen. Es gibt immer Grundelemente einer politischen Organisation oder gesellschaftlichen Organisation und wenn ich auf diese Grundelemente abhebe und eine Analogie zur heutigen Zeit schaffe, dann ist das Geschichte, wie sie immer schon funktioniert hat. Ich möchte einen kleinen Gedankenblitz auslösen. Wenn ich diese Elemente von damals nach heute transportieren kann, dann kann im positivsten Falle heute jemand eine Nachricht besser verstehen.“

Leutheusser: „Das ist die alte Frage: Wie unterhaltsam dürfen Sendungen sein? Sehr unterhaltsam, ohne dass sie Falsches vermitteln. Aber natürlich besteht die Kunst darin, wegzulassen und trockene Sachverhalte spielerisch aufzulösen. Unterhaltsamkeit, Verständlichkeit und richtige historische Aufbereitung widersprechen sich ja nicht. Dies ist kein Gegensatz. Wenn es nur noch unterhaltsam ist, dann geht natürlich auch der Informationsgehalt dabei verloren. Dann hat der Zuschauer hinterher nur den Eindruck: ‚Naja, die haben da sehr lustig agiert, aber ich weiß gar nicht, warum ich das hier gesehen habe.‘ Ich möchte auf der einen Seite immer diesen Aha-Effekt haben und auf der anderen Seite, dass der Zuschauer nach unserem 45-minütigen Programm etwas dazu gelernt hat.“

Harms-Limmer: „Im Idealfall wird das politische Bewusstsein geweckt. Es sollte einem bewusst werden, dass jeder, der in diesem Land lebt, ganz viele Rechte hat – auf die auch gerne gepocht wird –, aber dass der Staatsbürger auch Pflichten hat. Dieses Bewusstsein hat es damals nicht gegeben, weil die Demokratie viel zu jung war. Deshalb sind für mich die jungen Zeitzeugen besonders interessant gewesen, wie zum Beispiel die ehemalige Sekretärin von Goebbels, die sagte: ‚Wir sind damals zu dumm gewesen.‘ Das ist für mich wichtig. Nicht nur zu sagen, dass damals alles schrecklich war und heute alles gut ist, sondern dass man immer wachsam bleiben muss.“

Es kann kaum überraschen, dass die Vermittlungsziele der Fernsehmacher wieder im Wunsch der Rezeption durch das Publikum münden. Aber dass schon zu Beginn des Studienprogramms eine Geschichte so erzählt werden soll, dass sie „fesselt“, ist bemerkenswert. Das bedeutet, dass in diesem Punkt die chronologischen Antworten von der Einführung des Privatfernsehens 1984 entkoppelt sind und dass sich Vermittlungsziele, wie das Erfassen einer Geschichte, sich als Teil einer Geschichte oder Gesellschaft zu fühlen und in einer erzählten Geschichte das große Ganze erkennen zu können, in den vier Jahrzehnten nicht geändert haben. Ein stärkerer Bezug zum jungen Publikum fällt auf, aber nicht so sehr ins Gewicht, als dass es radikal wäre. Das bessere Weltverständnis durch die Kenntnis und das Verstehen der Geschichte, die Einbindung des Individuums in ein Staatsbürgertum der Rechte und Pflichten sind weitere Absichten der Geschichtsvermittler. Verbunden mit einem „Aha-Effekt“ oder unterhaltenden Elementen soll dies den Zuschauer vor dem Fernsehschirm bannen.

Es folgt wieder die Meinung des Korrektivs, das in diesem Fall zum Trio geschrumpft ist, da sich die Vermittlungsziele Heinrich Breloers bereits in seiner ersten Stellungnahme über Anspruch und Erzählweise deutlich niederschlagen.

Knopp: „Jedes Stück hat eigene Erinnerungswerte. Also, wenn Sie sich ‚Dresden‘ anschauen, dann ist der Erkenntniswert der, dass der Bombenkrieg eine furchtbare, grausame und zerstörerische Sache gewesen war. Ein Krieg, der von den Deutschen begonnen worden ist und der dann mit Feuer und Schwert nach Deutschland zurückgetragen wurde. Dahinter steckt auch, dass ein solcher Film die Möglichkeit hat, Legenden auszulöschen. Die Legende von den 100.000 Toten. Man weiß, dass es 35.000 Tote waren. Es gab keine Tiefflieger. Solche Dinge kann ein Film richtigstellen und zwar besser als noch so differenzierte Fachbücher, die nur einen begrenzten Leserkreis haben. Ich vergleiche diese beiden Vermittlungsformen, Film und Buch, immer mit einem Eisberg: Zehn Prozent der Geschichte sind über Wasser. Das ist der Film, den man sieht, den man fassen kann. Aber 90 Prozent eines Eisberges sind unter Wasser, das sind Dinge, die ein Film nicht erfassen kann. Wenn sich jemand über einen Sachverhalt informieren will, sollte er beides machen: Den Film sehen und anschließend ein Buch lesen, um sein Wissen zu vertiefen. [...] Man darf sich dabei nicht einem Massengeschmack unterwerfen und anpassen. Dann würde man scheitern. Nein, es ist so, als wenn sie einen großen historischen Spielfilm machen. Spielberg denkt auch nicht anders. Bei ihm muss es auch an der Kinokasse klingeln und er muss trotzdem in hohem Maße Qualität bieten. Das ist das Rezept: nicht nur Quote, sondern Qualität und Quote. Es muss global marktfähig sein. Dokumentation aus Deutschland muss etwas sein, worüber man sagt: ‚Made in Germany‘, das ist ‚top at its best‘. Nicht mehr, aber auch nicht weniger.“

Deick: „Das Schöne am Fernsehen ist: Es ist ein Abenteuer. Sie wissen nicht, was der Zuschauer will. Wir hatten von der Mitte bis zum Ende der neunziger Jahre eine sehr große Nachfrage nach biographischen Themen der NS-Zeit. Von ‚Hitlers Helfern‘ bis zu ‚Hitlers Frauen‘ waren das sehr erfolgreiche Serien. Das war damals offenbar ein Bedürfnis des Zuschauers. Das ist abgeebbt.“

Reitz: „Ich mache so einen Film natürlich für die Zuschauer, aber nicht für die von Unterhaltungsangeboten rhythmisch vorstrukturierten Zuschauer. Ich gehe nicht auf diese Art von Tempo ein, sondern ich wende mich an eine ursprünglichere Interessenlage, die tatsächlich vorhanden ist. Es finden sich Millionen Menschen, die mit großer Dankbarkeit auf ein derartiges Produkt reagieren. Sie zeigen damit, dass hier eine Geschichte so erzählt wird, wie sie es selbst erleben oder wie es der eigenen Lebensweise entspricht. Auf diese Weise entsteht ein Vertrauensverhältnis zwischen dem Film und dem Publikum. Dieses Vertrauensverhältnis war mir immer sehr wichtig.“

In diesen Antworten spiegelt sich erneut die große Bandbreite der Vermittlungsabsichten im Fernsehen wider. Die Information steht bei Guido Knopp, übrigens ähnlich wie bei seiner ehemaligen Mitarbeiterin Meggy Steffens, im Vordergrund. Die Möglichkeit aufzuklären, dies in hoher Qualität und vor großem Publikum, determiniert die Geschichtsvermittlung der ZDF-Redaktion für Zeitgeschichte, während Christian Deick durchaus richtig zu bedenken gibt, dass der Erfolg einer Sendung in der Zuschauerrezeption nicht planbar ist. Edgar Reitz hat seine sehr eigene, spezielle Sicht. Er zeigt den Film beziehungsweise die Geschichte so, wie er es will und hofft darauf, dass ihm die Zuschauer vertrauen beziehungsweise sich ihm anvertrauen. Nun ist dies keine Ausnahme im Fernsehgeschäft. Im Grunde tut das jeder Autor, der einem Publikum seine Sendung präsentiert. Die Geduld, sich aber im eigenen Tempo zu bewegen, branchenübliche, vermeintlich unumkehrbare Mechanismen zu negieren und festzustellen, dass eben doch nicht alles „rasant“ geschnitten sein muss, um beim Fernsehzuschauer anzukommen, verdient Respekt.

Die Korrelation zwischen den Absichten der „Geschichtsvermittler“ und der Außenwirkung ihrer Arbeit

Der zweite übergeordnete Themenpunkt beschäftigt sich mit der Korrelation zwischen den Absichten und Vermittlungszielen der „Geschichtsmacher“ und den Außenwirkungen auf ihren Arbeitsprozess. Dabei steht zunächst die Geschichtsvermittlung im Spiegel der Einschaltquote im Vordergrund des Interesses. Die Einschaltquote als Sollbruchstelle jeglicher Informationsvermittlung: Gibt es einen Parameter, der über die Qualität einer Fernsehsendung entscheidet? Orientiert sich die Themenauswahl an der Einschaltquote? Müssen sich öffentlich-rechtliche Sendeanstalten wie der BR oder das ZDF wirklich an der Quote messen lassen und wenn ja, wie ist es so weit gekommen?

Dotterweich: „Wir haben von dem Zuschauer nichts gewusst. Ich möchte den bekannten Münchner Verleger Franz Ehrenwirth zitieren. Er sagte zu mir: ‚Wissen Sie, ich habe mein ganzes Leben Bücher gemacht und ich weiß heute noch nicht, warum ein Buch sich gut verkauft und das andere nicht. Sie wissen nicht, was die Leute wollen.‘ Wir wollten interessante Sachen zeigen; schöne Sachen, es darf nicht langweilig werden. Ich habe allerdings im Lauf der Jahrzehnte lernen müssen, dass Sie mit jeder Art von Sendung, die die Leute zum Mitdenken zwingt, keinen Erfolg haben im Sinne von Massenproduktion.“

Wuermeling: „Die Einschaltquote ist wichtig und die Kritiker sind es auch. Trotzdem kann man alle Voraussetzungen erfüllen, sodass man sagt: ‚Das müsste eigentlich gut laufen‘ und dann hat man gerade ein sehr starkes Gegenprogramm wie zum Beispiel ‚Wetten, dass..?‘. Eine Folge aus meiner Serie ‚München – Geschichte einer deutschen Großstadt‘ lief zum Beispiel im Feiertagsprogramm in der Weihnachtszeit als Wiederholung im Bayerischen Fernsehen und hatte einen Marktanteil von 18,8 Prozent, Zuschauer bundesweit: 1,13 Millionen – um 18:00 Uhr am 4. Januar 1998. Was ich damit sagen will ist, dass es nicht kalkulierbar ist. Ich orientiere mich nicht an der Einschaltquote, [sondern am Thema, das man präsentieren will]. Man kann durch Fehlplanungen oder Nicht-Planungen ein Programm wie Zeitgeschichte kaputt machen und die Zuschauer in die Irre führen. Ich denke, dass zum Beispiel ‚Hitler und die Frauen‘ ein Konzept für eine filmische Zeitgeschichtsarbeit vermissen lässt.“

Sporrer: „Die Quote ist ein Mysterium. Niemand weiß vorher, wie ein Film ankommt. Es gibt Filme, die eine überraschend hohe Quote haben, und welche, die total enttäuschen. [...] Wenn jemand durchgehend schlechte Quoten mit einem Sendeformat hat, dann wird man diese Sendung nicht fortsetzen. Bei den Privaten geht das übrigens viel schneller. Dort ist die Quote an die Berechnung der Werbeminuten gekoppelt, was bei uns zum Glück nicht der Fall ist. Bei bestimmten Sendungen liegt es mit Sicherheit auch am Sendepplatz. Ein kulturgeschichtliches Thema, das am späten Montagabend eine Quote von zwei Prozent der Zuschauer erreicht, würde am Sonntagmittag viel besser laufen. [...]

Natürlich, jeder versucht, Zuschauer zu erreichen. Aber wir machen kein Werbefernsehen und deshalb haben wir andere Kriterien, die wichtiger sind, wie zum Beispiel Repertoirefähigkeit. Wir bedienen mittlerweile auch andere Programme, das heißt eine Sendung muss auch auf Phoenix oder 3SAT laufen können. Wir wollen auch von anderen Zusehern gesehen werden. Bei einer zu stark bayerischen Ausrichtung der Themen nehmen uns die anderen Dritten die Sendungen nicht ab. Wenn man mit den Programmverantwortlichen zusammensitzt, die Sendungen genehmigen, kann man selbstverständlich besser mit Sendeformaten argumentieren, die für ein breiteres Publikum sehenswert sind und schon einmal eine gute Quote hatten.“

Schwarzenbeck: „Der Einfluss [der Quote] nimmt zu. Früher genügte es, eine Minderheit zu bedienen. Wenn man das bei allen Minderheiten getan hat, hatte man gleichzeitig alle Zuschauer bedient. Deshalb konnte man das Themenspektrum breiter fassen. Heute wird bei jedem Thema nachgeschaut, ob es massenwirksam ist. Es soll ein großes Publikum angesprochen werden, was die Gefahr in sich birgt, dass man ins Mittelmaß abrutscht und nur die plakativen Themen aufgreift.“

Lappe: „Auch wenn man versucht, immer wieder das Konkurrenzumfeld des eigenen Sendepplatzes zu beobachten, zu analysieren und vor allem in der Rückschau bei Vorlage der Quoten nach Gründen zu suchen, warum die Akzeptanz eingetroffen ist oder auch nicht, und welchen Anteil daran das Konkurrenzprogramm haben könnte, ist es dennoch ein Stochern im Nebel, weil unsere Kenntnisse von dem tatsächlichen Zuschauerverhalten einfach zu ungenau sind. Wenn man in unserem Sendegebiet Bayern eben von einem Panel von 900 Haushalten ausgeht, ist das bei einer Gesamtseheteiligung um 22:45 Uhr am Montagabend weniger als 30 Prozent, also reden wir von weniger als 300 Haushalten. Wenn dann noch der Zuschaueranteil des Bayerischen Fernsehens bei fünf oder sechs Prozent ist, sind es 15 Geräte und die Messdichte ist einfach zu grob, um verlässliche Aussagen über das örtliche Sehverhalten machen zu können. Anders ist es natürlich zur Hauptfernsehzeit, wenn 60 bis 70 Prozent der Geräte eingeschaltet sind. Dann ist die Quote wie ein Annäherungswert des tatsächlichen Sehens. Aber um unsere Uhrzeit sind die klassischen Erhebungsmechanismen einfach untauglich.“

Steffens: „Das ist natürlich ein permanentes Thema. Aber es ist noch nicht so weit, dass man dem Redakteur sagt: ‚Nur wenn die Einschaltquote gut ist, bekommst du viel Geld.‘ Wir diskutieren natürlich die Quote und die Gründe, woran es gelegen haben könnte, warum es nicht besser gelaufen ist. Aber die Faktoren, die hier eine Rolle spielen, sind: Sendepplatz, Tag der Ausstrahlung und Umfeldprogramm. So aussagekräftig ist die Einschaltquote nicht.“

Leutheusser: „Wir haben öfter die Erfahrung gemacht, dass Sendungen bei der Wiederholung besser laufen als bei der Erstausrstrahlung, entweder weil die Themen wieder aktuell sind oder weil wir Glück hatten.“

Graf: „Die bayerische Identität ist sehr vielfältig. [...] Ein wichtiger Punkt ist, Identität vor Ort zu schaffen. Man sollte nicht nur große Geschichte zu vermitteln versuchen, sondern auch große Themen, wie zum Beispiel Napoleon, vor Ort suchen. Ich habe festgestellt, dass die Einschaltquoten steigen, wenn eine gewisse Identität vor Ort stattfindet.“

Biron: „Ich glaube nicht, dass jemand, der Filme, Musik oder Theater macht, nicht an sein Publikum denkt. Bei jedem, der mit Medien zu tun hat, steckt im Hinterkopf die Frage: ‚Wie kommt es an?‘ Ein Autor hat das Publikum vor seinen geistigen Augen und überlegt sich, wie es reagieren könnte, noch bevor er den Text schreibt, sogar noch bevor er eine bestimmte Dramaturgie entwickelt. Insofern kann man sagen, dass im Autor der Zeitgeschmack und das Publikum sitzt, das er erreichen will. Ich will nicht diejenigen Zuschauer erreichen, die den ‚Musikantenstadl‘ sehen. Ich habe ein anderes Publikum. Mein Bekanntenkreis sieht sich die Sendungen an und kritisiert mich anschließend. Ein weiteres Kriterium ist die Kritik der Kollegen. Es ist kein Kunstwerk, das ich erstelle, sondern es ist ein Kunstwerk, das sich in mir erstellt und dies auch aufgrund meiner Umwelt, die mich beeinflusst. Ich glaube nicht, dass es jemanden gibt, der ‚l’art pour l’art‘ macht – ein Fernsehen nur für sich. Deshalb hoffe ich auf eine hohe Einschaltquote. Das Bayerische Fernsehen hat ein Stammpublikum, das dem Sender treu ist und weiß, was es für Sendungen zu erwarten hat. Dieses Publikum entscheidet sich für den BR und nicht gegen ein anderes Programm. [...] Wenn man Qualität produzieren möchte, dann darf man nicht auf die Quote schießen. Ein Autor hat ein bestimmtes Anliegen und er hat einen bestimmten Geschmack. Nur wenn er ganz auf sich selbst hört, ist es ein authentischer Film und somit wahrscheinlich auch ein guter Film. Aber es gibt auch Vorgaben, zum Beispiel, dass man mit ganz einfachen Mitteln versuchen soll, die Quote zu erhöhen: durch mehr Musik, mehr Atmosphäre, einer höheren Dichte an Untermalung des Textes oder des Bildes.“

Scharf: „Die Geschichtsvermittlung im Bayerischen Fernsehen wird nicht dem Quotendruck ausgesetzt. Natürlich ist der Etat begrenzt. Daraus entstehen geringere Angebotsmöglichkeiten. Das hat aber nichts mit der Kreativität der beteiligten Menschen zu tun, sondern bestimmte Vorhaben sind damit nicht realisierbar. Das muss man hinnehmen.“

Zu Beginn des Studienprogramms und wohl auch bis zum neuralgischen Punkt 1984 war es ziemlich egal, wieviele Menschen sich eine Geschichtssendung ansahen. Diesen Anachronismus kann man sich heutzutage nicht mehr leisten und trotzdem fällt auf, dass zwar die Quote in ihrer Daseinsberechtigung bestätigt wird, jedoch wird ihre Aussagekraft von allen nach 1984 verantwortlichen Fernsehmachern relativiert. Ähnlich wie Christian Deick im vorherigen Abschnitt noch das Fernsehen mit einem „Abenteuer“ verglich, so konstatieren die Redakteure unisono, dass eine erfolgreiche Einschaltquote für sie ein nicht zu lösendes Rätsel ist. Engelbert Schwarzenbeck zitiert sinngemäß den Gründungsintendanten des Studienprogramms, Christian Wallenreiter, und spricht von Minderheitenfernsehen, während Rudolf Sporrer die Einschaltquote als „Mysterium“ bezeichnet, die aber eher bei den privaten Fernsehsendern Konsequenzen hat als bei den öffentlich-rechtlichen Sendern. Bernhard Graf und Heinrich Biron weisen auf die identitätsstiftende Wirkung der Sendungen des Bayerischen Fernsehens für ihr Stammpublikum hin und koppeln daran einen möglichen Erfolg. Wenn die Fernsehmacher des Bayerischen Fernsehens der Einschaltquote offensichtlich so wenig Bedeutung zumessen, bleibt die Frage offen, warum dann die Gremien der Fernsehsender und die Öffentlichkeit so viel Wert darauf legen.

Abschließend äußert sich hier sogar der ehemalige Intendant Albert Scharf zum Spannungsfeld Geschichtsvermittlung und zur Einschaltquote. Seiner Meinung nach hat die Einschaltquote keinerlei Einfluss auf die Vermittlung von Geschichte im Fernsehen und soll es auch nicht haben.

Als Korrektiv sollen Christian Deick, der Chefredakteur von „ZDF-History“, und Edgar Reitz mit ihren Ansichten zur Einschaltquote zu Wort kommen.

Deick: „Wir würden uns etwas vormachen, wenn wir die Quote ignorieren würden. Aber die Quote ist nicht alles. Das Beispiel, das ich in diesem Zusammenhang immer anführe, ist unsere Serie über den Holocaust. Da war es von vornherein klar, das wird nicht millionenfach nachgefragt

werden. Bis dahin hatten wir aber schon drei Serien mit ‚Hitlers Helfer‘, ‚Hitlers Krieger‘ und ‚Hitlers Frauen‘. Da haben wir gesagt: ‚Das ist jetzt eine Verpflichtung, das müssen wir jetzt tun. Wir müssen mit sechs Folgen zur Prime Time den Forschungsstand über den Holocaust darstellen.‘ Da war die Quote letztendlich egal. [...]

[‚Holokaust‘] ist eine Serie geworden, die viele Preise bekommen hat und auch intern viel Lob erhalten hat. Die Quote war aber wie erwartet einstellig. Daran sehen Sie: Es sind nicht ausschließlich die Quoten, die den Erfolg ausmachen. Auf der anderen Seite ist das Haus gerade auf einem Prime-Time-Platz natürlich daran interessiert, dass die Quoten im Wettbewerb der öffentlich-rechtlichen und privaten Sender nicht auf Dauer einstellig sind. Diesem Umstand muss eine Themenplanung und deren Umsetzung Rechnung tragen. [...]

Jeder gute Theatermann schaut danach, dass sein Theater auch gefüllt ist. Trotzdem will er Kunst machen. Es schließt sich nicht aus. Der vorherige Intendant des ZDF hat gesagt, dass sich dies durchaus vereinen lasse. Das ist sehr zugespitzt, aber ich bin mir sicher, dass das geht. [...] Es gibt wunderbare Projekte, zum Beispiel Heinrich Breloer, der mit sehr anspruchsvollen und schwierigen Themen zweistellige Quotenergebnisse erzielt. Ich würde mich auch nicht wehren, wenn man es so zuzuspitzen versucht: hier das Quotenfernsehen und hier das Anspruchsfernsehen, das Anspruchsfernsehen, das nur für die sendet, die es ohnehin schon wissen, das hat Platz in den Satellitenfernsehen, in den Spartensendern.“

Reitz: „In Wirklichkeit ist das Publikum zunächst einmal in seinem Verhalten und in seinen Sehgewohnheiten neutral. Diese Sehgewohnheiten entstehen nur dadurch, dass man ihnen permanent immer wieder stilistisch Ähnliches liefert. So werden sie strukturiert und irgendwann hat man sein Publikum so weit, dass es nur einen bestimmten Sehstil akzeptiert. Das ist ein Dressurakt. Das Fernsehen und die Programmierer dressieren ihr Publikum im Laufe von Jahrzehnten und wenn am Ende ein bestimmtes Programmformat einen bestimmten Rhythmus hat und in den Sehgewohnheiten gut etabliert ist, dann ist es das Ergebnis jahrelanger Dressur. Dann kann man im Nachhinein behaupten, das Publikum wolle es schließlich so. Es ist eine selbsterfüllende Prophezeiung: Einerseits wird gesagt, es sei ein tägliches Plebiszit, das sich hier abspielt. Der Zuschauer mit der Fernbedienung in der Hand entscheidet über Stil und Umfang der Programmteile. Da wird so getan, als wäre das ein naturwüchsiger Zustand, als hätte das alles seine demographische Richtigkeit im Kaufverhalten und in den Sehgewohnheiten der Menschen. In Wirklichkeit werden die Menschen so gemacht.“

Wie schon in den vorangegangenen Äußerungen liegt der Bemerkung von Edgar Reitz eine tiefergehende, philosophische Sicht auf die Vermittlung von Stoffen im Fernsehen zugrunde. Dabei soll die Antwort von Christian Deick keinesfalls herabgewürdigt werden. Dennoch fällt auf, dass der Leiter der Redaktion „ZDF-History“ wöchentlich eine Sendung zu verantworten hat, somit vielmehr im geschichtsvermittelnden „Tagesgeschäft“ steckt, als dies bei Edgar Reitz der Fall ist, der für die Entwicklung und Produktion seiner „Heimat“-Trilogie mehr als 30 Jahre arbeitete. Der Vergleich mit dem Theater fiel bereits bei Heinrich Biron und selbstverständlich ist es einem öffentlich-rechtlichen Fernsehsystem immanent, dass es auch von den Zuschauern wahrgenommen wird. Edgar Reitz sieht den Sog der Einschaltquote als Dressur der Sehgewohnheiten, dem er sich entzieht.

Die Annahme, dass die Einschaltquote schlussendlich einen relativ geringen Einfluss auf die Auswahl der Themen hat, verstärken die folgenden Stellungnahmen und Ausführungen der Gesprächspartner. Dabei spielte es in der Fragestellung keine Rolle, welche Instanz die Themen auswählt. Die übergeordnete Frage lautete lediglich: Wie wählen Sie ihre Themen aus und warum?

Dotterweich: „Es hat sich sowohl an Jubiläen orientiert als auch daran, dass ich bestimmte Themen machen wollte. Ich habe versucht, eine Art lineare Thematik zu erfinden, zum Beispiel eine

Serie, wie ‚Bayern verwandelt sein Gesicht‘, ‚Die Geschichte Bayerns nach 1945‘, Landschaft, Landwirtschaft, Industrie, Wohnbau, Straßenbau und solche einzelnen Kapitel.“

Diepolder: „Sowohl was mich interessierte, als auch Geschichten, die medial gut zu präsentieren waren, das musste zusammenwirken. Solange es von dem Gedanken getragen war, dass man möglichst rationell Themen für die Schule und für das offene Programm anbietet, war damit eigentlich schon der Gedanke an völlig exotische Themen nicht so naheliegend. Deshalb gab es auch große Reihen. Was ich gerne gemacht habe, war Archäologie, denn dafür gab es großes Publikumsinteresse. [...] Jubiläen spielten kaum eine Rolle. Es waren mehr die großen Ausstellungen, die den Anlass für ein begleitendes Programm boten. Als die Technik so weit war, liefen auch in den Ausstellungen in der Regel kurze Filme. Da hat der BR bei großen Ausstellungen, etwa ‚Max Emanuel‘ und ‚800 Jahre Wittelsbacher‘ und zuletzt noch ‚Die Bajuwaren‘, Filme für das Rahmenprogramm produziert.“

Wuermeling: „Der formelle Anlass ist natürlich das Kalendarium, so wie wir das auch beim ‚Historischen Stichwort‘ pflegten. Das war eine fünfminütige Fleißarbeit. Aber man muss auch ein Gespür dafür haben, wenn sich ein Thema im Stillen aufbaut, wie zum Beispiel ‚Flucht und Vertreibung‘. Damals [1981] war es an der Zeit, so etwas zu machen. [...] Es gibt aber auch noch eine andere Motivation an diese Sache heranzugehen, die viel tiefer sitzt. Als die NS-Zeit vorbei war, kamen die Amerikaner als Besatzungsmacht hierher. Sie hatten eine psychologische Abteilung, die Studien machte, um die Deutschen verstehen zu lernen. [...] Gleichzeitig wurde die Landeszentrale der politischen Bildungsarbeit ins Leben gerufen. Ich habe meine Arbeit immer so gesehen, dass dieses Demokratieprojekt auch durch die Fernseharbeit abgestützt wird und sich demografisch auf die Erinnerungsarbeit stützen kann. In den siebziger Jahren hielt der damalige Bundespräsident Walter Scheel eine Rede, in der er sagte: ‚Das deutsche Geschichtsbewusstsein ist völlig gesichtslos.‘ Das war für mich im Sender der Beweggrund zu sagen: ‚Das brauchen wir jetzt. Wir brauchen eine Abteilung, um das Fach Zeitgeschichte kontinuierlich aufzubauen. Auf der einen Seite bayerische Geschichte für ein bayerisches Publikum, aber auch die großen Themen in der ARD.‘ Da war der BR innerhalb kurzer Zeit in der ARD führend. Schließlich hat man auch seinen Kalender und schaut nach, was ansteht. Dazu gehört das Bewusstsein, was demnächst die Menschen interessieren könnte. So habe ich meine Arbeit immer als Ideenwerkstatt im Dialog mit anderen gesehen.“

Sporrer: „Wir haben in der Redaktion versucht, ein möglichst breites Spektrum zum Themenkomplex Zeitgeschichte anzubieten. Es gab verschiedene Formate, die wir damals entwarfen; das ‚Historische Stichwort‘: ein kleiner Bericht zu bestimmten Jahrestagen von fünf Minuten Länge. Dann gab es große Dokumentationen, die damals 60 oder 90 Minuten dauerten. Außerdem Themenabende, zum Beispiel über Karl Marx. Diese Abende dauerten meistens fünfeinhalb Stunden, von 19:00 Uhr bis 00:15 Uhr, ohne Unterbrechung und mit einer Gleichschaltung aller Dritten Programme mit den verschiedensten Elementen, die wir benutzten: Doku-Dramen, Diskussion, Filmeinspielungen und Musik. Ähnliches haben wir noch einmal später mit den Revuen ‚Deutsche Tage‘ gemacht. Das waren zeitgeschichtliche Revuen mit Musik und Filmen, Gästen im Studio. Alles, was Günther Jauch jetzt für die Privaten mit den achtziger oder neunziger Jahren macht, hat er bei uns gelernt, er war unser Moderator. Peter von Zahn war unser Moderator bei den Themenabenden, zum Beispiel beim Widerstand. Schließlich die ‚Szenischen Protokolle‘, wo wir Gerichtsakten herausholten, um sie von Schauspielschülern nachspielen zu lassen, mit Rezipienten eines Leistungskurses Geschichte eines Gymnasiums als Reflektoren im Studio, mit Filmbeispielen und mit Leuten vom Institut für Zeitgeschichte. [...] Man stellt sich die Frage: ‚Was ist noch nicht gemacht worden? Wo gibt es Neuland?‘ Über das Dritte Reich wurde schon alles gemacht, aber es gibt immer noch Nischen, in denen man fündig wird. Ein Beispiel: Die Ersatzstoffe der Nazis – eine Sendung über die chemische Industrie während des Dritten Reichs. Ein Thema, das

noch nicht so stark beleuchtet wurde, genauso wie die Organisation der KDF. Man überlegt sich immer: Was könnte noch spannend sein? Was könnte der Zuschauer annehmen?“

Schwarzenbeck: „Zu Beginn muss man sich darüber informieren, was schon gesendet wurde oder was es noch nicht gab. Ein weiteres Kriterium ist die Frage: ‚Gibt es ein Jubiläum oder andere wichtige Jahrestage? Gibt es Themen, die bis jetzt noch überhaupt nicht berücksichtigt wurden?‘ Man muss sich einen Überblick über die gesamte Produktpalette der Geschichtsredaktion verschaffen. Weitere wichtige Punkte sind: ‚Eignet sich diese Geschichte für das Fernsehen? Dreht es sich hier um eine wichtige Person oder Epoche? Lässt sich ein Thema, über das man mit Sicherheit gut schreiben oder berichten kann, gut in Bilder umsetzen?‘ Dann muss man an das Publikum denken: ‚Was will der Zuschauer? Welchen Bildungs- beziehungsweise Wissensstand kann man voraussetzen?‘ Obwohl Themen interessant sind, können sie doch zu abgehoben für den Zuschauer sein. Man muss schon in die Mitte treffen, selbst wenn es manchmal plakativer ist. Es gibt jedoch einen gewissen Spielraum. Es müssen nicht immer nur die großen Themen bedient werden. Man kann auch andere Wege beschreiten, die noch nicht so oft beschrritten wurden und somit unbekanntere Geschichten zeigen, bei denen man sagt: ‚Das ist was Neues, das wäre vielleicht etwas.‘ Hier riskiert man unter Umständen, dass die Quote nicht sehr hoch ist. [...] Aufgrund meiner 20-jährigen Erfahrung als Filmemacher glaube ich schon, den Geschmack unseres Publikums einschätzen zu können. Wir bekommen auch ein Feedback durch das Publikum. Manchmal wird man erst nachträglich darin bestärkt, dass man auf dem richtigen Weg war. Dass die Quote am Tag der Ausstrahlung vielleicht nicht die Höhe erreicht, die man sich erhofft hat, kann fünfzig andere Gründe haben, die schwer zu analysieren sind. Vom Freizeitverhalten über die politische Großwetterlage bis hin zu den Außentemperaturen. Ich finde, dass es wichtig ist zu sagen: ‚Das Thema hatten wir noch nicht, da steckt eine interessante Entwicklung dahinter, die man noch nicht kennt und es wird auf alle Fälle einen großen Teil interessieren.‘ Das ist mir wichtig. Es handelt sich hier nicht nur um 10.000 Menschen, sondern auch immerhin um 100.000 Leute, die diese Sendungen ansehen.“

Lappe: „Die Themenfindung in der Praxis hat mehrere Wurzeln. Das eine ist die Ereignisplanung: Jubiläums-, Gedenk-, Geburts-, Sterbetage und Großveranstaltungen wie Ausstellungen und Eröffnungen von Museen. Des Weiteren überraschende Ergebnisse, Neuerungen, Sichtweisen aus dem Bereich der Forschung, die wir in kurzem Abstand einem Publikum präsentieren müssen, also wiederum eine publizistische Verantwortung. Dazu ist es unabdingbar, einen intensiven Kontakt mit der Forschung aufzubauen und zu unterhalten. Es gilt, sich regelmäßig in einschlägigen Publikationsorganen wie Zeitungen, Zeitschriften und Veranstaltungsvorschauen bis hin zu Vereinen und wissenschaftlichen Verbänden zu informieren. Dann gibt es die unabsichtliche, aber kontinuierliche Lektüre zur Straffung der historischen Nebenwege. [...] So stoße ich auf Namen und Ereignisse, die im aktuellen Bewusstsein nicht so präsent sind. Stichwort: Personen aus der zweiten Reihe. Die großen Personen der Zeit prägen eine Epoche. Aber es sind die Personen aus der zweiten Reihe, die mit den Konsequenzen leben müssen.“

Steffens: „Ich weiß, das scheint eine spannende Frage zu sein. Es gibt verschiedene Einflüsse. Zum einen der Etat und die verschiedenen Zuständigkeiten. Zum anderen gibt es verschiedene Vorlagen von Autoren, mit denen man schon immer zusammengearbeitet hat. Dann hat die Abteilung selbst eine Vorstellung. Das Haus hat höher geordnete Vorstellungen. Es gibt viele Faktoren, die beeinflussen, was in solchen Sitzungen besprochen wird.“

Leutheusser: „Wir haben auch den Programmauftrag, unsere bayerischen Jubiläen, Gedenktage, Landesausstellungen, Ereignisse wahrzunehmen. Ich glaube, wir müssen in Zukunft noch populärer werden. Wir müssen davon ausgehen, dass unsere Zuschauer zum großen Teil kein Abitur

haben, zwar an Geschichte interessiert sind, aber keine Vorbildung haben. Deswegen muss man sie vorrangig mit etwas ansprechen, was sie interessiert.“

Graf: „Hier findet immer ein Dialog zwischen der Redaktion und den Autoren beziehungsweise Filmemachern statt. Am ehesten werden Themen mit der weitesten Streuung ausgewählt. Ich denke, mit einem Einzelthema hat man kaum Möglichkeiten. Wichtig sind Vernetzungen. Bei einer Sendereihe ist das Publikum für das Thema besser sensibilisiert. Dadurch fällt die Themenumsetzung leichter als bei Themen, die völlig aus der Luft gegriffen sind.“

Biron: „Das ist notwendigerweise durch den Sender vorgegeben, bei dem ich arbeite. Wenn ich für den Bayerischen Rundfunk arbeite, muss ich einen Bezug zur Bayerischen Geschichte herstellen. Mich selbst interessieren vor allem Themen, in denen Umbrüche aufgezeigt werden können, wie zum Beispiel die Einbindung Bayerns in das Deutsche Reich und die großen Widerstände, die es damals dagegen gab. Solche Ereignisse haben fast immer noch einen Bezug zur Tagespolitik der heutigen Zeit. Wenn auch manchmal versteckt, so kennt der, der die Geschichte eines Landes kennt, auch dessen Gegenwart besser. [...] Es ist ein Muss, sowohl für einen Hörfunk- und Fernsehsender als auch für eine Zeitung, dass man Persönlichkeiten, die sich um das Land verdient gemacht haben, feiert, wenn sie 100 Jahre alt werden oder ein anderes Jubiläum haben. Auch wenn diese Person umstritten ist, der BR ist eine kulturelle Institution und sollte sich darum kümmern. Dabei gibt es hier verschiedene Redaktionen, wie Wissenschaft, Kunst, Kirche und Geschichte, die diesen Bildungsauftrag erfüllen können.“

Harms-Limmer: „Man muss sich fragen: ‚Was ist wichtig? Worüber müssen wir berichten?‘ Aber auch wenn gerade für uns Deutsche das Dritte Reich ein sehr wichtiges Thema ist, das nicht in Vergessenheit geraten darf, beim BR wird Geschichte gepflegt. So leistet sich der BR verschiedene Geschichtsredaktionen und vermittelt somit nicht nur die NS-Zeit, sondern beleuchtet auch andere Epochen. Ich persönlich würde ungern die Zeitgeschichte zugunsten von schönen Dokumentarfilmen über das Mittelalter oder die Aufklärung vernachlässigen. Beides ist wichtig. [...] Die Manipulation fängt schon bei der Themenauswahl an. Wenn ich dieses Thema und nicht jenes mache, manipulierte ich schon.“

Wie ein roter Faden zieht sich durch alle Bemerkungen der Hinweis auf das Kalendarium und entsprechende Jubiläen. Die Liturgie eines „Geschichtskalenders“ ist für alle Fernsehmacher ein beliebter Fundus für ihre Auswahl an Themen, die sie vermitteln wollen. Der Hinweis auf einen Programmauftrag, der die eventuelle Beförderung von Landesausstellungen und Gedenken an Traditionen inkludiert, zielt in die gleiche Richtung. Das Angebot eines breiten Spektrums an Themen und die Berücksichtigung von neuen Forschungsergebnissen spielen eine nur untergeordnete Rolle. Äußerst bemerkenswert wird die Auswahl der Themen, wenn sie mit dem Interesse des Autors beziehungsweise dem durch jahrelange Berufserfahrung antrainierten Antizipationsvermögen eines Publikumsgeschmacks korreliert; dass dabei schon die Auswahl eines Themas die Gefahr einer Manipulation der Zuschauer in sich birgt, wird zumindest angesprochen.

Zur Auswahl der Themen nun Guido Knopp, Christian Deick und Heinrich Breloer:

Knopp: „Für die Prime Time müssen es Themen sein, von denen ich von vornherein weiß, das rührt die Menschen an. Wenn ich jetzt das Programm der letzten Jahre betrachte, dann sind zwei unserer Filme, die auch ausgezeichnet wurden, nämlich ‚Das Wunder von Bern‘ (2004) und ‚Das Drama von Dresden‘ (2005), gute Beispiele für unsere Themenauswahl. Das sind wohlgeformte Dokumentationen, keine Doku-Dramen. ‚Das Wunder von Bern‘ konnte völlig auf inszenierte Rekonstruktion verzichten, weil so viel filmisches Material da war. Das sind typische Themen, die die Menschen berühren.“

In letzter Zeit gehen wir immer mehr in den filmischen Bereich. Wir sind nicht auf Dokumentation festgelegt. Wir produzieren jetzt zum Beispiel einen Film, der trägt den schönen Titel: ‚Wir Weltmeister‘. Im Vorfeld der Weltmeisterschaft in Deutschland ist das ein Film, der sich mit der Geschichte der Weltmeisterschaften von 1954 bis 2002 beschäftigt, vor dem Hintergrund einer deutsch-deutschen Liebesgeschichte. Das ist eine Liebesgeschichte, die auf authentischen Erlebnissen beruht, bei der aber zwei, drei reale Figuren zu einer zusammengezogen wurden. Das sind Vermittlungsformen, die ideal für 20:15 Uhr geeignet sind. Eine Zeit und deren Protagonisten zu porträtieren, ein Psychogramm zu zeichnen, das ist etwas, was zur Prime Time sehr gut vermittelbar ist.“

Deick: „Es ist leider nicht so, dass ich frei Zeitung oder Bücher lese und mir denke: ‚Das wäre doch mal was Nettes.‘ Es gibt für mich viele Zwänge. Wir haben einen Partnervertrag mit dem amerikanischen History Channel, dessen Sendungen wir 20 Mal pro Jahr senden sollen. Das machen wir aber nicht. Insgesamt sind es ein bisschen weniger. Ich muss mich zunächst informieren, welche Themen die Amerikaner in ihren Dokumentationen behandeln. Dann stellt sich heraus, dass deren Sichtweise der deutschen Geschichte mit dem ZDF und auch mit dem deutschen Zuschauer nicht kompatibel ist. Ich würde also niemals eine amerikanische Dokumentation über den Nationalsozialismus oder die Nachkriegszeit nehmen. Das heißt, ich suche mir die Themen heraus, die ich für den deutschen Zuschauer attraktiv und wertvoll halte. Dadurch wählen wir oft Sendungen, die sich mit der Zeit vor dem 20. Jahrhundert beschäftigen. [...] Das ist die eine Säule, die wir haben. [...] Ich kann vielleicht bei acht oder zehn Eigenproduktionen im Jahr frei operieren. Da probieren wir nach Trial and Error. In diesem Jahr haben wir ein neues Format in ‚History‘ ausprobiert, das sehr gut funktioniert hat: [...] In Zusammenarbeit mit der Forschungsgruppe Wahlen haben wir in der ersten Sendung ‚Geschichtswissen‘ eine riesige Bandbreite abgefragt, von Otto dem Großen bis zur deutschen Einheit. Wir sind auf die Straße gegangen, haben Umfragen gemacht und haben daraus eine Sendung nach dem Motto entwickelt: Hätten Sie es gewusst? Raten Sie doch mal mit! [...] Ich richte mich natürlich auch nach den Jahreszahlen. Prinzipiell wird das Thema in einer offenen Diskussion gefunden. [...] Bei uns arbeiten über 20 Leute, die fest oder frei für uns arbeiten, die immer hier, beim ZDF, sind. Mit den Produktionsfirmen und freien Autoren kommen wir wahrscheinlich auf 30 Mitarbeiter. Die kommen alle mit Themenvorschlägen. Mittlerweile sind wir auch eine Adresse für freie Produzenten, die mit uns zusammenarbeiten wollen. Im Jahr haben wir sicherlich 100 Vorschläge. Dann wählen wir gemeinsam aus. Das letzte Wort hat Guido Knopp und das Vorschlagsrecht hat die ‚History‘-Redaktion. Der Fundus, aus dem wir dort schöpfen, ist sehr groß, und die Parameter, nach denen wir das entscheiden, sind wieder diese beiden Punkte: Angebot und Nachfrage auf der einen Seite. Wo glauben wir ist ein Thema attraktiv? Wo haben wir Hinweise darauf, zum Beispiel Erfolge in den Konkurrenzprogrammen, denn danach richtet man sich natürlich auch. Im Übrigen gilt das auch für Sendungen, die keinen Erfolg haben. Wenn etwa der Spiegel zur parallel laufenden Serie in der ARD zu den fünfziger Jahren aufmacht, dann diskutieren wir natürlich darüber, ob wir das nicht auch wieder machen sollten.“

Breloer: „Es beginnt immer mit Fragen, die einen interessieren. Was ist das für eine Geschichte? Was sind Albert Speer und Thomas Mann für Männer? Man will etwas wissen: Wie hat der das gemacht? Wie ist Thomas Mann Schriftsteller geworden? Mich hat das als Student immer interessiert: Wie haben die das geschafft, da durchzukommen? Ich habe immer gern Tagebücher oder die ersten Romane, die noch etwas ungelentk waren, gelesen. Außerdem hat mich immer interessiert, wie es andere Menschen geschafft haben, richtig zu leben. Ich wollte immer richtig leben. Aber dann lebt man doch so, wie es die Umstände und Zustände zulassen und man muss froh sein, wenn es nicht ganz verfehlt war und man einiges richtig gemacht hat. Das waren immer Fragen, denen ich nachgegangen bin. [...]

Wir haben versucht, diese Fragen an einzelnen Geschichten festzumachen. Natürlich auch die Frage: Ist das ein Thema, das ich rüberbringen kann? Ist das so groß, dass ein Sender das mit mir machen will? Ich könnte heute vielleicht meinen Großvater zur Hauptfigur machen, aber am Anfang war das ausgeschlossen. Thomas Mann oder Bertolt Brecht eignen sich besser als der eigene Großvater, weil man mit dem Thema weiter kommt. Die Figur Thomas Mann ist so groß, dass sich alle Menschen dafür interessieren. Bei den Politikern lag es nahe, sich mit Brandt oder Wehner zu beschäftigen, weil das die großen Figuren waren, in deren Lebensgeschichte sich Entscheidungen des Jahrhunderts ausdrücken. Da haben Sie wieder das Allgemeine und das Besondere. Eine Biographie zwar, aber trotzdem sind die großen Grundfragen der Nation darin enthalten.“

In keinem Punkt ist der Unterschied zwischen den Leitern der ZDF-Redaktionen für Zeitgeschichte und den übrigen Befragten größer als in diesen Stellungnahmen. Sowohl Knopp als auch Deick orientieren sich ausschließlich am Marktgeschehen, sprich: am Sendeplatz. Eine Auswahl an Themen hat für Knopp lediglich damit zu tun, ob sie Prime-Time-fähig sind oder nicht. Darüber hinaus scheint sich Knopp weniger Gedanken darüber zu machen, was er sendet, sondern wie er es für ein Publikum um 20:15 Uhr „verpackt“. Bei Christian Deick, der Redaktionsleiter einer wöchentlichen Sendung ist, kommt noch eines hinzu: die starke Abhängigkeit vom amerikanischen Partner History Channel, dessen Sendungen zwar für den deutschen Markt bearbeitet werden, die aber trotzdem die Hälfte aller Sendeplätze in Anspruch nehmen. Der freie Gestaltungsraum, der ihm bleibt, wird ambivalent genutzt. Auf der einen Seite dürfen Autoren und Redakteure „neue“ Themen oder Konzepte ausprobieren – dies wahrscheinlich zu einem geringen Anteil. Auf der anderen Seite schiebt die Redaktion nach der Konkurrenz und beobachtet, welche Themen auf dem Markt Erfolg haben, um in Erwägung zu ziehen, diese „Geschichten“ ebenfalls für den eigenen Sendeplatz zu bearbeiten. Die letztliche Auswahl trifft der Leiter der Redaktion für Zeitgeschichte beim ZDF mit einem sicheren Blick für Angebot und Nachfrage.

Ganz anders argumentiert Heinrich Breloer. Ihn bewegen grundsätzliche Fragen: Wie oder warum ist etwas? Wer ist jemand? Dieser philosophische Hintergrund, vor dem ein Filmemacher Geschichte im Fernsehen vermittelt, ist äußerst selten. Selbstverständlich muss man, wie bereits im vorherigen Abschnitt erwähnt, zwischen der Verantwortung für eine wöchentliche Sendung und einem freien Schaffen als Filmemacher unterscheiden. Trotzdem kommen beide an ihr Ziel. Sie vermitteln Geschichte im Fernsehen. Allein der Eindruck drängt sich auf, dass Heinrich Breloer dies mit mehr Hintersinn betreibt.

Als letzten Punkt innerhalb dieses Fragenkomplexes wurde die Meinung der Gesprächspartner zur Entwicklung der Erzählweise der historischen Dokumentation in den letzten 40 Jahren abgefragt. Dies geschah durchaus mit dem gewünschten Effekt, dass sich die Befragten auch zu ihrer eigenen Entwicklung äußern sollten. Wie hat sich also die Erzählweise und Struktur einer historischen Dokumentation in den letzten 40 Jahren entwickelt?

Wuermeling: „Die Behäbigkeit eines Schulfernsehens sah früher so aus: eine Reihe, in der jeweils 20 Minuten der Moderator zu sehen war und nur fünf Minuten der dokumentierende Inhalt. Mir ging es immer um das Herausarbeiten filmischer Strukturen. [...] Man muss, ausgehend von historischen Dokumenten, eine Erzählstruktur schaffen, mit der man Menschen erreichen will. Fernsehen dient nicht der Selbstbefriedigung von Redakteuren. Es geht darum, einen Programmauftrag für ein großes Publikum zu erfüllen. [...] Bei jedem Thema ist das Schema anders. Man muss nur immer gut vorbereitet sein. Das Thema sui generis gebiert die Logik, den Aufbau und die Struktur. Also gut vorbereitet rangehen, um dann den Kopf frei zu haben. Für mich war jeder Film eine Forschungsarbeit. Mit wissenschaftlicher Gründlichkeit versuchen, für den Zuschauer ein Thema rüberzubringen, das war meine Maxime. Das bedeutet für den Macher: Erst einmal inhaltlich den Code eines Themas knacken. Daraus ergibt sich die Dramaturgie und das heißt wiederum, mehrdimensional die Möglichkeiten des dokumentarischen Handwerks ausreizen, bis an die Grenze zur

Dramaturgie eines Fernsehspiels; dann entfaltet sich die Authentizität des Stoffes in vollem Umfang.“

Sporrer: „Wenn Sie sich zum Beispiel Sendungen aus der Dotterweich-Zeit [sechziger und siebziger Jahre] ansehen, da hat sich die Gestaltung natürlich schon sehr geändert. Ich erinnere mich: Irgendein Thema, im Hintergrund ein Schloss, er stand davor und hat 25 Minuten erzählt, was hinter ihm im Schloss alles passiert ist. Das kann man natürlich heute nicht mehr so machen. [...] Momentan ist festzuhalten, dass mit dem Format der Doku-Dramen viel Quote und Geld zu machen ist. Es heißt immer, man muss die Filme auf Hochglanz bringen, um sie auch auf dem internationalen Markt wettbewerbsfähig zu machen. In dieser Form wird die Geschichtsvermittlung im Fernsehen weiter existieren. Damit ist Geld zu machen, zum Beispiel mit ‚Dresden‘ im ZDF oder ‚Der Tunnel‘ in SAT.1. Aber die Regionalprogramme können da nicht mithalten, weil das Geld fehlt. Das ZDF wendet für eine 45-minütige Dokumentation den fünffachen Betrag unseres Budgets auf. Aber in Kombination mit ZDF Enterprises vermarkten sie die Formate auch international. Beim BR wird es die Geschichtsvermittlung schon weiterhin geben, aber wir senden Geschichte nicht zur Prime Time, sondern unser Sendeplatz ist am Montag um 22:45 Uhr. Trotzdem sind wir innerhalb der ARD der einzige Sender, der noch einen Sendeplatz für Geschichte ausweist. Ich bin froh darüber, dass wir noch einen festen Platz haben, den wir bespielen können. Damit bleibt eine gewisse Kontinuität gewahrt.“

Schwarzenbeck: „Früher waren diese Dokumentationen als Studienprogramm angelegt. Folglich war der Schwerpunkt auf dem didaktischen Aspekt gelegen. So gut wie diese Dokumentationen waren, sie haben natürlich das Image des Schulfernsehens geprägt und dieser Begriff ist mittlerweile fast negativ konnotiert. [...] Trotzdem sind gute Arbeiten dabei, die man wiederholen kann. Aber es hat sich natürlich das Fernsehen im Allgemeinen weiterentwickelt und die Sehweise hat sich verändert, was sich vor allem auf die Schnittfolgen ausgewirkt hat. [...] Es dürfte sehr schwierig sein, einen Film zu zeigen, der von seiner Machart her Jugendliche und Senioren zufrieden stellt. [...] Der Bildungsanspruch des Bayerischen Fernsehens hat sich vor allem im didaktischen Bereich niedergeschlagen. Man wollte keine Filme, die den Zuschauer unterhalten, sondern man wollte ihn bilden, ihm Wissen vermitteln. Das konnte man damals auf unterhaltsame Art und Weise machen. Mittlerweile hat sich das Gewicht verschoben. Ein Beispiel: Nehmen wir an, sie haben von einer Geschichte, die sie erzählen wollen, den Kern und einige Anekdoten oder Nebensächlichkeiten, die interessant, aber nicht so wichtig sind. Früher hat man diese Nebensächlichkeiten vernachlässigt. Jetzt sagt man: ‚Die bringen Farbe rein; das fesselt den Zuschauer mehr.‘ Ich glaube, hier muss man das richtige Augenmaß anwenden, damit man nicht zu viele Anekdoten bringt, sondern sich auf das Wesentliche konzentriert.“

Lappe: „Niemand von uns, egal ob Filmemacher oder Redakteur, würde heutzutage auf die Idee kommen, sich ein Pferd zu beschaffen und die Reitertreppe in der Landshuter Stadtresidenz hinaufzureiten. [...] Das war damals experimentelles Geschichtsfernsehen. Der Aufwand stand in keinem Verhältnis zum Ertrag. Experimentelles Fernsehen macht heute keiner mehr. [...] Wir müssen [heutzutage] einerseits eine leicht verständliche, entschieden unzweideutig erzählte Hauptgeschichte transportieren, mit schönen Bildern, die ein leichtes Konsumieren möglich machen. Wir müssen einige Haltestellen einlegen, wo eine Reflexion möglich ist, Redundanz zu schaffen, also die Hauptthesen wiederholen, mit anderen Worten beschreiben, andere Bilder für dasselbe Phänomen finden, das zu vertiefen. Kohärenz schaffen. Auf der anderen Seite muss man für die Wissenden auf einer subtextualen oder komplementären Ebene in der Bildsprache eine weitere Geschichte erzählen, die das Thema aufbricht oder eine zusätzliche Information beziehungsweise Erkenntnis bietet, die also sagt: ‚Ich weiß, dass du, gebildeter Zuschauer, die Grundinfos nicht brauchst, aber Reflexionsansätze neuerer Tendenzen der Forschung.‘ [...] Das möchte

ich erreichen: dass man versucht, seine Hausaufgaben zu machen und auf der anderen Seite zusätzliche Information anbietet, die einen Intellektuellen reizt.“

Steffens: „Die Erzählweise gilt nicht nur für den Kommentartext, sondern auch für den Umgang mit den Zeitzeugen, deren Aussagen kann man ebenfalls in gewisser Weise schneiden und beeinflussen. Früher hat man sich als Fernsehjournalist eher an den Printmedien orientiert. Ganz vereinfacht bedeutet das: Man hat den Text wie einen vollständigen Satz geschrieben: Subjekt, Prädikat, Objekt. Nicht zwingend war die Verwendung von Schachtelsätzen, aber man war ruhiger in der Erzählweise und hatte einen ausformulierten Text. Sie finden heute in den Kommentarsätzen oft nur ganz kurze Sätze und die Anschlüsse an den letzten Satz sind nur mit einem Bindestrich versehen. Die Sprecher übernehmen diese staccatohafte Schreibweise. Es sind kürzere und nicht immer vollständige Sätze. Das hat sich wirklich grundlegend verändert. [...] Ich habe schon manchmal das Gefühl, dass es sich nachteilig auswirkt. Es gibt auch Gesprächssendungen, bei denen man die Chance hat, länger zu sprechen. Da finde ich es dann sehr schön, wenn man Menschen, ähnlich wie in Talkshows, länger reden lässt. Aber es ersetzt nicht die neuere Art von Dokumentation, an die ich mich auch gewöhnt habe. Wenn ich alte Sendungen sehe, denke ich mir manchmal: ‚Warum kommt der nicht auf den Punkt?‘ Ich habe mich mit der Zeit verändert und es ist nicht so, dass ich das tue, um Fernsehen für junge Menschen zu machen. Ich selbst habe mich in meinen Sehgewohnheiten verändert.“

Neuschwander: „Ich glaube, wir haben früher den Fehler gemacht, dass wir noch etwas Schlimmeres als Redakteursfernsehen gemacht haben. Wir haben sozusagen Dinge abgehandelt, weil man dachte, man muss sie abhandeln. Auch wenn einem von vornherein klar sein musste, dass sie nicht für das Publikum geeignet sind. Das ist eine ganz schlimme Angewohnheit des öffentlich-rechtlichen Fernsehens. Man erlebt es auch heute immer wieder, weil irgendwelche Menschen, Gremien, Verbände, die ganze Gesellschaft meinen, man muss jetzt ein Thema machen, obwohl es eigentlich keiner hören kann und sehen will. Da muss man sehr vorsichtig sein. Wobei wir heute schon ganz anders sind, sehr wettbewerbsaufmerksam. Wir würden natürlich nie Geschichte gegen populäres Gegenprogramm setzen, das macht überhaupt keinen Sinn. Das könnten wir tunen wie wir wollten, das würde nichts bringen. Wir gehen und sind den Weg gegangen, dass wir populäre Stoffe einer stärkeren Konkurrenz aussetzen. [...]

Es gibt viele Nischen, wo sich das Publikum individuell entscheidet. Das sehe ich nicht als unser Problem. Es ist eher unser eigenes Selbstverständnis. Man braucht Angebote für niederschwelliges Publikum. Und man braucht auch die hochgradige Befassung, damit man in der Branche ernst genommen wird. Das gehört dazu und die Kombination macht es aus.“

Leutheusser: „Ich glaube, wir nähern uns Guido Knopp, indem unsere Sendungen immer populärer werden. Ich möchte noch einen anderen Gesichtspunkt hinzufügen: Der Fernsehkonsum der Deutschen ist in den letzten zehn Jahren enorm gestiegen und zwar um mehr als 25 Prozent. 1994 sah man täglich 167 Minuten fern, 2004 210 Minuten. Das heißt: Es wird mehr gesehen. Es wird auch viel mehr Geschichte in den privaten Sendern angeboten, das gab es zu Dotterweiche Zeiten nicht. Wir haben einen stärkeren Wettbewerb, ein stärkeres Umfeld, wir müssen uns stärker profilieren, ohne uns zu sehr anzugleichen. Denn dann stellt sich die Gebührenfrage und wie öffentlich-rechtlich wir sind. Ich halte nichts von der Konvergenztheorie, die besagt, dass man sich mit den Privaten irgendwann mal treffen muss. Unsere Linie ist für die Zukunft weniger Didaktik im Sinne einer schulischen Geschichtsvermittlung, sondern mehr Unterhaltungswert.“

Graf: „Die Art des Erzählens versucht heutzutage nicht mehr, die Dinge in epischer Breite zu erzählen, sondern das Ganze zu reduzieren – die Dinge werden sehr auf den Punkt gebracht. Früher ging es linearer durch den Film, mit vielen Regelmäßigkeiten. Es entspricht auch dem Schnitt von damals, dass man erst Dinge von weitem gezeigt hat, dann in der Totale und dann von außen nach

innen. Jetzt versucht man, Überraschungseffekte einzubauen, dass man auch zum Beispiel mit einer Großaufnahme anfängt und der Zuschauer eigentlich noch gar nicht genau weiß, wo man ist. Das beeinflusst natürlich auch die Texte. Man muss sich überlegen, was man zitieren will. So baut man Spannung auf, was man früher nicht gemacht hat. [...]

Früher waren die Leute noch anders ausgebildet. Man war noch geprägt von den Filmkameras. Erst im Laufe der Zeit haben sich die elektronischen Kameras entwickelt. Die digitalen Kameras von heute spielen eine große Rolle. Früher musste man sich en detail überlegen, was man dreht, denn es war sehr teuer, den Film zu entwickeln. Man konnte vor Ort das Drehmaterial nicht sehen, erst im Vorführraum. Man konnte auch nur linear schneiden. Die Regel war, sehr konservativ, fast schon langweilig die Themen umzusetzen. Man ist auch Kind seiner Zeit und hat versucht das Gelernte umzusetzen – mit einigen Variationsmöglichkeiten. [...] Heute ist die Zuschauererwartung eine andere als die damalige. Sehen Sie sich die Entwicklung der Spielfilme an. Früher gab es die großen Monumentalfilme der fünfziger und sechziger Jahre. Schauen Sie sich an, wie schnell heutzutage die Kinofilme geschnitten werden. Das prägt natürlich auch das Sehverhalten und so empfindet man heute etwas als langweilig, was man vor 20 Jahren als die Normalität empfunden hat. Wobei ich meine, dass sich dieser Zustand auch wieder ändern wird. Jetzt ist vielleicht wieder ein Punkt erreicht, wo man sagt: ‚Ich will wieder weg von dieser Hektik, nicht zu viele Bilder in so schneller Abfolge.‘“

Biron: „Das ist immer auch eine Frage nach der eigenen veränderten Erzählweise und nach der Erzählweise des Hauses. Meine persönliche Erzählweise hat sich dahingehend entwickelt, dass ich jetzt fähiger bin, eine Sache auf den Punkt zu bringen und ohne Umschweife, ohne verlockende Seitengassen und ohne lustige Anekdoten in der Lage bin, eine Geschichte zu erzählen. Das habe ich vor 30 Jahren noch nicht gemacht. Es gibt auch eine Tendenz beim BR, kürzer zu schneiden und das Thema direkter zu behandeln. Als ich anfing, war es noch eine feuilletonistische Berichterstattung – es war eine gemächlich erzählte Geschichte. Ich glaube, jetzt ist die Sache ernsthafter. Aber das Leben wird überhaupt ernster, das ist auch bei uns in der Arbeit zu spüren.

Wir sind keine Insel der Glückseligen. Wir müssen darauf achten, was die Konkurrenz macht. Wir bilden Geschmack. Umgekehrt fordert der Geschmack der Zuschauer uns. Es ist nicht nur die Konkurrenz mit den anderen Sendern, sondern es ist auch der sogenannte Zeitgeschmack, der sich verändert.“

Harms-Limmer: „Wir können es uns einfach nicht mehr leisten, so zu tun, als ob wir Fernsehen im luftleeren Raum vermitteln. [...] Wir sind hier weder eine Selbsthilfegruppe noch sind wir eine Volkshochschule, in der jeder seinen eigenen Interessen nachgehen kann, ohne nach rechts und nach links zu schauen. Das alles hier ist kein Privatvergnügen. Auch wenn alles, was mit Dokumentation zu tun hat, ein Arbeitsbereich ist, der gerade deshalb traumhaft schön ist, weil man permanent Dinge lesen und recherchieren kann, die andere in ihrer Freizeit machen, so dürfen wir trotzdem nicht vergessen, dass das hier nicht unser Privatvergnügen ist. Wir müssen zielorientiert arbeiten und uns überlegen: Für wen machen wir das? Was wollen wir mit einer Sendung erreichen? Wen wollen wir damit erreichen? Wie müssen wir ein Thema umsetzen, um die Zuschauer zu erreichen, die wir erreichen wollen? [...]

Man transportiert heute alles über persönliche Geschichten und Schicksale und über das persönliche Erleben. Es gibt nur noch ganz wenige Dokumentationen, in denen das nicht so ist. [...] Es soll helfen, die große zeitliche Distanz zu überbrücken. Je weiter Sie in der Geschichte zurückgehen, desto mehr fragt sich der Zuschauer: ‚Was hat das mit mir zu tun?‘ Diese Brücke kann man leichter über Schicksale und Biografien bauen. In dem Moment, wo ich dem Zuschauer einen Protagonisten anbiete, mit dem man mitleiden, sich mitfreuen und alle Emotionen mit durchleben kann, geht es sehr viel leichter, Geschichte zu vermitteln.“

Scharf: „Natürlich haben auch zu Zeiten eines Herrn Dotterweich die damaligen Programmverantwortlichen, Clemens Münster, Helmut Oeller und Christian Wallenreiter, überlegt: ‚Für wen machen wir das?‘ Aber die Entscheidung, Geschichtssendungen zu machen, hing nicht davon ab, ob der Film zwei, drei oder fünf Prozent der Zuschauer erreicht. Man muss sich jedoch immer fragen: ‚Wie viele Zuschauer für was?‘ [...]

Man kann Unterhaltung gut oder schlecht machen und man kann auch Kulturprogramme gut oder schlecht machen, ohne dass Sie 30 Prozent Quote haben. Aber Sie haben dann sieben anstatt drei Prozent. Als Programmacher müssen wir sagen: ‚Wir sind nicht dazu da, unsere eigenen Vorstellungen zu verwirklichen, sondern es müssen bestimmte Dinge sein, die im Interesse des Publikums liegen. Wir wollen nicht unsere eigenen Vorlieben oder gar Hobbys darstellen.‘ Das gab es früher vielleicht häufiger. Das gab es in den frühen fünfziger und sechziger Jahren, die dem Rundfunk nicht ganz zu Unrecht den Ruf einbrachten, sich als Oberlehrer der Nation zu gerieren. Wir sind Dienstleister. Das war aber schon seit den späten sechziger Jahren die Unternehmensphilosophie. Wir sind Dienstleister der Gesellschaft: Wir leisten der Gesellschaft einen Dienst. Nicht für unsere Selbstbefriedigung, sondern für unsere Gesellschaft.“

40 Jahre Geschichte im Fernsehen: Wie hat sich die Geschichtsvermittlung in dieser Zeit verändert? Eines ist klar: Schon ab den achtziger Jahren wird mit dem Einsatz filmischer Stilmittel versucht, Geschichte der „Behäbigkeit“ des Schulfernsehens der sechziger und siebziger Jahre zu entreißen. Für die Befragten war das Schulfernsehen ein Experiment. So wie sich das Fernsehen bis zur Einführung des Privatfernsehens entwickelt hat, wie es seine Ausdrucksformen langsam vom Theater oder Kinofilm emanzipierte, so hat sich auch die Erzählweise einer historischen Dokumentation von didaktischen, oberlehrerhaften und langatmigen Moderationen zu verknäpften, schnell geschnittenen und die mehrdimensionalen Möglichkeiten des dokumentarischen Genres nutzenden Unterhaltungssendungen entwickelt. Der Trend zu internationaler Vermarktbarkeit der „Hochglanzfilme“ und empathischem Mitfühlen mit einem Protagonisten innerhalb eines erzählten persönlichen Schicksals ist ungebrochen. Die beiden Autoren Graf und Biron gestehen, dass sie heutzutage viel pointierter erzählen können; Frau Steffens gibt zu, dass sich auch ihre Sehgewohnheit geändert hat, dass die Zeit „schnelllebiger“ geworden ist und sie sich verknäppte Texte wünsche. Herr Schwarzenbeck analysiert präzise, dass sich das Gewicht einer historischen Dokumentation vom Kern der Geschichte hin zum Anekdotenhaften entwickelt hat. Dies ist ein Preis, der zu zahlen ist, will man heute Geschichte nicht unter Ausschluss der Öffentlichkeit im Fernsehen vermitteln: Die Unterhaltung steht im Vordergrund, erst dann kommt die Wissensvermittlung eines leicht verständlichen Themas, das die Menschen interessiert, das in schönen Bildern erzählt wird. Dabei wird eines sehr deutlich: Auch die Macher des Schulfernsehens wollten vom Zuschauer wahrgenommen werden und, wie Herr Scharf richtig feststellt, es wurde auch damals gefragt, für wen die Sendungen gemacht werden. Er begreift die Vermittlung von Gesellschaft als Dienst an der Gesellschaft.

Zur Entwicklung der Erzählweise von historischen Dokumentationen äußerten sich Knopp, Deick und Reitz folgendermaßen:

Knopp: „Es war kein punktueller Beginn mit dem Jahr 1995 [Ausstrahlung: ‚Hitler – Eine Bilanz‘]. Die Erzählweise hat sich eher Schritt für Schritt verändert, zumindest gilt das für die Redaktion Zeitgeschichte beim ZDF. Insgesamt sind die Filme stringenter und dramaturgisch hochwertiger geworden. [...] Die Erzählperson ist keine fiktive postume Gestalt, die sich allwissend äußert, sondern sie wird mitunter subjektiviert, nicht neutral und sie erzählt in der Gegenwart. Die Figuren der jeweiligen Geschichte richten und dokumentieren selbst ihre eigene Geschichte. Das ist eine Form, die sich in Richtung Doku-Drama bewegt. Überhaupt ist das Doku-Drama das Element, das wir in den Jahren 1998 bis 2000 begonnen haben und kontinuierlich bis heute fortgesetzt haben. Hier handelt es sich um eine Vermittlungsform, der die Zukunft gehört und die ihre besten

Möglichkeiten noch vor sich hat: eine Mischung aus historischen Archivmaterialien, aus Zeitzeugen und aus Spielszenen, in denen die Dinge, die hinter den Kulissen stattgefunden haben, authentisch mit der Beweiskraft von Protokollen und Erinnerungen dargestellt werden. Das ist die Königsform der historischen Dokumentation. [...]

Fernsehen oder Film können immer dann ihre Stärken ausspielen, wenn sie einen Sachverhalt tiefgehend porträtieren und rekonstruieren. Aus diesen Sachverhalten, aus dieser auch in allen Facetten darstellbaren Geschichte, lassen sich Rückschlüsse auf die allgemeine Situation schließen. [...] Die Zerstörung Dresdens ist ein typisches Beispiel der Darstellung eines singulären Ereignisses, von dem aber Rückschlüsse auf das Allgemeine gezogen werden können. Das ist die Stärke des Fernsehens: Ein Ereignis auch mit seinen emotionalen Grundnoten und Geschehnissen auf einzelne Personen beziehen, die vor einem historischen Kontext agieren.“

Deick: „Biographien und Ereignisse funktionierten auf einmal in den neunziger Jahren. Das sind die beiden großen Momente, in denen sich Geschichte verdichtet, entweder in einer Figur oder in einem Ereignis. Ich erinnere mich an das Jahr 1992. Da war ich damals noch bei der Zeitung und schrieb gerade über Stalingrad – 50 Jahre danach. In Stalingrad verdichtet sich in einem Moment das ganze Leid des Krieges. Das ist in den neunziger Jahren mehr ins Blickfeld gerückt. Was zu dieser dramaturgischen Verdichtung hinzukommt, ist das Interesse an Schicksalen. [...] Eine nicht mehr politisch umnebelte, sondern frei von Revanchismus und politischer Konnotation entstandene Sichtweise. Das Schildern von Leid, auch von deutschem Leid. [...]

Früher war Geschichte im Fernsehen im Erzählduktus eher betont sachlich und nüchtern und kam deshalb nicht so an. Man hatte damals nur drei Sender und die Einschaltquote war automatisch viel höher als heute. Der Wettbewerb war nicht so groß. Ich kann mich aber auch an eine 1965 gezeigte Sendung über das Kriegsende erinnern, ‚Der letzte Akt‘. Die ist heute noch sehenswert – mit gutem Archivmaterial. Zum ersten Mal habe ich dort das amerikanische Farbmaterial gesehen. Das ist die älteste Sendung, in der es auftaucht. Dabei habe ich erfahren, dass die Sendung vergleichsweise erfolgreich war. Aber dieses Phänomen, dass auf einmal eine Dokumentationsserie einen so großen Erfolg hat, das gibt es sicherlich erst seit zehn Jahren. [...]

Ich bin geprägt aus der Zeit, in der der unmittelbar abrufbare Erfolg begann. [...] Im Fernsehen kann man leider jede Minute überprüfen.“

In seinen Ausführungen gibt Knopp zu bedenken, dass sich die Erzählweise von historischen Dokumentationen immer mehr zum Filmischen entwickelt hat. Gleichbedeutend damit ist ebenfalls die Subjektivierung des Erzählers. Das alles deutet in eine Richtung: Doku-Drama. Diese Form des dokumentarischen Fernsehens hält er für die bestmögliche Art, Geschichte im Fernsehen zu vermitteln. Dabei befördert und nutzt Knopp diesen Trend. Er will ein Ereignis aus dem emotionalen Empfinden des Einzelnen erzählen. Darin erkennt er die Stärke des Fernsehens.

Auch sein Kollege Christian Deick sieht in der personalisierten Geschichte, die sich auf ein Ereignis bezieht, die wettbewerbsfähigste Vermittlungsart. Allein die Analyse, dass die früheren Geschichtsdokumentationen, die in ihrem Ton eher nüchtern und sachlich waren, beim Publikum nicht ankamen, ist nicht belegbar. Der Hinweis auf die Einschaltquote greift hier zu kurz.

Das Spannungsfeld Geschichtsvermittlung im Fernsehen allgemein und innerhalb des Bayerischen Fernsehens im Speziellen

Im letzten Abschnitt dieser Studie bewerten die Fernsehmacher den Einsatzes und die Wirkung der verschiedenen Bausteine einer historischen Dokumentation, beginnend mit den Zeitzeugen und ihrer Vermittlung in der sogenannten Blackbox, dem Re-Enactment und in einem letzten Punkt zusammengefasst: Musik, Archivalien, Originalschauplätze und Kommentartext.

Welche Funktion haben die Zeitzeugen?

Dotterweich: „Kamerascheu bestand nur zu Beginn, danach waren eigentlich die meisten Menschen bereit, vor der Kamera etwas zu sagen. Was natürlich auch ein bisschen problematisch war: Oral History, die in den sechziger Jahren aufkam, wurde ganz groß geschrieben. Ich habe aber sehr schnell begriffen, dass die Aussagen der Menschen unzuverlässig sind. Man kann nicht darauf bauen, wenn man keine Kontrollmechanismen hat.“

Diepolder: „Natürlich hatten die Zeitzeugen eine wichtige Funktion, nur leider für das Mittelalter gibt es sie nicht. Und sonst ist es so: Seit wir Oral History an der Universität machen, wissen sie genau, wie sie mit den Zeitzeugen umzugehen haben. Aber natürlich sind Zeitzeugen unentbehrlich für zeitgeschichtliche Dokumentationen.“

Wuermeling: „Um es einfach zu sagen: Sie haben die wichtigste Funktion. Da gehört eine gewisse Dramaturgie dazu. Ich war der Erste, der die Foto-Grafik betonte: ‚Wir brauchen eine neutrale Wand: Dunkel oder Schwarz. Wir müssen den Zeitzeugen, wie ein Fotograf es tut, ins Licht setzen.‘ Dazu braucht man einen guten Kameramann. Das alles hat Guido Knopp in den neunziger Jahren dann nachgemacht, er übernahm auch Klaus Doldinger für die Musik oder Gert Heidenreich als Sprecher. Es ging mir um eine Konzentration: Vor dunklem Hintergrund ein Gesicht, das zu arbeiten beginnt, den Tränen nah; und dennoch mit der nötigen Distanz betrachtet. [...]

Der Zeitzeuge muss der Transporteur sein. Die Aussage kann auch mal kurz sein und eine vorhergehende Sache bestätigen. Bei ‚Flucht und Vertreibung‘ hatten wir ein Interview, das war 14 Minuten lang, aber das war so stark wie eine Parabel: Inferno, Dresden, der Dachstuhl brennt, ein 14-jähriges Mädchen will seinen Kanarienvogel retten. Nur wenn sie den Vogel rettet, rettet sie auch sich und alles Liebenswerte im Leben. In diesem Kanarienvogel verdichtete sich das ganz persönliche Schicksal eines jungen Mädchens. Das ist viel stärker, als wenn jemand sagt, er habe Tausende Opfer gesehen. Es geht um Einzelschicksale. Wie macht man das bei einer Dokumentation? Man muss mit der Informationsschiene arbeiten. Genauso wichtig ist die emotionale Schiene. Deren Bündelung ist der Schlüssel zum Erfolg einer Sendung.“

Sporrer: „Sie sollen sich an das Geschehene erinnern. Sie sollen in erster Linie ihre eigene Geschichte erzählen. Die Gefahr ist, dass sie sich nicht mehr wahrheitsgetreu erinnern. Bei Guido Knopp werden jetzt die Enkel des Zeitzeugen interviewt, weil der Zeitzeuge nicht mehr lebt. [...]

Ich will dramaturgisch etwas Tolles zeigen. Bei meinem Film über den Obersalzberg oder auch bei ‚Hitlers Ende im Bunker‘ habe ich verschiedene Zeitzeugen dieselbe Geschichte, aber immer aus ihrem eigenen Blickwinkel, erzählen lassen. Ich schnitt anschließend die Meinungen durchaus manipulativ aneinander. Während der eine erzählte ‚Eva Braun war bei dem Empfang dabei‘, sagte der andere ‚bei Staatsempfängen hatte sie nichts verloren‘. Völlig unterschiedliche Meinungen, die aber das gleiche Ereignis beschreiben. Die Zeitzeugen begegnen sich nur an meinem Schneidetisch.“

Lappe: „Wenn kurze Statements hintereinander geschnitten werden, die einfach nur noch beliebig sind und keine Aussage in sich selber tragen, sondern nur durch die Manipulation und durch das Hintereinander-Setzen mit einem Geräusch-Teppich garniert sind, halte ich das für unzulässig. [...] Der Zeitzeuge sollte, was die Erscheinungsform betrifft, in einem schlüssigen und natürlichen Bildzusammenhang dargestellt werden, nämlich dort, wo er sich wohl fühlt und nicht auf eine Bühne gezerzt oder in eine Situation gebracht werden, die seine Integrität, seine Würde und sein Selbstverständnis in irgendeiner Weise beeinflusst. Das ist die Grundvoraussetzung. Dem widerspricht natürlich die Ökonomie, die Ihnen sagt: ‚Wenn wir Interviews mit Zeitzeugen machen, dann neutraler Hintergrund, damit wir die Aussage in allen möglichen Dokumentationen wieder einsetzen können, ohne dass es die Bildästhetik in irgendeiner Weise beeinträchtigt.‘ Das Fernsehen mit Zeitzeugen ist ‚state of the art‘. Wenige Sender und Autoren machen es anders.“

Grundsätzlich, um Zeitzeugen authentisch zu halten, sollte Ersteres berücksichtigt werden. Das andere ist, dass sie ihre Würde behalten sollten, indem sie die Aussagen, die sie machen wollen, mit eigenen Worten und auch in eigener Länge sinnvoll machen dürfen. [...]

Der Umgang mit den aufgenommenen Aussagen sollte verantwortungsvoll sein. Wohl gekürzt, aber nicht sinnentstellend, exhibitionistisch oder bloßstellend. Sehr wohl sollte auch in einem fertigen Film so etwas wie Quellenkritik an den Zeitzeugen vorgenommen werden. Die Einordnung dieser Aussage soll sich für den Zuschauer im Gesamtbild eines Films ergeben. Wer sagt was, aus welcher Erinnerung heraus und aus welcher spezifischen Situation heraus? Dass man auch erkennen lässt, dass dies eine wichtige Episode im Leben des Zeitzeugen ist, aber er hat seine Vergangenheit durchdacht und sich zurechtgelegt – mit vorgedachten Informationen und vorformulierten Ausdrücken, die dann immer wieder kommen und die er abrufen kann. Das erfordert eine große Sensibilität für die Zeitzeugen, hier genau hinzuschauen und dementsprechend zuzuhören. Einerseits die Würde dieses Menschen zu berücksichtigen und die Motivation der Personen im Hier und Heute zu hinterfragen.“

Steffens: „Unsere Zeit ist schnelllebiger geworden. Man setzt sich nicht mehr gemütlich ans Kaminfeuer und lässt den Zeitzeugen lange Monologe halten. Man stellt Fragen, die kürzere Antworten implizieren. Der Interviewer kann im Fragenstil schon darauf insistieren, dass nicht die ganze Lebensgeschichte erzählt wird. [...] Es ist trotzdem wichtig, dass Zeitzeugen Zeit bekommen und nicht nur ihr Statement schnell abgeben sollen. Wenn Sie das Handwerk der Dokumentation lernen, wird Ihnen gesagt, dass man zunächst seine Dokumentationsbilder im Kopf haben muss. Dazwischen braucht man zu diesem Ereignis ein Statement, zu einem weiteren ein anderes. Ich möchte immer das Spezifikum eines Zeitzeugen herausarbeiten. Auch der Zeitzeuge, obschon mit diesem Ereignis verknüpft, hat eine eigene Geschichte: Warum er da ist und was hinterher passiert ist, das will ich einfangen. Ich will die Persönlichkeit umfassender darstellen – das gelingt nicht immer. Ich möchte den Zeitzeugen nicht ‚missbrauchen‘, das heißt ihn zu einem Ereignis, das ich ausgewählt habe, nur auf ein Statement zu reduzieren. Nach dem Motto: Was ich im Kommentar nicht sagen will, soll er dann sagen. Dann könnte ich fast ein Drehbuch für ihn schreiben. [...]

Ich bin eindeutig dafür, dass die Zeitzeugen mehr darstellen dürfen, als sie das in zehn Sekunden können. Nicht wie in Amerika, wo keiner länger als zehn Sekunden bekommt. Wir haben uns bei ‚Sterben an der Ostfront‘ bewusst dafür entschieden, die Zeitzeugen ihre Geschichte auch erzählen zu lassen, damit man auch mehr über sie erfährt. Vom Gegenschneiden und den Zeitzeugen nur kurze Zeit geben, davon halte ich gar nichts und auch nicht von den kurzen Schnitten: Dokumentar-Teil rein und Stimme drunter und dann ist das schon wieder vorbei. Zeitzeugen sollen auch ihre Geschichte erzählen und kein Statement abgeben, weil sonst keine Nähe zwischen dem Zuschauer und dem Zeitzeugen entstehen kann. Das geht natürlich nicht bei einer ganzen Ansammlung von Zeitzeugen. Der Trend geht auch davon weg. Lieber weniger Personen, die auftreten, dafür öfter. Das macht den Zusammenhang besser vermittelbar.“

Leutheusser: „Für mich sind die Zeitzeugen keine Stichwortgeber, sondern haben eine Biographie, einen Hintergrund, machen eine Entwicklung durch. Der Zuschauer soll erstens die Zeitzeugen kennen lernen und zweitens möglichst eine Entwicklung feststellen. Wir haben uns bei ‚Hitler und die Frauen‘ dafür entschieden, dass wir weniger Zeitzeugen nehmen, sie dafür ausführlicher zu Wort kommen lassen und am Schluss im Abspann mitteilen, was aus ihnen geworden ist. Ich glaube, dass man die Menschen im Film auf diese Weise besser verstehen kann. Wenn ich zu viele Zeitzeugen habe, dann rauscht alles vorbei. Ich höre zwar, wie sie etwas kurz kommentieren – Bombardierung Dresdens beispielsweise – aber wenn ich sie nicht entwickle, kann ich sie nur als Bebilderung ansehen, als Kommentierung für Sachverhalte. Wir haben außerdem die Erfahrung bei der Produktion von ‚Hitler und die Frauen‘ gemacht, dass die Zeitzeugen in unseren Filmen gerne Auskunft geben, weil sie länger zu Wort kommen und nicht ‚verhackstückt‘ werden und sich somit wiedererkennen können.“

Graf: „Zeitzeugen in der Zeitgeschichte haben in dem Moment einen Sinn, wenn sie einen persönlichen Erlebniswert in einer bestimmten historischen Situation schildern können. Durch die Zeitzeugen ist der Zuschauer nahe an der Geschichte dran, denn ich glaube, Geschichte ist letztendlich der Erlebniswert aller Zeitgenossen. Ein Zeitzeuge kann einen kleinen Ausschnitt aus der damaligen Zeit bieten. Außerdem wird, ähnlich wie bei der Geschichte vor Ort, ein Identifikationsmodell geschaffen.“

Biron: „Zeitzeugen, die im Bild sind, können eine Erzählung beleben. Sie bestätigen eine Aussage oder sie widersprechen ihr. Durch den Einsatz der Zeitzeugen habe ich eine Instanz, die die Erzählung glaubwürdiger macht, weil ich hier einen Menschen habe, der dabei war. Der Zuschauer soll dem Zeitzeugen glauben. Er bestätigt und verdichtet eine Aussage, und verdeutlicht somit die Erzählung. Außerdem lockert er Bilder von Landschaften oder Architektur auf. Ein ‚Speaking Head‘ ist eine willkommene Abwechslung. Es ist viel schwerer, einen Film ohne Zeitzeugen zu machen und die Spannung aufrecht zu erhalten. [...]

Wenn ein Autor ehrlich ist, dann nimmt er auch Zeitzeugen, die nicht seine Meinung vertreten und ihm widersprechen. Wenn man eine Geschichtssendung macht, so handelt es sich um ein wissenschaftliches Werk, das heißt, es muss Hand und Fuß haben, mit Fakten, die erforscht sind. Nun kommt jemand hinzu, der das Erforschte selber erlebt hat und das Erforschte bestätigt. Das ist ein legaler Einsatz des Zeitzeugen.“

Harms-Limmer: „Ich finde es überhaupt nicht gut, wenn die Zeitzeugen nur aneinander geschnitten sind und in der Blackbox sitzen, um lediglich den Voice-Off-Kommentar zu bestätigen. Wir sind mit ‚Hitlers Frauen‘ einen anderen Weg gegangen. Wir haben uns auf weniger Zeitzeuginnen und Zeitzeugen konzentriert und dafür dem Zuschauer die Möglichkeit gegeben, den Leuten wirklich zuzuhören und in deren Geschichten und Biografien einzutauchen. Beim ZDF spricht mich die visuelle Umsetzung der Zeitzeugen nicht an, auch wenn es für Guido Knopp praktische Vorteile hat. Wenn jeder Zeitzeuge vor Schwarz gesetzt wird und mir als Zuschauer vermittelt werden soll, dass das jemand ist, der eigentlich losgelöst von Zeit und Raum spricht und eigentlich kein Leben hat und ihn dann noch zum Stichwortgeber zu verstümmeln, dann ist das für mich kein seriöser Umgang mit dem Thema Geschichte.“

Explizit zur Verwendung der Blackbox äußerten sich die Gesprächsteilnehmer folgendermaßen:

Dotterweich: „Das kann von Fall zu Fall variieren. Wenn ich natürlich in einen Menschen hineinschauen möchte, so kann die Methode Blackbox besser sein. Eigentlich habe ich das originale Milieu immer für entscheidend gehalten. Wenn Sie zum Beispiel eine Kleinbürgerstube sehen oder die Werkstatt eines Handwerkers, wird etwas über diesen Menschen mitgeteilt. Ein Handwerker erscheint zum Beispiel sehr glaubwürdig, denn das sind Menschen, die gewöhnt sind, sorgfältig zu arbeiten. Außerdem ist es doch interessant, ob einer viele Bücher zu Hause hat oder in seinem Garten steht.“

Sporrer: „Das kommt darauf an. Das ist auch eine Frage der Ausstattung. Wenn Sie durch ganz Deutschland reisen, um Zeitzeugen zu interviewen, müssen Sie das Equipment überall mitschleppen. Wenn wir die Blackbox benutzen, dann meistens um ein zusätzliches Bild oder einen Film zu dem Zeitzeugen hinzuzufügen. Während der Zeitzeuge erzählt, läuft hinter ihm ein Bild oder ein Film. Durch die Blackbox wirkt der Zeitzeuge neutraler. Aber man muss es vor Ort und auf die Situation bezogen entscheiden. Manche Zeitzeugen wollen auch nicht vor einen schwarzen Hintergrund gesetzt werden. Ich finde es sekundär, in welchem Rahmen der Zeitzeuge gezeigt wird.“

Steffens: „Das ist sehr unterschiedlich. Beim ‚Sterben an der Ostfront‘ haben wir uns ganz dezidiert dazu entschieden, sie nicht in ihrem Lebensumfeld zu zeigen. Auf der einen Seite hatten sie damals dieses Umfeld gar nicht und auf der anderen Seite wollten wir einen Gegensatz zu den

Kriegsbildern schaffen. Das war ein bewusstes Gestaltungselement, um den Film zu beruhigen. Es gibt aber Situationen, in denen ich nichts dagegen habe, wenn die Zeitzeugen in ihrem privaten Umfeld sind, weil sie dort vielleicht auf Erinnerungen kommen, auf die sie nicht kommen würden, wenn ich sie in einen neutralen Raum führe. Es ist also auf der einen Seite eine Gestaltungsfrage, aber auch eine, wie die Zeitzeugen auf die entsprechende Situation reagieren. Die Studioatmosphäre schreckt manche Zeitzeugen ab und sie erzählen nicht so frei wie sonst.“

Graf: „Ich empfinde es als störend, wenn man die Zeitzeugen von allem losgelöst in irgendeine Ecke stellt. Vielmehr könnten sie fast wie in einem Spielfilm in den Rest der Dokumentation eingebunden werden. Ich habe mich bis jetzt immer dafür entschieden, die Zeitzeugen in ihrer natürlichen Umgebung zu zeigen. Ich finde es interessant, wie ein Zeitzeuge wohnt, und will das auch erzählen. So kann man dem Zeitzeugen Dokumente in die Hand geben, ohne diese einfach abzufilmen. Das schafft Nähe. Um das Einfühlungsvermögen zu steigern, kann man auch die Zeitzeugen an die Originalschauplätze führen, um dort mit ihnen über das Erlebte zu sprechen.“

Der „richtige“ Einsatz von Zeitzeugen innerhalb einer historischen Dokumentation gehört zu den auffälligsten Streitpunkten zwischen den Fernsehmachern. Gleichwohl wird von allen Seiten bestätigt, dass Zeitzeugen unter den genannten Stilmitteln den wichtigsten Platz einnehmen. Zweifelsohne werden die Probleme der Oral History benannt und man ist sich dessen bewusst. Trotzdem liegt in der Erzählung der „eigenen“ Geschichte, im persönlichen Schicksal des Einzelnen und in der Möglichkeit, vorher genannte Tatbestände durch den Zeitzeugen bestätigen zu lassen, eine der besten Varianten, Zeitgeschichte zu vermitteln und den unmittelbaren Zugang zu einer historischen Dokumentation zu gewährleisten.

Eine „Verhackstückung“ der Zeitzeugenaussagen wird kritisiert und eine „Verschnipselung“ für unzulässig erklärt. Gemahnt wird zum würdevollen und verantwortungsvollen Umgang mit dem Zeitzeugen und eine entsprechend sensible, zeitintensive Herangehensweise für wünschenswert erklärt. Einzig Rudolf Sporrer hatte Gefallen an der Gegenüberstellung von unterschiedlichen Zeitzeugenaussagen zum gleichen Thema. Und obwohl Herr Lappe eine Quellenkritik der Zeitzeugen anregt, ist sie doch im deutschen Fernsehen kaum zu sehen.

Die Ökonomie der Blackbox bleibt für alle Seiten unbestritten. Mühelos lässt sich ein und dieselbe Aussage zu verschiedensten Themen benutzen, wenn der Zeitzeuge in der Blackbox sitzt. Die damit einhergehende Uniformierung der Zeitzeugen wird in einigen Fällen nicht in Kauf genommen. Hier wird sich ganz bewusst dafür entschieden, den Zeitzeugen in seinem „normalen“ Lebensumfeld zu zeigen, um seine Glaubwürdigkeit zu stärken.

Als Korrektiv äußerten sich zu beiden Themen – Funktion der Zeitzeugen und Verwendung der Blackbox – Knopp, Deick und Breloer.

Knopp: „Die Zeitzeugen sitzen vor einem dunklen Hintergrund und werden entsprechend ausgeleuchtet. Grund dafür sind Ablenkungselemente, die es in der historischen Zeitebene nicht gab, wie heutige Bücherwände oder Vorhänge. Diese sind auch völlig unfilmisch und waren immer störend. Wenn sich die Zeitzeugen in der Blackbox äußern, ist der Zuschauer vollkommen in der historischen Ebene – er bleibt in der ‚Geschichte‘. Es muss nicht unbedingt vor Schwarz sein, wir hatten auch Filme, da war es dunkelrot, zum Beispiel bei der ‚Geschichte des Vatikans‘. Aber das Element Blackbox führten wir formal-ästhetisch neu ein.“

Deick: „Wir wissen, dass Erinnerungen nach 60 Jahren nicht für bare Münze zu nehmen sind. Da gilt es, die Aussagen zu überprüfen. Auf der anderen Seite leisten die Zeitzeugen etwas, was der Kommentartext nicht leisten kann. Sie schaffen Nähe: Du siehst denjenigen in die Augen, die das gesehen haben, worüber du berichtest. Zwischen diesen beiden Punkten muss sich der Umgang mit Zeitzeugen bewegen. Man muss immer überprüfen, was der Zeitzeuge sagt. Wir haben in unserer Datenbank haarsträubende Geschichten, die nachweislich erfunden waren. [...] Das andere

Problem ist mir begegnet bei meinen Recherchen zum Thema: ‚Täter der NS-Zeit und ihr Umfeld‘. Rudolf Heß ist ein gutes Beispiel. Was machen Sie mit dem Sohn von Heß, der natürlich ein Zeitzeuge ist. Er hat seinen Vater erlebt, er hat Erinnerungen daran. Er kann das klassische Muster abgeben, dass ihm gegenüber Rudolf Heß ein liebenswerter Vater war und er ihn als warmherzigen Mann in Erinnerung hat. Aber dann vermischt er das mit seinen politischen Positionen, die er sich nach dem Krieg erworben hat. Für den Zuschauer sehr interessant. Ich denke Nachfahren von solch bekannten Leuten aus der Geschichte sind immer interessant. Aber da muss dann der Journalist in seinem Kommentar dagegen halten. Ich finde also Zeitzeugenaussagen am authentischsten, wenn sie überprüfbar und nah dran sind. [...] Es stimmt nicht mehr, dass die Zeitzeugen wenig Zeit bekommen. Ich habe bei der dreiteiligen Serie ‚Stalingrad‘ mitgewirkt und die bestand zu 80 Prozent aus O-Tönen. Diese stehen nicht lange frei, sind also unterschritten, aber der längste ist über zwei Minuten lang. Bei der Serie ‚Flucht und Vertreibung‘ haben wir sogar einen O-Ton, der über drei Minuten lang ist. Das Phänomen des ‚schnellen‘ Umgangs mit Zeitzeugen trifft doch eher auf die neunziger Jahre zu, in denen es oft nur ein oder zwei Sätze waren. Davon hat sich die Redaktion allerdings mittlerweile distanziert.“

Deick: „Hier handelt es sich um eine klare Strategie, die in der Redaktion verankert ist und die zwei Ziele verfolgt. Erstens nicht abzulenken von dem Zeitzeugen und der Aussage, die er macht. Es gäbe ebenso andere Möglichkeiten, wie etwa den Hintergrund unscharf werden lassen. Den Zeitzeugen vor Schwarz zu setzen ist eine ganz puristische Form, die in Deutschland von uns originär vertreten ist. Es gibt eine Serie, die ‚Holocaust‘-Serie, bei der ich bedauert habe, dass wir die Zeitzeugen in der Blackbox interviewt haben. Während die Täter und Nutznießer dieses Systems, die deutschen Verwaltungsbeamten, in großbürgerlichem Ambiente saßen, trafen wir die Opfer in heruntergekommenen Wohnungen an. Hier wäre die zusätzliche Bildinformation nützlich gewesen. Ansonsten gleichen sich die Wohnzimmer der Zeitzeugen. Ich finde den schwarzen Hintergrund sehr gut. Bei ‚ZDF-History‘ können wir es nicht immer machen, weil wir auch Filme einkaufen, die sich nicht daran halten. Aber bei eigenen Sachen lege ich weiterhin großen Wert darauf. Zweitens sorgt es natürlich dafür, dass man verschiedene Interviews mit verschiedenen Serien kombinieren kann. Wir haben ein Zeitzeugenarchiv, das in der Form eines eingetragenen Vereins ‚Die Augen der Geschichte‘ der Öffentlichkeit zugänglich gemacht worden ist. Dieses Archiv ist natürlich viel besser einsetzbar, wenn alle vor dem gleichen Hintergrund abgefilmt wurden.“

Breloer: „In Gesprächen, in denen man sich einem anderen Menschen nähert, einen persönlichen Bezug herstellt, hat man immer zwei Rücksichten zu nehmen. Erstens: Wie weit kann ich mit dem anderen einen Weg gehen, den er selber noch nicht gegangen ist? Ich habe also eine Verantwortung gegenüber dem, den ich befrage. Zweitens: Wenn ich etwas herausfinden will, habe ich immer einen Auftrag der vielen Opfer. Sie wollen, dass ich das für sie mache. Sie wollen, dass ihre Geschichte erzählt wird. Sie wollen nicht anonym gestorben sein. Sie wollen, dass ich mir zum Beispiel den Speer, der davongekommen ist, noch einmal genauer anschau. Deswegen ist man unterwegs im Auftrag von Menschen, die nicht mehr nachfragen können, für uns alle letztendlich auch. Unser Gemeinwesen und unsere Demokratie brauchen Aufklärung.“

Auch Christian Deick nähert sich den Zeitzeugen mit Vorsicht, jedoch wirbt er für den Einsatz von Verwandten einer historischen Figur, um mehr Nähe zu erzeugen. Den Vorwurf der ‚Verschnipselung‘ durch extrem kurze Aussagen verweist er in die neunziger Jahre. Heinrich Breloer indes hat zwei Aufträge, wenn er Zeitzeugen interviewt: Einen gesellschaftlichen Auftrag, über ein Thema aufzuklären und einen menschlichen Auftrag, den Zeitzeugen, den er interviewt, zu schützen.

Im Sinne der ZDF-Redaktion für Zeitgeschichte bietet die Blackbox sowohl aus ästhetischen Gründen als auch im Sinne eines ‚Recyclings‘ der Zeitzeugenaussagen die optimale Herange-

hensweise an Zeitzeugen im Fernsehen. Einzig bei der Serie „Holokaust“ hätte Christian Deick gerne darauf verzichtet, um die jeweilige Lebenssituationen der Opfer noch eindringlicher zu beschreiben.

Anschließend wurde die Funktion des Re-Enactments erörtert:

Wuermeling: „Mit diesem Stilmittel wird sehr viel Unsinn gemacht. Damit muss man sehr sparsam umgehen. Ich finde es immer dann vertretbar, wenn ich ein Tondokument habe oder einen Tagebucheintrag, um damit eine subjektive Sicht nachzustellen. Wenn ich mich an Originalschauplätzen befinde und den Zuschauer in das Leben der Hauptpersonen hinführen möchte, dann macht es Sinn, etwas nachzuspielen.“

Sporrer: „Eine große Gefahr des Re-Enactments ist, dass die Inszenierungen peinlich wirken. Das ist abhängig von den finanziellen Mitteln, die Ihnen zur Verfügung stehen. Wenn Sie unterfinanziert sind, sodass Sie ständig improvisieren müssen, kann es leicht peinlich werden. Ich würde zum Beispiel niemals Komparsen Sprechrollen geben. Dazu braucht man Schauspieler.“

Schwarzenbeck: „Die inszenierten Szenen müssen authentisch sein. Das ist unser Anspruch. Das geht von den Kostümen über die Handlung bis zum Raum. Alles soll authentisch sein. Es sollen keine Verfälschungen dargestellt werden, sondern der Versuch unternommen werden, die Ereignisse so darzustellen, wie sie gewesen sein könnten, wie sie sich abgespielt haben könnten.“

Lappe: „Vorhandene Produktionsmittel sind ein gewichtiges Argument. Was kann ich mir überhaupt leisten? Dann, was überhaupt will ich mit nachgestellten Kostümszenen erreichen? Werden vorhandene, authentische oder in den Köpfen der Menschen existierende Bilder animiert, reinszeniert, belebt? Wird eine echte oder fiktive historische Situation (re-)konstruiert? Hier scheiden sich die Geister. Treue Geschichtszuseher äußern immer wieder ihren Unmut über nachgestellte Szenen. Diese verletzen den zugestandenen oder besser geforderten Authentizitätsgrad, die Verbindlichkeit einer historischen Dokumentation, denn es sei eben Theater, Fiktion und damit zwangsläufig weniger seriös als abstrakte, assoziative Bilder oder abgeschwenkte Fotos und ‚Originalgegenstände‘. [...] Nur in den allerseltensten Fällen lassen sich ‚originale‘ Bilder an den Schauplätzen herstellen, die keine Inszenierung sind. Allein der Kamerablickwinkel, Bildausschnitt, Beleuchtung, geschweige Schnitt, Vertonung und Kommentierung sind ja im höchsten Grade manipulativ. [...] Gefährlich wird es, wenn seitens des Filmemachers eine Täuschungsabsicht besteht, beim sogenannten ‚footage faking‘. Inszenierungen so aufzunehmen, zu bearbeiten und zu montieren, dass sie ununterscheidbar werden vom sogenannten Originalmaterial. Szenen, die so tun, als sei im entscheidenden, unwiederholbaren Moment eine Kamera dabei gewesen, in bewusster Täuschungsabsicht, die weit über das vielleicht filmisch Gebotene, Imaginierende hinausgehen, halte ich für bedenklich und im seriösen Bereich für verboten. Szenen, die erkennbar nachgestellt sind, können hingegen eine Atmosphäre schaffen, die aufschließt, emphatisch und rational, die ein Verstehen-Wollen des Zuschauers erleichtert. Das allein legitimiert meiner Ansicht nach Re-Enactment in historischen Dokumentationen. Fernsehen ist in erster Linie Unterhaltung, erst in zweiter Linie Informations- und Bildungsmedium. Wenn man sich dessen bewusst bleibt als Geschichtsfilmer, dann, so glaube ich, kann man umso mehr bei einem breiteren Publikum an Denkanstößen, neuen Sichtweisen und Anregung zum eigenen Weiterdenken und -unternehmen erreichen.“

Leutheusser: „Wir bemühen uns in unseren Dokumentationen, die meist mit stummen Spielszenen angereichert sind, die Aura der Zeit, vielleicht sogar den Alltag wiederzugeben. Entscheidend ist, dass die Filmaussagen historisch stimmen. In einem Spielfilm sehe ich das anders. Wenn ich mir den Film ‚Der Untergang‘ ansehe, möchte ich mich primär emotional anrühren lassen.“

Graf: „Das ist eine Frage nach den finanziellen Mitteln, die einem zur Verfügung stehen. Hier ist die Schnittstelle zwischen finanziellen Möglichkeiten, dem zeitlichen Rahmen und auch den Fähigkeiten des Personals, mit dem man arbeitet. Da gibt es zum Teil erhebliche Einschränkungen. Für mich gilt: lieber etwas zurückhaltender und verfremdeter inszenieren, als dass es peinlich im Vordergrund steht. Es soll nicht wie bei schlecht gemachten Spielfilmen sein, bei denen das Publikum dem Schauspieler die Identifikation mit der Rolle nicht abnimmt. Das ist peinlich.“

Biron: „Bei ‚Ludwig III.‘ kann man auf bewegtes Bildmaterial zurückgreifen. Er ist oft gefilmt worden. Trotzdem haben wir Spielszenen in diesem Film, um diese Figur anschaulicher zu machen. Ein weiterer Vorteil ist die Darstellungsmöglichkeit von Situationen, von denen es keine Bilder gibt, zum Beispiel, dass Ludwig im Stall in Leutstetten selbst Hand angelegt hat. Wenn man dann einen guten Darsteller hat, die in der Regel nur Laiendarsteller sind, kann es funktionieren, dass man die Person dem Zuschauer besser begreifbar macht. Auf der anderen Seite ist die generelle Problematik eines jeden historischen Films, dass der Schauspieler, der eine bekannte Person spielen soll, eben nicht diese Person ist. Er kann sie nur imitieren. Ich glaube aber, dass die Vorteile des Re-Enactment überwiegen.“

Harms-Limmer: „Durch das Privatfernsehen ist mit Sicherheit vieles unterhaltsamer geworden, unter anderem die Geschichtsvermittlung. Nehmen wir das Beispiel Re-Enactment: Als wir 1995 das erste Mal diese Idee bei der ‚Spurensuche‘ umsetzen wollten, gab es im Haus große Widerstände. Diese Vermittlungsform wurde als nicht seriös angesehen. Es hieß: ‚So kann man das nicht machen.‘ Hier hat sich einiges verändert. Ich glaube, es ist eine gute Entwicklung gewesen, weil man über dieses Stilmittel die Möglichkeit hat, Geschichte zu beleben – und zwar die Geschichte zu beleben, aus der es keine Zappelbilder mehr gibt. Wenn man nun Szenen nachdreht und dadurch veranschaulicht, versteht der Zuschauer sehr viel mehr, als wenn man nur Dokumente oder Gebäude abfilmt. Diese Entwicklung hat sicherlich das Privatfernsehen vorangetrieben – und ich glaube, dies ist keine Entwicklung zum Schlechteren.“

Im Vergleich zur hitzigen Debatte über den Einsatz szenischer Rekonstruktion, über die unter dem Punkt „Sonderrolle Guido Knopps“ bereits ausführlich diskutiert wurde, stellen die Fernsehmacher, relativ nüchtern, eine Korrelation zwischen dem finanziellen Budget und der Qualität des Re-Enactments her. Gleich zweimal kommt der Hinweis darauf, dass Re-Enactment, wenn es nicht gut gespielt beziehungsweise dargestellt ist, peinlich wirken kann. Deshalb ist allen klar: Gutes Schauspiel kostet Geld. Trotzdem überwiegen die positiven Reaktionen, denn mit der Nachinszenierung von historischen Szenen möchte man authentisch wirken. Man möchte ein Gefühl für die Zeit vermitteln und das Leben der Hauptperson, *expressis verbis*, beleben. Dass dabei Geschichte eigentlich nicht authentisch darstellbar ist und uns das Re-Enactment täuscht, zielt in die gleiche Richtung, wie die Äußerung von Edgar Reitz, dass man schließlich keine „Zeitmaschine“ hätte, um die Geschichte mitzuerleben. Gefährlich wird es, wenn nachinszeniertes Material auf „Original“ getrimmt und von Archivalien nicht mehr unterscheidbar ist.

Als Korrektiv äußerten sich Knopp und Deick:

Knopp: „Seit Beginn unserer Re-Enactments gab es darüber große Diskussionen. Wir sind am Anfang dafür gezüchtigt worden, weil man sich das in einer klassischen Dokumentation nicht vorstellen konnte. Heute ist es der internationale Standard. Wir sind hier, in meiner Redaktion, sogar noch sehr konservativ, was den Einsatz im klassischen Dokumentationsbereich betrifft. Bei Doku-Dramen ist es etwas anderes. Sie kommen zu 80 Prozent aus dem Fernsehspiel und beinhalten dokumentarische Ergänzungen, während die klassische Dokumentation wiederum zum großen Teil auf Dokumente mit szenischen Rekonstruktionselementen setzt.“

Deick: „Das Wichtigste beim Re-Enactment ist, dass der Zuschauer erkennt, dass es Re-Enactment ist. Die Chance müssen Sie ihm geben. Es gibt Beispiele, bei uns und auch bei anderen Sendern, bei denen dies nicht befolgt wurde, und das finde ich nicht in Ordnung. Als Zuschauer hat man das Recht zu wissen, was ist Originalmaterial und was wurde nachgedreht. [...] Wenn man es in der Dokumentation einsetzt, muss der Zuschauer verstehen, dass es nachgedreht ist und man muss dafür sorgen, dass das, was Sie zeigen, durch Quellen belegbar ist. Frei erfinden, nur weil es gut aussieht, das ist nicht in Ordnung. Ich weiß, dass es Puristen gibt, die sagen: ‚Das hat im Dokumentarfernsehen überhaupt nichts zu suchen.‘ Es gibt auch viele erfolgreiche Filme, die so funktionieren. Ich glaube, den Sehgewohnheiten des Zuschauers kommt es entgegen, wenn man die Sachen visualisiert.“

Knopp sieht sich bestätigt. Schließlich war er es, der Mitte der neunziger Jahre das Re-Enactment einem großen Publikum im deutschen Fernsehen präsentierte. Für Christian Deick ist es, genauso wie für Christian Lappe, wichtig, das Re-Enactment als Stilmittel für den Zuschauer auch kenntlich zu machen und nicht frei zu erfinden. Für ihn steht die Visualisierung von Geschichte im Vordergrund.

Dritter Punkt unter den Bausteinen einer historischen Dokumentation war die Funktion der Musik:

Dotterweich: „Die Musik war ganz wichtig, da trenne ich ganz scharf ab. [...] Wenn wir für die Auflockerung der jeweiligen Szenen Musik eingesetzt haben, war mein oberster Grundsatz, nie Musik und Wort übereinander zu legen. Erstens leidet immer das Verständnis darunter oder es leidet die Musik, man kann nicht gleichzeitig aufmerksam Musik hören und einer Rede folgen. Das gibt es nicht.“

Diepolder: „Da gibt es ganz verschiedene Haltungen der einzelnen Filmemacher und Redakteure. Ich habe Musik nur dort eingesetzt, wo sie eine Funktion hatte, also nicht nur als Teppich über Bilder gelegt. [...] Ich habe die Musik eingesetzt, wenn die Musik selbst ein Zeitzeugnis war. Nur bedingt ging es mir darum, mit der Musik ein Ereignis dramatischer darzustellen. Filmmusik im dramaturgischen Sinn habe ich nicht gemacht. Das hatte einen einfachen Grund: Ich habe dem Wort immer viel Bedeutung beigemessen, es wurde fast immer was gesagt – das ist auch vielleicht ein bisschen eine Generationsfrage – vielleicht würde ich es heute anders machen und vielleicht gibt es heute andere Techniken, um Musik im Film einzusetzen.“

Wuermeling: „Die Musik spielt eine sehr wichtige Rolle. Für alle meine größeren Dokumentationen konnte ich Klaus Doldinger als Musikkompositeur gewinnen. Musik ist ein Stück der Emotions-Schiene. Man kann dort, wo die Zäsuren sind, mit Musik sehr gut arbeiten. Musik ist wie Schnitt. Man kann mit der Musik wie mit dem Schnitt nahe an den Zuschauer herankommen. Mit der Musikkomposition kann man mit dem Unterbewusstsein der Zuschauer arbeiten. Dieses Anpeilen des Unterbewusstseins ist ganz wichtig bei Dokumentationen. Das ist nicht Manipulation, sondern ein ‚Sich-einfinden-können‘ – oder ‚Öffnen‘.“

Sporrer: „Geräusche sind sehr wichtig für einen Film. Wenn man sich heutzutage Spielfilme ansieht, da kommen Geräusche vor, die so klar und stark sind, dass man glaubt, man wäre dabei. Ein einfaches Beispiel ist das Herausziehen eines Schwertes aus der Scheide. Es ist zwar viel Effekthascherei, schafft aber Aufmerksamkeit. Der Umgang mit Musik ist immer vom persönlichen Stil des Machers oder eines Programmverantwortlichen abhängig. Das trifft auch für die Themenauswahl zu.“

Schwarzenbeck: „[Musik hat] eine verstärkende, emotionalisierende Wirkung. Sie kann Stimmungen erzeugen, so kann zum Beispiel ein Bild, untermalt mit unterschiedlicher Musik, ganz verschiedene Stimmung hervorrufen. Unter Umständen ist dieses Mittel ganz wichtig, um Nuancen zu

beschreiben, die man textlich nicht transportieren kann. Wobei in unserem Metier das Bild am wichtigsten ist, und durch den Text oder die Musik kann man dem Film eine Richtung geben, aber es ist das Bild, das haften bleibt. An das Bild denkt man länger.“

Lappe: „Musik sollte möglichst zeitgenössisch sein und die sich aus dem Erzählgang ergebende Stimmung aufgreifen; verstärkend, dienend zu den Geräuschen, zur Stützung der Bilder. Heute hat man es meist mit Stummfilmen zu tun und da muss für die heutige Sehgewohnheit eine passende Geräuschbearbeitung erfolgen.“

Steffens: „Bei der Musik sollte man sehr darauf achten, dass man keine einsetzt, die überhaupt nichts mit dem Bild zu tun hat. Musik soll ein dramaturgisches und auch dramatisierendes Element haben. Ähnlich wie in einem Kinofilm. Häufig ist es so, wenn sie einen Komponisten engagieren, wie zum Beispiel Klaus Doldinger, dann will er die ganze Sendung hindurch mit Musik gestalten. Sie müssen ihn dann eher bremsen. Wenn der Musikeinsatz nur dann verstärkt da ist, wenn man ihn braucht, dann ist es gut. Die Musik soll Emotionen hervorrufen. [...] Prinzipiell finde ich es gut, dass, wenn ich einen guten Komponisten habe, neue Musik angelegt wird. Aus einer Grundmelodie und aus einem Trailer kann man Variationen herstellen lassen durch einen Komponisten. Sie können diese Grundmelodie an die Stimmung des Films anpassen und damit einen Wiedererkennungswert für den Zuschauer schaffen. Sie können damit gut arbeiten, aber ich würde den Gebrauch von bereits bekannten Melodien nicht komplett ausschließen wollen. Der Zuschauer soll mit der Musik etwas anfangen können, es darf nicht nur ein Teppich sein.“

Graf: „Die Musik, für sich gesehen, hat zwei bedeutende Schwerpunkte: Auf der einen Seite den Versuch, die Zeit zu suggerieren und zu illustrieren, auf der anderen Seite dramaturgisch eingesetzte Musik. Das kann auch moderne Musik sein. Man muss sich nicht für das eine oder das andere entscheiden. Man kann auch eine Mischform wählen. Oft bringt die zeitgenössische Musik die Stimmung, die man braucht. Ein Beispiel: Ein Film über die englischen Landschaftsgärten, dazu gab es Musik von Georg Friedrich Händel. Die Bedeutungsebene der Musik entspricht genau der Bedeutung beziehungsweise der Konzeption von englischen Landschaftsgärten. Sie ist nicht nur begleitend, sondern interpretiert das Bild. Händels Musik drückt den gleichen Gedanken aus, den die Architekten mit ihren Gärten verwirklichen wollten.“

Biron: „Musik hat eine wichtige Funktion. Man kann Musik unterlegen, die dahinplätschert und den Zuschauer ablenkt. Diese Musik schafft für den Zuschauer den Eindruck, dass ein größerer Gehalt im Film vorhanden ist. Es gibt aber auch die Möglichkeit, Musik ganz bewusst dramaturgisch einzusetzen. Diese Art von Musik verstärkt Gefühle und schafft Atmosphäre. Wenn man zum Beispiel während der Krönungsfeierlichkeiten Ludwigs III. ‚Heil Dir im Siegeskranz‘ einspielt, hat das eine verstärkende Funktion: Das Gefühl der Feierlichkeit wird im Zuschauer verstärkt. Ein Spannungsbogen muss nicht durch das Bild oder den Text forciert werden, er kann auch mit der Musik transportiert werden. Bei ‚Ludwig III.‘ war es die Flucht der Familie am Anfang des Films. Hier setze ich nur ganz wenig Musik ein, dafür aber gezielt. Es ist eine Art Krimimusik, um die Spannung zu steigern. Diese Szene könnte ich mir ohne Musik gar nicht vorstellen.“

Harms-Limmer: „Die Musik ist ein eigenständiges Stilmittel wie der Kommentar, das Bild und der Schnitt. Die Musik bestimmt Emotionen. Die Beeinflussung von Emotionen geht am leichtesten über die Musik. Wir leisten uns beim BR – als eine der letzten Sendeanstalten – eine eigene Abteilung Filmmusik. Das ist sehr wichtig, denn mit Musik wird heutzutage teilweise sehr schlampig umgegangen. Meist wird ein großer Brei von irgendwas auf Bilder gelegt. Man sollte seinen Bildern vertrauen. Es ist unnötig, Musik auf traumhaft schöne Bilder zu legen, nur weil man nicht mehr das Vertrauen hat, dass die Bilder ausdrucksstark genug sind. Ich glaube, dass man wieder lernen muss, Musik als dramaturgisches Mittel einzusetzen.“

Das Stilmittel der Musik gilt als anerkanntes dramaturgisches Mittel innerhalb des Kanons der Vermittlungselemente einer historischen Dokumentation. Dies in zweifacher Hinsicht: Zum einen, um das Gesehene emotional zu verstärken und zu suggerieren, zum anderen, um als zeitgenössisches Dokument zu illustrieren und zu repräsentieren. Die Effekthascherei, die dieser Einsatz mit sich bringt, wird in Kauf genommen. Trotzdem wird davor gewarnt, Musik beliebig einzusetzen.

Zur Musik äußerten sich auch Christian Deick und Heinrich Breloer:

Deick: „Der Einsatz von Musik ist kein Phänomen, das sich nur auf das Geschichtsfernsehen beschränkt. Musik hat eine verstärkende Funktion. Sie können damit Emotionen lenken, sie können verstärken und sie können bremsen. Sie können bei der Beschäftigung mit der NS-Zeit mit Dissonanz und Slow Motion politische ‚Correctness‘ herstellen. Sie können bei der Beschäftigung mit der NS-Zeit mit Dissonanz und Slow Motion die Absicht der damaligen Propaganda konterkarieren. Das ist Joachim Fest damals nicht gut gelungen. Bei ‚Hitler – eine Karriere‘ benutzte er ausschließlich Originalmaterial, keine Slow Motion und kaum neue Musik. Um die Wirkung dieses Materials zu brechen, das als Propagandamaterial entstanden ist, mit der klaren Absicht für diese Ideologie einzunehmen, dafür ist Musik ein wunderbares Hilfsmittel.“

Breloer: „Wir überlegen uns gemeinsam mit unserem Musikberater Hans-Peter Ströhr eine passende Musik. Herr Ströhr hat die Alpensymphonie von Richard Strauss genommen. Sie passte in die Zeit und wir haben damit einen Ausdruck in die Figuren [Hitler und Speer] gebracht, den wir in diesem Moment auch gelten lassen wollten, nämlich die freundschaftliche Nähe, die unglaubliche Vertrautheit, die Sehnsucht und Bewunderung. Wir haben versucht, die Gefühle der Personen in der Situation zu interpretieren – manchmal aber auch die Situation selber zu interpretieren; Gefahr, Angst und weitere Emotionen.“

In gleicher Weise stellen die beiden Befragten die Musik als wesentliches Stilmittel heraus und verweisen wiederum auf die doppelte Funktion, nämlich auf der einen Seite mit Hilfe der Musik zu dramatisieren und sie auf der anderen Seite als dramaturgisches Element zur Widerspiegelung der historischen Zeit zu benutzen.

Die letzten beiden Bausteine umfassen die Archivalien wie zum Beispiel Originalbilder, Originalfilme, Dokumente und die Originalschauplätze und den Kommentartext. Hier eine Auswahl der Äußerungen der Gesprächsteilnehmer:

Dotterweich: „Dafür gibt es eine eigene Forschungseinrichtung. Das Ergebnis war, dass man historische Bilder beziehungsweise jedes Bild abfragen muss wie eine mittelalterliche Urkunde. Wer hat es gemacht, in welcher Situation, was haben andere über diese Situation berichtet. Dabei kommt dann heraus, dass dieses Bild völlig verfälscht ist und man falsche Schlüsse ziehen kann. Das haben wir bei unserer Arbeit berücksichtigen müssen – ich konnte nicht alles für bare Münze nehmen. Auch wenn auf einem Bild der König mit seiner Krone gezeigt wird, darf man sich nicht vorstellen, dass er den ganzen Tag mit seiner Krone durch die Gegend gelaufen ist. Man muss eben jedes Bild hinterfragen.“

Wuermeling: „Ich wollte einen Film machen über Adam von Trott zu Solz, einem eher unbekannteren Widerstandskämpfer in der NS-Zeit. Alles, was ich hatte, waren 19 Fotos und den kurzen Filmausschnitt seines Auftritts vor dem Volksgerichtshof, der vielleicht zwei Minuten dauerte. Daraus sollte ich 90 Minuten Dokumentation machen.“

Sporrer: „Das erste Problem sind die Kosten. Für ‚Wochenschau‘-Bilder müssen Sie mittlerweile viel Geld bezahlen. Für uns sind das Dokumente, egal ob Bücher oder Filme – es sind Dokumente

der Zeit. Man weiß, dass die meisten ‚Wochenschau‘-Bilder nachgestellt wurden, genauso wie die Russen ihren Sieg in Stalingrad nachdrehten. Das muss man dem Zuschauer auch sagen, in Form einer Einblendung als Inserts.“

Steffens: „Grundsätzlich ist der Umgang mit Dokumenten sehr schwierig. Es kommt darauf an, wie weit Sie in die Geschichte zurückgehen müssen. Es gibt Phasen in der Geschichte, wo Sie nur Dokumente haben. Hier müssen Sie sich gestalterische Komponenten einfallen lassen, um die Geschichte zu präsentieren. Je näher es an unsere Zeit heranrückt, desto größer wird der Fundus an bewegten Bildern. Ansonsten gilt: wenig Dokumente im Bild. Es ist besser, sie in den Kommentar einfließen zu lassen.“

Graf: „Beim Film ist man hauptsächlich auf die Drehsituation angewiesen und hier wird es schwierig, denn jedes historische Dokument, das Sie zeigen, benutzen Sie ausschließlich, um einen historischen Sachverhalt auszudrücken. Es gibt aber auch gleichzeitig eine andere historische Ebene dieser Objekte, die direkt auf das Objekt bezogen ist. Wenn Sie das jeweils noch zusätzlich einbringen wollten, würden Sie keinen Zuschauer mehr erreichen. So muss man dauerhaft Kompromisse eingehen und das ist natürlich eine Gratwanderung. Je detaillierter Sie über die ganze Sache Bescheid wissen, umso frustrierender ist es manchmal, wie wenig Sie davon zeigen können. Wenn Sie zum Beispiel die Kaiserkrönung Napoleons nehmen, hat man – wenn man dokumentativ arbeitet – keine andere Möglichkeit, als das Gemälde von Jacques Louis David mit einzubeziehen und das Ganze in Notre Dame zu integrieren. So würde man es machen, weil man es gar nicht anders machen kann. Aber gleichzeitig wäre es auch interessant zu erfahren, wer ist eigentlich Jacques Louis David und welche Rolle spielt er? Warum wurde dieses Bild gemalt? Ist es vielleicht ein Propagandabild? Deshalb sagt das Bild weniger über die Kaiserkrönung aus, als vielmehr darüber, wie man diese Kaiserkrönung damals gesehen hat. Aber das können Sie nicht zusätzlich vermitteln und so geht es Ihnen fast mit jedem Objekt.“

Biron: „Dokumente kann man wie Zeitzeugen abrufen. Man muss nur aufpassen, dass man nicht zu viele verwendet. Ich hatte zum Beispiel die Todesmatrikel von Ludwig III. Dieses Dokument wurde in Sárvár am 30. Oktober 1921 ausgestellt. Wenn man sie liest, erkennt man Lajos – Kiraly – Bajor. Übersetzt: Ludwig – König – Bayern. Das erklärt, dass der letzte bayerische König ganz weit weg von zu Hause gestorben ist. Dieses Dokument erhöht die Dramaturgie, es hilft mir, die Trauer um diesen König zu erhöhen und eine Reaktion des Publikums zu provozieren.“

Zu den Originalschauplätzen:

Schwarzenbeck: „Sie geben das Gefühl, dass sich das geschichtliche Ereignis an diesem Ort zuge- tragen hat. Somit wird die Verbindung des Zuschauers mit der Geschichte verstärkt. Es ist etwas anderes, ob ich den Tisch zeige, an dem Napoleon die Kapitulation unterschrieben hat, oder ob ich das Schloss aus der Totalen zeige.“

Lappe: „Originalschauplätze sind meiner Meinung nach konstitutiver Bestandteil historischer Dokumentationen ebenso wie Archivalien, verächtlich auch als ‚Flachware‘ bezeichnet. Das Faszinosum des Originals: Hier war es, genau an diesem Ort ist etwas geschehen, mit und durch genau diesen Gegenstand et cetera wurde etwas verändert, dieser Brief oder Vertrag et cetera war die Grundlage für ein Handeln, eine Veränderung, ist Beleg für eine Überzeugung, eine Position, dieses Foto oder Gemälde hält den Moment fest, erinnert daran. Das ist das Entscheidende bei der Präsentation von Vergangenen. An solchen Orten, in diesen Objekten, konkretisiert, vergegenwärtigt und verdinglicht sich Geschichte, wird Vergangenes lebendig, darauf darf kein Geschichtsfilm verzichten. Nur muss dabei die dramaturgische Wirkung immer berücksichtigt werden. Natürlich kann ich den Tagesbefehl Wallensteins an Pappenheim am Tag der Schlacht von Lützen schon ausführlich und in Details zeigen, sind doch neben den schriftlichen Informationen darauf Blutfle-

cke des Adressaten zu sehen, der an diesem Tage fiel. Verrät nicht gerade die ungelenke, kindliche Unterschrift mit dem Tintenklecks der Marie Antoinette auf ihrer Heiratsurkunde viel mehr als das Faktum ihrer Eheschließung? Dies sind ganz wesentliche, emphatische Elemente einer historischen Dokumentation, die so viel an zusätzlicher Information im hermeneutischen Sinne generieren, dass es für den Zuschauer keine Zumutung bedeutet, einige Zeit ein unleserliches Schriftstück bildfüllend zu betrachten. Bei der zehnten Urkunde, dem zwanzigsten Kupferstich allerdings wird die Aufnahmebereitschaft der Zuschauer in aller Regel auf harte Proben gestellt.“

Steffens: „Schwierig ist die heutige Beschaffenheit der Schauplätze: Lassen sich die benötigten Elemente heute überhaupt noch zeigen? Ist es noch annähernd so wie damals, oder geht man bewusst damit um, dass es heute aufgenommen worden ist? Als Symbol muss es dann schon sehr viel Aussagekraft haben. Es muss wirklich so sein, dass jeder weiß, was es ist. Es gibt nicht allzu viele gute Originalschauplätze. Wenn ich den Schauplatz neu aufnehme, dann muss ich ihn mit Dokumentationsbildern verbinden – dann gehe ich von einem ins andere über und zwar in einer Blende, in einer erkennbaren Absetzbewegung.“

Zum Kommentar:

Dotterweich: „Die übliche Form war der Text aus dem Off. Für Sendungen des Telekollegs, die Lehrzwecken dienen, haben wir das nicht gemacht. Da saß ich am Tisch und erzählte, während wir die dazugehörigen Bilder eingeblendet haben. Bei einer reinen Schulveranstaltung ist der Anteil des Abstrakten höher als bei einer Sendung für das Abendprogramm. Wie soll man zum Beispiel eine Verfassung bildlich umsetzen? Also eine Art schulisch-didaktischer Vermittlungsansatz.“

Steffens: „Der Kommentar kann dem Zuschauer eine neutralere Information weitergeben als der Originalton. Er steht in Verbindung und nicht in Konkurrenz zu den Zeitzeugenkommentaren. Ich muss den Originalton oder den Zeitzeugen, den ich auswähle, so schneiden, dass ich dieses Element zum Kommentar hinzufügen kann. Da gibt es eine sehr starke Verbindung. Der Kommentar ist das verbindende Element in der Dokumentation.“

Biron: „Bei einem guten Film hat man zunächst ein gutes Bild. Das Bild hat schon eine bestimmte Aussage. Bei einer sehr guten Reihenfolge an Bildern brauche ich eigentlich keinen Text, der diese Bilder erklärt. Bei einer 45-minütigen Dokumentation kann man aber nicht nur Bilder aneinanderreihen, sondern man muss auch in Worten diese Bilder oder die Person, um die es geht, erklären. Eine Landschaft und deren Beschaffenheit, in die ein Mensch geboren wird, und die ihn beeinflusst, spricht für sich. Je nachdem, wie das Wetter gewählt wird, von heiterem Sonnenschein bis zu stürmendem Regen, spürt der Zuschauer, was der Autor ihm damit sagen will. Da braucht man nur noch wenig erklärenden Text. Der Kommentar darf genauso wenig wie die Musik den Film überfrachten. Es gibt ganz wenig Filme, die durchgehend Kommentartext haben und ich bin ein großer Gegner des ‚Zutexten‘. [...] Im Allgemeinen reicht es für eine historische Dokumentation, wenn man verbindende Kommentare schreibt und dazwischen die Leute sich erholen lässt und sie zum Nachdenken anregt.“

Es ist ein geflügeltes Wort, dass eine gute Dokumentation eigentlich ohne Text auskommt. Trotzdem wird das verbindende Element eines guten Sprechertextes herausgestellt, der in Verbindung mit den Zeitzeugen, nicht in Konkurrenz zu ihnen eingesetzt werden sollte. Ähnlich verbindenden Charakter wird der Aufnahme der Originalschauplätze und den Archivalien zugeschrieben, wobei hier ebenso die Probleme dieser Stilmittel angesprochen werden. Ob die faszinierenden Orte des vergangenen Geschehens auch heute noch aussagekräftig genug sind, muss zumindest in Zweifel gezogen werden. Eine Kenntlichmachung woher man ist, muss unbedingt geschehen. Gleiches gilt für die Originalfilme. Der Einsatz und die Gefahren von „Wochenschau“-Bildern wurde schon bei den Bausteinen der historischen Dokumentation diskutiert. Gestalterisch können Text, Original-

schauplätze und Archivalien dem Zuschauer Geschichte vergegenwärtigen und sind so wesentlicher Bestandteil von historischen Dokumentationen.

Ein letztes Mal äußern sich zu den Archivalien und den Originalschauplätzen Deick, Breloer und Reitz. Zunächst zu den Archivalien:

Deick: „Erstens, man muss dieses Material brechen, wenn Sie die Bilder nicht als Zitate benutzen mit dem O-Ton der ‚Wochenschau‘. Verwendet man nur das Bild, schneidet es vielleicht anders, verfremdet es durch Verfärbungen und Slow Motion und legt dann eine Musik darunter, die das Ganze nicht mit Pathos zielt, sondern im besten Fall entlarvend wirkt, dann geht es. Man muss die Stilmittel eher sogar etwas zu stark wählen, um den Zuschauer gar nicht in Gefahr kommen zu lassen, etwas falsch zu verstehen. Man muss sich auch überlegen, dass da 15-Jährige zusehen, die das vielleicht erst einmal im Geschichtsunterricht gemacht haben und die das nicht missverstehen sollten.“

Der zweite Weg ist, Amateurmaterial zu nehmen. Das ist zu Beginn der neunziger Jahre sehr in Mode gekommen. Es gibt ein Beispiel vom Parteitag der NSDAP von 1934, der von Leni Riefensahl verfilmt wurde. Aber es gab auch zwei Filmer, die hinter den Kulissen mitgefilmt hatten. Das muss man kontrastieren. Dort findet das wahre Leben statt, mit Bierbäuchen und normalen Menschen. Damit kann man den ‚Triumph des Willens‘ sehr gut konterkarieren, um zu zeigen, dass dieser Film nicht die Wirklichkeit abbildet. Damit sind diese Amateurfilme ein schönes Mittel – ich gebe aber zu, dass das Material in vielen Bereichen, sei es von der Länge als auch von der Qualität, nicht mithalten kann.“

Breloer: „Die Dokumente liegen vor. Thomas Mann ist in bestimmten Situationen, zum Beispiel wie er am Fenster sitzt, gefilmt worden. Die ‚Wochenschau‘ hatte diese Idee: Wir zeigen mal die deutschen Dichter – drei Minuten lang, in Amerika passierte dasselbe. Damit hatte ich im Bild eine Dokumentation darüber, wie sich Thomas Mann vor der Kamera bewegte, mehr war es nicht. Dann gibt es Dokumente, die ich herstelle, indem ich Fotos abfilme, die aber auch schon wieder ihre Geschichte haben. Eine Position: Gustav und Erika spielen verliebtes Ehepaar. Man kann in dem Moment den Vorhang aufmachen über die Beziehung der beiden – so war das: Sie waren manchmal neckisch und haben Scherze gemacht? Wirklich verliebt waren sie sicher nicht, sonst würden sie es kaum spielen. Aber das machen auch manchmal richtig Verliebte aus Verlegenheit. Das nimmt man auf und stellt dazu einen Bezug her. Golo hat dieses Foto in die Geschichte eingebracht. Er ging nach oben – mitten im Gespräch – und hat es mir als Geschenk gebracht. Es war bis dahin nicht veröffentlicht und er hielt es vor die Kamera. Seitdem habe ich das ein paarmal eingebaut. Diese Dokumente stelle ich her. Da stecken aber immer schon Momente von Inszenierung drin, von Selbstinszenierung, von Geschichte. Man will aber glauben, dass sie objektiver sind, und dass ich dort weniger manipulieren kann wie im Spiel. Im Spiel, denkt man, kann man alles machen. [...] Man muss Dokumente, die sehr kostbar sind, sehr vorsichtig behandeln und nicht dauernd auf den Markt schmeißen.“

Reitz: „Ich kann da nur von mir und von der Art, wie ich auf diese Dinge gekommen bin, ausgehen. Im audiovisuellen Medium ist die Verwendung von Dokumentarmaterial sehr gefährlich. Das fing bei Wilhelm II. im späten 19. Jahrhundert an. Somit ist das damalige Kaiserreich sogar mit Filmaufnahmen reichlich dokumentiert. Es gibt tausende Fotografien von Auftritten des Kaisers. Auch der Erste Weltkrieg ist ausreichend dokumentiert. Dieses Material wurde in direkter oder in indirekter Weise als Quelle verwendet, ohne darüber nachzudenken, aus welchen Gründen und in welchen Zusammenhängen dieses Material damals entstanden ist. Wenn also Kaiser Wilhelm II. seinen Hoffotografen beauftragt hat, immer wieder einen großen Auftritt zu Pferde zu dokumentieren, dann hat er das aus Gründen der Propaganda getan, für sein Regime. Hitler hat das in noch größerer Weise getan und mit ihm Goebbels, der während des Zweiten Weltkrieges die ‚Reichs-

propaganda-Kompanie' gegründet hat, sie reichlich mit Gerätschaften ausstattete und alle Kriegsschauplätze und Brennpunkte des öffentlichen Geschehens filmen ließ. [...] Wenn dieses Material später unreflektiert in unserer Zeit in den zeitgeschichtlichen Sendungen auftaucht, dann ist das, was es an unbewusster, unterbewusster Beeinflussung oder Stellungnahme enthält, was ja wirklich auf das Publikum wirkt, affirmativ enthalten. Damit hat man eine andere ‚Message‘ mitlaufen, von der die Macher gar nicht wissen, was sie bedeutet.“

Edgar Reitz prangert den Einsatz von Originalfilmen in zeitgeschichtlichen Dokumentationen als irreführend an und empfindet ihn als gefährlich, während Christian Deick eben mit jenem, meist nicht gekennzeichneten, Material aus den „Wochenschauen“ entlarven will. Ob dies gelingt, sei dahingestellt. Unter Umständen ist es für den Zuschauer schwierig, sich dem Reiz dieser Bilder und ihren subtextualen Implikationen zu entziehen. Heinrich Breloer verbindet die Dokumente mit seiner dramaturgischen Inszenierung innerhalb seiner Doku-Dramen. Fotos und Filme, die er findet und sichtet, baut er in seine Filme ein oder lässt sie nachspielen.

Dies waren nun die Antworten und Stellungnahmen der Fernsehmacher und Geschichtsvermittler. In vielerlei Hinsicht konnten sie die Eindrücke der Thesen der vorherigen Kapitel bestätigen. Selten waren überraschende (weil ungewöhnliche) Äußerungen festzustellen. Trotzdem hat die Eindringlichkeit, mit der einige Standpunkte vertreten wurden, ein klares Bild über den Aggregatzustand der Geschichtsvermittlung im deutschen Fernsehen innerhalb des Untersuchungszeitraums ergeben.

### **III. 1964 – 2004: 40 Jahre Geschichte im Bayerischen Fernsehen**

In den folgenden beiden Abschnitten werden Entwicklungen und rechtliche Voraussetzungen des Bayerischen Fernsehens beschrieben. Dabei werden zum einen ein historischer Abriss über die Entwicklung des Bayerischen Fernsehens, ausgehend von der Einführung des Studienprogramms 1964 über die Etablierung als Vollprogramms 1978 bis hin zur Gründung von BR-alpha als eigenen Ausbildungskanal im Jahre 1998, wie zum anderen auch die Satzung des Bayerischen Fernsehens und seiner Organe thematisiert. Außerdem wird der Frage nachgegangen, wie sich die Vermittlung von Geschichte im Programm des Bayerischen Fernsehens niedergeschlagen hat und in welchen Redaktionen und Programmbereichen die Geschichte beheimatet war. Eine empirische Untersuchung, Beobachtungen und deren Interpretationen zu den ausgestrahlten Geschichtssendungen im Bayerischen Fernsehen, komplettieren dieses Kapitel. Zu Beginn erscheint es sinnvoll, die „Vorgeschichte“ des Bayerischen Rundfunks, aus dem das Bayerische Fernsehen erwachsen ist, stichwortartig zu skizzieren.

#### **1. Die Geschichte des Bayerischen Fernsehens**

Am 22. Mai 1922 wurde die erste deutsche Rundfunk-Gesellschaft in Berlin gegründet. Die „Deutsche Stunde. Gesellschaft für drahtlose Belehrung und Unterhaltung mbH“ fand ihr bayerisches Pendant bereits am 18. September des gleichen Jahres. An diesem Tag wurde der Gesellschaftsvertrag für die „Deutsche Stunde in Bayern. Gesellschaft für drahtlose Belehrung und Unterhaltung mbH“ notariell beurkundet. Gesellschafter waren die vier Geschäftsleute Hermann Klöpfer, Joseph Böhm, Robert Riemerschmidt und Ernst Ludwig Foss, der damals Direktor der Deutschen Stunde in Berlin war. Zwei Jahre später, am 30. März 1924, startete die Deutsche Stunde in Bayern. „Paragraph 2 bestimmte als Gegenstand des Unternehmens die ‚gemeinnützige Veranstaltung von öffentlichen Konzerten und Vorträgen, belehrenden, unterhaltenden sowie alle Kreise der Bevölkerung interessierenden Darbietungen auf drahtlosem Wege‘.“<sup>494</sup> Die ersten Sendungen beinhalteten vor allem Zeitansagen, Nachrichten, Wetterberichte und Börsennachrichten.

---

<sup>494</sup> K. Saur, S. 12.

„Da die Reichweite aber für einen guten Empfang in ganz Bayern nicht ausreichte, wurde bereits am 2. August 1924 in der Oberpostdirektion Nürnberg ein Nebensender in Betrieb genommen.“<sup>495</sup>

Der Nebensender hatte eine Leistung von 52 Watt. Am 19. März 1927 wurde in München-Stadelheim der erste verstärkte Sender mit einer Leistung von 4 Kilowatt in Betrieb genommen und bereits im März 1928 mit dem Bau eines Funkhauses an der Marsstraße, Ecke Hopfenstraße begonnen. Dies ist der heute noch existierende sogenannte Riemerschmidt-Bau, der nach seinem Architekten Richard Riemerschmidt, einem Onkel des Gründungsmitglieds Robert Riemerschmidt, benannt ist. Die eigentliche Namensgebung des Bayerischen Rundfunks fand am 15. Dezember 1930 statt, als die „Deutsche Stunde in Bayern“ in „Bayerische Rundfunk GmbH“ umbenannt wurde. Zwei Jahre später, am 11. Februar 1932, verkauften die vier privaten Gesellschafter ihre Anteile an den bayerischen Staat. Die bayerische Staatsregierung eröffnete am 3. Dezember 1932 die Mittelwellengroßsendeanlage Ismaning im Erdinger Moos mit einer Leistung von 60 Kilowatt und stellte daraufhin den Sendebetrieb in Stadelheim ein.

Am 17. März 1933 besetzten Einheiten der SA und der SS das Münchner Funkhaus und hissten die Hakenkreuz-Fahne. Wie alle ehemals selbstständigen Rundfunkgesellschaften wurde auch die „Bayerische Rundfunk GmbH“ als „Reichssender München“ am 1. April 1934 Teil des nationalsozialistischen Einheitsfunks. Damit lag das Funkwesen bis zum 30. April 1945, dem Tag, an dem amerikanische Truppen das Münchner Funkhaus einnahmen, in den Händen des Ministeriums für Propaganda und Aufklärung.<sup>496</sup>

Nach dem Einmarsch der amerikanischen Truppen wurde der Betrieb zunächst eingestellt, aber bereits zwei Wochen später, am 12. Mai 1945, nahmen die Anlagen als Sender der amerikanischen Militärregierung wieder den Sendebetrieb auf. „Radio Munich“ sendete zuerst über den Ismaninger Großsender, ab 31. Mai 1945 wieder aus dem Funkhaus München. Ebenso wurde der Sendebetrieb in Nürnberg unter Leitung der Amerikaner am 22. November wieder aufgenommen. Der Schwerpunkt des Programms lag auf der Berichterstattung über die Kriegsverbrecherprozesse vor dem internationalen Gerichtshof in Nürnberg.

Am 1. Oktober 1948 verabschiedete der bayerische Landtag das „Gesetz über die Errichtung und die Aufgaben einer Anstalt des öffentlichen Rechts“<sup>497</sup>. Damit wurde die Grundlage zur Gründung des Bayerischen Rundfunks als Anstalt des öffentlichen Rechts geschaffen. Die Gründung selbst fand am 25. Januar 1949 statt, indem der Direktor der Militärregierung in Bayern, Murray D. von Wagoner, dem ersten Intendanten des Bayerischen Rundfunks, Rudolf von Scholz, und dem Vorsitzenden des Rundfunkrates, Alois Lippel, die Lizenzurkunde übergab. „Bayern war das erste Land in der amerikanischen Zone, das den Rundfunk nach föderalistischem Prinzip und öffentlich rechtlichen Grundsätzen organisierte.“<sup>498</sup> Schließlich wurde am 28. Februar 1949 in München-Freimann der erste UKW-Sender in Betrieb genommen. Die Einweihung des Nürnberger Funkhauses an der Wallensteinstraße folgte am 3. Juli 1949.

„Unter dem Motto ‚Der Rundfunk gehört niemandem‘ begann nach dem Zweiten Weltkrieg der Wiederaufbau des Bayerischen Rundfunks in Bayern. Der Rundfunk sollte nach den Erfahrungen der Vergangenheit nicht zum Sprachrohr des Staates werden. Er sollte aber auch nicht einzelnen, gesellschaftlichen Gruppierungen ausgeliefert sein. Ziel war es vielmehr, einen Rundfunk zu schaffen, der seine Aufgabe als Medium und Faktor öffentlicher Meinungsbildung in Freiheit und Unabhängigkeit erfüllen kann.“<sup>499</sup> Diese Vorstellungen und Ideale, der sich die Gründungsväter des Bayerischen Rundfunks verpflichtet fühlten, fanden expliziten Ausdruck in den Artikeln des Bayerischen Rundfunkgesetzes. Bereits in seinem ersten Artikel, der über Rechtsform, Sitz und Rechtsverwaltung Auskunft geben sollte, wandte sich der Bayerische Rundfunk bewusst gegen jegliche Einflussnahme durch die Politik. Nach den Erlebnissen im Dritten Reich mit Staatsrund-

<sup>495</sup> Ebd., S. 13.

<sup>496</sup> Vgl. B. Hasselbring, S. 51-58.

<sup>497</sup> Vgl. [www.br-online.de-BR-online-Publikation-ab-01-2010--83086-20100330090214.pdf](http://www.br-online.de-BR-online-Publikation-ab-01-2010--83086-20100330090214.pdf).

<sup>498</sup> K. Saur, S. 80.

<sup>499</sup> G. v. Watzdorf, S. 29.

funk und dem Ministerium für Volksaufklärung bezweckte der Begriff „Anstalt des öffentlichen Rechts“ eine Ausgliederung aus dem staatlichen Verwaltungsbau. So heißt es im Artikel 1: „Der Bayerische Rundfunk ist eine Anstalt des öffentlichen Rechts mit dem Sitz in München. Er hat das Recht auf Selbstverwaltung im Rahmen dieses Gesetzes und die den gemeinnützigen Anstalten zuerkannten Vorrechte.“<sup>500</sup>

In Artikel 2 findet der Programmauftrag des Bayerischen Rundfunks seinen Niederschlag: „Aufgabe des Bayerischen Rundfunks ist die Veranstaltung und Verbreitung von Hörfunk- und Fernsehprogrammen.“<sup>501</sup> Das bedeutet: Der Rundfunk als eine Anstalt des öffentlichen Rechts erteilt sich selbst den Auftrag der Verbreitung von Hörfunk- und Fernsehprogrammen. Dieser öffentlich-rechtliche Rundfunkauftrag lässt sich jedoch nicht genauer erfassen, sondern muss sich immer wieder an den sich ständig ändernden gesellschaftlichen Gegebenheiten orientieren. Der Anteil der Mitbestimmung der Organe des Bayerischen Rundfunks an Entscheidungen, die das Programm betreffen, und der vermeintliche Einfluss gesellschaftlicher Kräfte auf den Inhalt der Sendungen einer Anstalt des öffentlichen Rechts werden später in dieser Arbeit noch einmal thematisiert.

In Artikel 4 werden Grundsätze und Verpflichtungen für Sendungen und Werbesendungen detailliert beschrieben. Hier findet sich unter anderem folgende Formulierung: „Die Sendungen des Bayerischen Rundfunks dienen der Bildung, Unterrichtung und Unterhaltung, sie sollen von demokratischer Gesinnung, von kulturellem Verantwortungsbewusstsein, von Menschlichkeit und Objektivität getragen sein und der Eigenart Bayerns gerecht werden. Der Bayerische Rundfunk hat den Rundfunkteilnehmern einen objektiven und umfassenden Überblick über das internationale und das nationale und das bayerische Geschehen in allen Lebensbereichen zu geben.“<sup>502</sup> In den Programmgrundsätzen des Artikels 4 wird das Ziel der Programmgestaltung formuliert, indem der Programmauftrag von Bildung, Unterrichtung und Unterhaltung festgelegt wird und so „die Sendungen auf die Grundwerte von Demokratie und Menschlichkeit [verpflichtet werden] und hierfür das Gebot der Objektivität und Ausgewogenheit verbindlich [gemacht wird]“<sup>503</sup>.

Die in Artikel 4 des Rundfunkgesetzes postulierten Grundsätze bieten heute den Kritikern des öffentlich-rechtlichen Fernsehsystems die größte Angriffsfläche. Die schon seit Jahren schwelende Diskussion über das gebührenfinanzierte Fernsehen rückt immer dann besonders in den Fokus der öffentlichen Meinung, wenn Gebühren erhöht werden sollen. Dabei richtet sich das Augenmerk besonders auf die Akzentuierung der einzelnen Bestandteile der Trias Bildung – Unterricht – Unterhaltung. Dabei stecken die öffentlich-rechtlichen Fernsehsender in einer Zwickmühle. Ein Minderheitenfernsehen, wie 1964 bei Einführung des Studienprogramms des Bayerischen Fernsehens artikuliert, führt dazu, dass man vom Zuschauer in der großen Masse nicht mehr wahrgenommen wird und somit die Gebühren obsolet erscheinen. Eine Angleichung an Programmschemata der Privatsender, die, qua Werbefinanzierung, ein ungleich höheres, immanentes Interesse an einer großen öffentlichen Rezeption ihrer Sendungen haben, bedeutet ein Verlassen des Pfades des Bildungsauftrages und eine ungleichmäßige Bevorzugung des Unterhaltungsaspektes gegenüber den anderen, gesetzlich vorgegebenen Bestandteilen des Programms. Denn sicher scheint: Ein großes Publikum ist heutzutage im Fernsehen nur noch über kolossale Sportereignisse, grandiose Unterhaltungsformate und sogenannte Blockbuster-Filme zu erreichen. Bei letzteren handelt es sich um amerikanische Hollywood-Kino-Produktionen, die auf den Privatsendern ihre Free-TV- Premiere erleben, also zum ersten Mal im Fernsehen ausgestrahlt werden. Die Finanzierung eines solchen Programms ist mit Gebühren allein nicht mehr zu gewährleisten. Ob und wie der Artikel 4 in Bezug auf die Vermittlung von Geschichte im Bayerischen Fernsehen Anwendung gefunden hat, wie sich die Interpretation des gesetzlich verankerten Bildungsauftrags zuungunsten der Unterrichtung und zugunsten der Unterhaltung verschoben hat und welche Entscheidungsprozesse im Verlauf der

<sup>500</sup> Zitiert nach [www.br-online.de](http://www.br-online.de)-BR-online-Publikation--115578-20080418110356.

<sup>501</sup> Zitiert nach Ebd.

<sup>502</sup> Zitiert nach Ebd.

<sup>503</sup> G. v. Watzdorf, S. 30.

letzten vier Jahrzehnte, seit Einführung des Studienprogramms, dazu beigetragen haben, wurde in Kapitel II schon ausführlich dargestellt.

Zurück zu den Gründungstagen des Bayerischen Fernsehens. Es liegt vor: Eine Rechtsform einer Anstalt des öffentlichen Rechts mit dem Recht der Selbstverwaltung, die öffentlich-rechtliche Trägerschaft ist in der Landesverfassung vorgeschrieben ebenso wie die Aufgabe, Hörfunk- und Fernsehprogramme zu veranstalten und zu verbreiten. Die Sendungen dienen der Bildung, Unter- richtung und Unterhaltung der Zuschauer, sollen von demokratischer Gesinnung sein und Bayern repräsentieren.

Für die Umsetzung und Überwachung dieser Grundsätze und Verpflichtungen sind die Organe des Bayerischen Rundfunks, nämlich der Rundfunk- und Verwaltungsrat, verantwortlich. „Die Organe des Bayerischen Rundfunks sind auf Grund ihrer pluralen Zusammensetzung zur Entscheidung darüber berufen, welche Programme aus gesamt-gesellschaftlicher Sicht notwendig sind und des- wegen vom Bayerischen Rundfunk veranstaltet werden müssen.“<sup>504</sup> Die Willensbildung des Baye- rischen Rundfunks geschieht also nicht auf Grund externer Weisung, sondern durch die anstaltsei- genen Organe. So ist im Artikel 5 des Bayerischen Rundfunkstaatsvertrages festgelegt, dass Rund- funkrat, Verwaltungsrat und Intendant den Bayerischen Rundfunk als juristische Person hand- lungsfähig machen.

In Artikel 6 wird festgelegt, dass der Rundfunkrat die Interessen der Allgemeinheit auf dem Gebiet des Rundfunks vertritt. An der Kontrolle des Rundfunks sind die bedeutsamen politischen, weltan- schaulichen und gesellschaftlichen Gruppen zu beteiligen. In Artikel 6, Absatz 3 wird die Aufgabe des Rundfunkrats festgelegt. Der Rundfunkrat soll die Intendanten in allen Rundfunkfragen – insbesondere bei der Gestaltung des Programms – beraten sowie die Einhaltung der Programm- grundsätze überwachen. So vertritt der Rundfunkrat die Interessen der Allgemeinheit auf dem Gebiet des Rundfunks; seine Mitglieder werden von einem festgelegten Kreis von bedeutsamen politischen, weltanschaulichen und gesellschaftlichen Gruppen entsandt (bis 2002 für vier Jahre, seit 2003 für fünf Jahre). Kein Mitglied des Rats darf Angestellter beziehungsweise fester Mitar- beiter des Bayerischen Rundfunks sein. Der Anteil der politischen Gruppenvertreter, die von Staatsregierung (ein Vertreter) und Landtag (ein Vertreter für je angefangene 20 Abgeordnete einer Partei) entsandt wurden, darf laut Verfassung ein Drittel nicht übersteigen. Drei Vertreter wurden, bis zu dessen Auflösung im Jahr 1999, aus dem Bayerischen Senat entsandt. Die nicht von der Regierung entsendeten Mitglieder dürfen dieser auch nicht angehören. Alle Mitglieder sind nicht an Aufträge gebunden. In der Fassung der Bekanntmachung vom 22. Oktober 2003 des Gesetzes über die Errichtung und die Aufgaben einer Anstalt des öffentlichen Rechts „Der Bayeri- sche Rundfunk“ setzt sich der Rundfunkrat zusammen aus: zwölf Vertretern des Landtags, die dieser entsprechend dem Stärkeverhältnis der in ihm vertretenen Parteien und sonstigen organisier- ten Wählergruppen nach dem d'Hondtschen Verfahren bestimmt; jede Partei und sonstige organi- sierte Wählergruppe stellen mindestens einen Vertreter; einem Vertreter der Staatsregierung; je einem Vertreter der katholischen und evangelischen Kirche sowie der israelitischen Kultusge- meinden; je einem Vertreter der Gewerkschaften, des Bayerischen Bauernverbandes, der Industrie- und Handelskammern und der Handwerkskammern; je einem Vertreter des Bayerischen Städte- tags, des Bayerischen Landkreistags und des Bayerischen Gemeindetags; einem Vertreter des Bundes der Vertriebenen Landesverband Bayern; fünf Frauen, von denen je eine von den Gewerk- schaften, vom Bauernverband, von den katholischen und evangelischen kirchlichen Frauenorgani- sationen und vom Bayerischen Landessportverband zu benennen ist; einem Vertreter des Bayeri- schen Jugendrings; einem Vertreter des Bayerischen Landessportverbandes; je einem Vertreter der Schriftsteller-, der Komponisten- und der Musik-Organisationen; einem Vertreter der Intendanten der Bayerischen Staatstheater und einem Vertreter der Leiter der Bayerischen Schauspielbühnen;

---

<sup>504</sup> Ebd., S. 31.

je einem Vertreter des Bayerischen Journalistenverbandes und des Bayerischen Zeitungsverlegerverbandes; einem Vertreter der bayerischen Hochschulen; je einem Vertreter der Lehrerverbände, der Elternvereinigungen und der Organisationen der Erwachsenenbildung; einem Vertreter des Bayerischen Heimattags; einem Vertreter der Familienverbände; einem Vertreter der Vereinigung der Bayerischen Wirtschaft; einem Vertreter des Bund Naturschutzes in Bayern; einem Vertreter des Verbandes der freien Berufe.<sup>505</sup> Dabei ist auf ein gleichberechtigtes Verhältnis zwischen Männern und Frauen zu achten. Der Rundfunkrat beschließt mit Zustimmung des Verwaltungsrats und im Einvernehmen mit dem Intendanten die Satzung. Er berät den Intendanten, überwacht die Einhaltung der Programmgrundsätze, genehmigt den Haushaltsvorschlag und den Jahresabschluss.

In den Artikeln 8 und 10 werden die Arbeitsbereiche und die Zusammensetzung des Verwaltungsrats festgelegt. Artikel 10 regelt die Aufgabe des Verwaltungsrates, welche die Förderung der wirtschaftlichen und technischen Entwicklung des Bayerischen Rundfunks ist. Laut Artikel 8 besteht der Verwaltungsrat aus sechs Mitgliedern, nämlich dem Präsidenten des Landtags, dem Präsidenten des Verwaltungsgerichtshofs und vier weiteren Mitgliedern, die vom Rundfunkrat gewählt werden; diese dürfen weder der Staatsregierung noch dem Landtag angehören; wählbar sind auch Mitglieder des Rundfunkrats. Die Mitglieder des Verwaltungsrats dürfen nicht gleichzeitig dem Rundfunkrat angehören und scheiden mit ihrer eventuellen Berufung in den Verwaltungsrat aus dem Rundfunkrat aus. Die Amtszeit der Mitglieder beträgt fünf Jahre. Der Verwaltungsrat prüft den Haushaltsvorschlag und Jahresabschluss, schließt den Dienstvertrag mit dem Intendanten ab und überwacht dessen Geschäftsführung.

Der Intendant schließlich führt die Geschäfte des Bayerischen Rundfunks wie in Artikel 12 vorgesehen. Er trägt die Verantwortung für den gesamten Betrieb und die Programmgestaltung. Dabei unterliegt er weitgehenden Kontrollbefugnissen des Rundfunk- beziehungsweise Verwaltungsrates, die durch einen Zustimmungsvorbehalt bei wichtigen Personalentscheidungen oder bei Verabschiedungen des Haushalts eingreifen können. Er wird vom Rundfunkrat auf fünf Jahre gewählt. Eine Wiederwahl ist wie in den beiden Gremien des Rundfunkrates und des Verwaltungsrates möglich. Mit Zustimmung des Rundfunkrates beruft der Intendant die Programmdirektoren, einen Verwaltungsdirektor, einen technischen und einen juristischen Direktor (Justitiar) sowie aus ihrer Mitte seinen Stellvertreter. Der Intendant vertritt den Bayerischen Rundfunk gerichtlich und außergerichtlich.

Sechs Intendanten führten seit 1947 die Geschäfte des Bayerischen Rundfunks: von 1947 bis 1956 Rudolf von Scholz, von 1956 bis 1960 Franz Stadelmayer, von 1960 bis 1972 Christian Wallenreiter, von 1972 bis 1990 Reinhold Vöth, von 1990 bis 2002 Albert Scharf. Von 2002 bis Ende 2010 leitete Thomas Gruber als Intendant den Bayerischen Rundfunk. Zu seinem Nachfolger wurde am 6. Mai 2010 Ulrich Wilhelm (der ehemalige Regierungssprecher von Bundeskanzlerin Angela Merkel) vom Rundfunkrat gewählt. Seit 1. Februar 2011 bekleidet er das Amt des Intendanten des Bayerischen Rundfunks.

Der Bayerische Rundfunk gliedert sich auf in das „Bayerische Fernsehen“ und den „Bayerischen Hörfunk“. Für diese Arbeit ist die Auffächerung des Bayerischen Fernsehens relevant.

Der Bayerische Rundfunk gehörte am 5. Juni 1950 zu den Gründungsmitgliedern der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten der Bundesrepublik Deutschland, abgekürzt ARD, in München. Im Jahre 1953 wird mit dem Bau der Fernsehstudios in München-Freimann und des Fernsehsenders Wendelstein begonnen, von wo aus am 9. September 1954 das erste Testbild ausgestrahlt wurde. „Für den Bayerischen Rundfunk hieß es nun, neben dem Hörfunk einen eigenen Programmzweig Fernsehen zu organisieren. Keine leichte Aufgabe für den Fernsehbeauftragten Clemens Münster und seine Mannschaft, die wie er selbst aus dem Hörfunk kam und so gut wie keine Erfahrungen mit dem neuen Medium hatte. Im Bayerischen Rundfunk drehte sich bislang alles um Wort und Musik, nicht aber um das Bild.“<sup>506</sup>

<sup>505</sup> Vgl. [www.br-online.de/BR-online-Publikation--115578-20080418110356](http://www.br-online.de/BR-online-Publikation--115578-20080418110356).

<sup>506</sup> K. Saur, S. 142.

Die Fernsehproduktion in Bayern begann an einem ungewöhnlichen Ort: einem Blindenheim in der Münchner Lothstraße. „Dort begann der Bayerische Rundfunk ab 11. Mai 1953 seinen Probebetrieb und dort sendete er dann für das ARD-Gemeinschaftsprogramm am 6. November 1954 auch seinen ersten Beitrag: Mozarts Singspiel ‚Die Gärtnerin aus Liebe‘, live aus dem provisorischen Studio.“<sup>507</sup> Das Erste Deutsche Fernsehen startete sein Programm am 6. November 1954. Nur zwei Tage danach begann der Bayerische Rundfunk als erster Landessender im Vorlauf zum Gemeinschaftsprogramm mit seinem Regionalprogramm zwischen 19:00 und 20:00 Uhr. „Die Münchner Abendschau ist hier die erste landesbezogene Nachrichtensendung einer ARD-Anstalt. Weitere Sendungen wie ‚Die Faschingsmodenschau‘, Kabarettrevuen, Quizsendungen und Städteportraits wurden für anfangs rund 14.000 Zuschauer in Bayern produziert.“<sup>508</sup>

Mit großem Erfolg entwickelte das Bayerische Fernsehen Fernsehformate wie beispielsweise die Sendung „Was bin ich? Das heitere Beruferaten mit Robert Lemke“, die Anfang 1955 in der ARD startete. Diese Sendung wurde bis 1989 insgesamt 337 Mal ausgestrahlt. Zum Dauerbrenner im Bayerischen Fernsehen entwickelte sich der „Komödienstadel“, der erstmals am 16. Mai 1959 gesendet wurde und bis April 2013 120 Aufführungen erfuhr. Überhaupt wurden in den Anfangsjahren des Bayerischen Fernsehens hauptsächlich Theaterdramen ausgestrahlt. Das neue Medium Fernsehen stellte die Filmschaffenden vor neue Herausforderungen. Die meisten Regisseure kamen vom Theater und mussten sich erst auf die Möglichkeiten der Umsetzung von dramatischen Stoffen mittels Kamera einstellen. So entstand das sich erst entwickelnde Genre „Fernsehspiel“, das von Anfang an auf der Suche nach einer eigenen Kunstform zwischen Film und Theater, zwischen Hörspiel und Film war. „Alle Spiele wurden live gesendet, weil Aufzeichnungen nur mit enormem Aufwand möglich waren. Erst im Herbst 1959 wurden die elektronische Aufzeichnung und der elektronische Schnitt (mit Klebestreifen) entwickelt.“<sup>509</sup>

Bevor nun mit der weiteren Entwicklung des Bayerischen Rundfunks fortgefahren wird, erscheint es notwendig, das komplizierte Gebilde der ARD und die Rolle des Bayerischen Rundfunks innerhalb dieser Gemeinschaft kurz zu beschreiben: Der Bayerische Rundfunk war und ist eine Anstalt des Landesrechts und ging gemeinsam mit anderen Landesrundfunkanstalten, wie zum Beispiel dem Hessischen, dem Norddeutschen und dem Westdeutschen Rundfunk, in der ARD auf. Die ARD war seit ihrer Gründung die Arbeitsgemeinschaft der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten Deutschlands. Somit ist die ARD keine eigene Rechtspersönlichkeit, sondern vielmehr ein loser Verbund der einzelnen Landesrundfunkanstalten, in denen eine gemeinsame Willensbildung in allen die Gemeinschaft betreffenden Fragen stattfindet. Bei ihrer Gründung 1954 sind dies neun Sendeanstalten. Das Erste Programm des deutschen Fernsehens war eine Gemeinschaftsproduktion der beteiligten Rundfunkanstalten und so wird in Artikel 3, Absatz 1 des Rundfunkgesetzes der Bayerische Rundfunk zur Zusammenarbeit mit den anderen deutschen Rundfunkanstalten angehalten. Der Bayerische Rundfunk produzierte nur einen Teil des ARD-Programms. Bei Beginn des Untersuchungszeitraums 1964 waren es 17 Prozent. Bis 2004, am Ende des Untersuchungszeitraums, sank der Anteil leicht auf 14,5 Prozent.

In der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre war es Bundeskanzler Konrad Adenauer, der durch die Einführung einer vom Bund dominierten Dachgesellschaft mit dem Namen „Deutschland Fernsehen GmbH“ das neue und immer bedeutender werdende Medium Fernsehen unter seine Kontrolle bringen wollte. Seine Vorbehalte gegen Privatisierung und Kommerzialisierung des Fernsehens speisten sich aus der Angst unkontrollierbarer Wählerbeeinflussung. Die Dritten Programme der ARD-Anstalten waren daher ursprünglich als Zugeständnis an die Länder gedacht, um ein zweites, zentrales und nicht privates beziehungsweise kommerzielles Fernsehprogramm durchzusetzen. Nachdem das Bundesverfassungsgericht am 28. Februar 1961<sup>510</sup> sein Urteil im sogenannten Fernsehprozess gesprochen hatte und damit die Pläne Adenauers durchkreuzt wurden, begannen alle

<sup>507</sup> G. Fuchs, S. 92f.

<sup>508</sup> Ebd., S. 94.

<sup>509</sup> Ebd., S. 95.

<sup>510</sup> Vgl. [www.telemedicus.info/urteile/80-2-BvG-1.html](http://www.telemedicus.info/urteile/80-2-BvG-1.html).

ARD-Landesrundfunkanstalten, ein eigenes Drittes Programm zu kreieren. Gleichzeitig starteten die Bundesländer mit der Planung des ZDF. Der Staatsvertrag über die Errichtung der Anstalt des öffentlichen Rechts „Zweites Deutsches Fernsehen“ wurde von den Ministerpräsidenten der Länder am 6. Juni 1961 in Stuttgart unterschrieben.<sup>511</sup>

Der Bayerische Rundfunk unter seinem damaligen Intendanten Christian Wallenreiter ging als erster Sender mit konkreten Plänen für ein „Drittes Programm“ an die deutsche Öffentlichkeit. Es sollte ein Minderheiten-, Kultur-, Belehrungs- und Regionalprogramm sein, was Wallenreiter folgendermaßen zusammenfasst: „Der Bayerische Rundfunk will mit seinen Sendungen in Hörfunk und Fernsehen dazu beitragen, dass wir Ihnen in frohen und besinnlichen Stunden die Kraft gewinnen, dieser neuen Welt gewachsen zu sein.“<sup>512</sup> Am 13. beziehungsweise 16. März 1961 beauftragte der Rundfunk- und Verwaltungsrat den Intendanten, ein eigenständiges bayerisches Fernsehprogramm vorzubereiten. Der Ministerrat und der Landtag bestätigten dies am 23. und 24. März 1961. „Die ARD-Anstalten wurden von den Ländern beauftragt, ein Übergangsprogramm als zweites Fernsehprogramm zu veranstalten. Vom 1. Juni 1961 bis zum Sendebeginn des ZDF am 1. April 1963 trug der Bayerische Rundfunk Programmelemente zu diesem Übergangsprogramm bei. Den Aufbau des Zweiten Deutschen Fernsehens verzögerte der Bayerische Rundfunk durch seine Weigerung, den dem ZDF zustehenden Gebührenanteil von 30 Prozent, etwa 13 Millionen Mark pro Jahr, abzuführen. Der Sender ließ sich auf einen jahrelangen Gebührenstreit mit dem Freistaat Bayern, vertreten durch das Ministerium für Unterricht und Kultus, ein und musste schließlich zahlen.“<sup>513</sup>

Nachdem das ZDF am 1. April 1963 mit seinem Programm startete, veränderte sich die deutsche Fernsehlandschaft grundlegend. Die ARD antwortete auf die neue, stärker unterhaltungsorientierte Konkurrenz mit der Vertiefung ihres Informationsangebots. Zu diesem Zweck eröffnete das Bayerische Fernsehen im Mai 1964 ein Fernsehstudio in Rom. 1965 folgte die Redaktion in Wien, 1967 das Studio in Tel Aviv und 1983 kam das Studio in Istanbul hinzu.

Am 1. Mai 1961 wurde Benno Hubensteiner der erste Fernsehdirektor für das bayerische Dritte Programm. Hubensteiner war ein Schüler des großen bayerischen Landeshistorikers Max Spindler, der vor allem mit der Herausgabe des vierbändigen „Handbuchs der Bayerischen Geschichte“ Generationen von Geschichtslehrern an Universitäten und Schulen wie kein zweiter im letzten Jahrhundert prägte.<sup>514</sup>

Ganz in dieser Tradition stehend plante Hubensteiner ein Kulturprogramm, das zwar abgestimmt und in Kooperation mit den anderen Sendern verlief, die Eigenständigkeit Bayerns aber hervorhob. Dr. Helmut Oeller wurde zunächst Fernsehbeauftragter, bevor er Hubensteiner am 1. März 1964 nachfolgte. Helmut Oeller stand ebenfalls für die Idee eines Bildungsprogramms. „Er wollte das erste Dritte in die ARD-Welt setzen und es als Münchner Programm zu einem geistigen Kristallisationspunkt machen, andererseits durfte es nicht viel kosten.“<sup>515</sup> Das bayerische Dritte Programm war also kein Gemeinschaftsprogramm, sondern wurde auf der Grundlage eigener Entscheidungen vom Bayerischen Rundfunk verantwortet, gestaltet und ausgestrahlt, so wie die Hörfunkprogramme auch. Mit dem Dritten Programm sollten die Aufgaben erfüllt werden, die die beiden großen Sender ARD und ZDF wegen ihrer Struktur nicht wahrnehmen konnten. Das Dritte Programm sollte ein regional akzentuiertes Programm sein, ein Bildungsprogramm, ein Minderheitenprogramm. So plante man kein Programm für alle, sondern eines für die speziell Interessierten, wenn auch anfangs die technische Versorgung in Bayern kaum gewährleistet werden konnte, sodass nur wenige Zuschauer das „Dritte“ empfangen konnten. Erst zum Ende des Jahrzehnts begann der Programmaustausch mit den anderen Dritten Programmen und so konnte „mehr“ Programm angeboten werden.

<sup>511</sup> Vgl. zur Entstehung und der Geschichte des ZDF: [www.zdf.de](http://www.zdf.de).

<sup>512</sup> Bayerischer Rundfunk, Halbjahresprogramme 1965 II, S. 1.

<sup>513</sup> R. Steinmetz, „Das Studienprogramm“, S. 210.

<sup>514</sup> Vgl. Spindler, Handbuch.

<sup>515</sup> R. Steinmetz, „Das Studienprogramm“, S. 211.

Zur Ausstrahlung seiner Fernsehsendungen erwarb der Bayerische Rundfunk am 18. Juni 1962 die „Riva-Fernsehstudios“ in Unterföhring, die am 1. Januar 1963 ihren Betrieb aufnahmen. Bis heute werden diese Studios für die Produktionen des Bayerischen Fernsehens genutzt, allerdings nicht mehr lange. Spätestens im Jahr 2022 soll das BR-Gelände in Unterföhring verkauft und die Mitarbeiter der Ausstattung und des Herstellungsbetriebs und des Werkstätten nach Freimann umziehen. Bis dahin werden in den vier Studios weiterhin Sendungen wie zum Beispiel „Blickpunkt Sport“, „Der Komödienstadel“, „Unter vier Augen“, „Der Kaiser von Schexing“ oder „Grünwald Freitagss-comedy“ produziert. In Freimann sind die Redaktionen, Schnittkapazitäten, Außenübertragungstechnik und die Fernsehdirektion beheimatet.

Nach den turbulenten Jahren des Wiederaufbaus war in den sechziger Jahren ein enormer Nachholbedarf bezüglich der Bildung in Deutschland spürbar, und das Studienprogramm des Bayerischen Rundfunks sollte nun Bildungsschranken überwinden und für alle Zuschauer offen zugänglich sein. „Stärker als die beiden bestehenden Programme sollte 1964 das neue Dritte Programm komplexe Zusammenhänge eindrücklich darstellen, das wachsende Informationsbedürfnis des Publikums befriedigen und angesichts der internationalen Orientierung den regionalen Bezug vermitteln. In Zeiten zunehmender Internationalisierung zeichnete sich die Betonung der eigenen kulturellen Identität als eine wesentliche Aufgabe ab.“<sup>516</sup>

Das Dritte Programm sollte also ein Programm werden, das nachdrücklich auf Kultur und Bildung und das Geschehen im eigenen Land setzte, ein Programm, das nicht mit den Programmangeboten von ARD und ZDF konkurrieren, sondern diese ergänzen wollte. Das Dritte Programm war ein eigenes, in sich geschlossenes Programm. Es sollte eine Alternative sein zu dem, was bereits vorhanden war, ein offenes Bildungsprogramm mit demokratischer Gesinnung. Nach langen und intensiven Vorbereitungen begann der Bayerische Rundfunk am Abend des 22. September 1964 mit der Ausstrahlung dieses neuen Fernsehprogramms. Es sollte als Lehr- und Studienprogramm eine Ergänzung zu den bereits vorhandenen Programmen (ARD und ZDF) anbieten. Das Fernsehen sollte zu einem „neuen Ort des geistigen Austausches“<sup>517</sup> werden. Dazu erklärte Intendant Christian Wallenreiter: „Wer Ihnen täglich so nahe ist wie der Rundfunk, der muss sich immer wieder darauf besinnen, was er für die Erfüllung Ihrer Wünsche tun kann. Es wird mir eine Freude sein, wenn wir zu unserem Teil der Heiterkeit beitragen können, die durch die Wechselfälle des Lebens nicht getrübt wird, weil sie aus der Kraft stammt, das Leben in seiner Fülle zu bejahen und zu wagen.“<sup>518</sup> Insgesamt waren die Gründungsväter davon überzeugt, dass das gesamte Programm Bewährtes zeigen, Neues vorstellen und dem Experiment einen großen Raum geben sollte.<sup>519</sup>

Rückblickend definiert Walter Flemmer, lange Jahre zuständiger Programmbereichsleiter für „Kultur“ im Bayerischen Fernsehen, die Aufgaben des damals neu entstandenen Studienprogramms: „Eine Institution wie der Bayerische Rundfunk rechtfertigt sich insbesondere durch die Kultursendungen, die er ausstrahlt, durch die Widerspiegelung der Kultur des Landes, die er selbst mitgestaltet. Kein anderer Sender der Bundesrepublik Deutschland kann so eindeutig sein Selbstverständnis kulturell definieren. Wir brauchen, um lebensfähig zu sein, in Kultur und Kunst die Orte und Inhalte, in denen Menschen sich wiederfinden, in denen sie ihr eigenes Gesicht entdecken können. So ist ein Programm zustande gekommen, dass nicht einfach von den Redakteuren erfunden wurde, sondern dass sie vorgefunden haben. Es wurde das ins Programm gebracht, was im Land geschah, was im Land lebendig war.“<sup>520</sup>

Fernsehdirektor Dr. Helmut Oeller und die Programmleitung, bestehend aus Richard W. Dill, Kurt Hoffmann und Rudolf Mühlfenzl, entwarfen 1964 eine für damalige Verhältnisse moderne Programmstruktur.

<sup>516</sup> G. Fuchs, S. 95.

<sup>517</sup> Bayerischer Rundfunk, Halbjahresprogramme 1964 I, S. 1.

<sup>518</sup> Ebd.

<sup>519</sup> Zitiert nach Bayerischer Rundfunk, Halbjahresprogramme 1964 I, S. 1.

<sup>520</sup> W. Flemmer, S. 18f.

Das Studienprogramm des Bayerischen Rundfunks bestand aus dem Lehrprogramm und dem Studienprogramm der einzelnen Disziplinen, mit dem Schulfernsehen als ergänzende Unterrichtshilfe und zum anderen das Kursprogramm als Angebot eines Unterrichts nach der Schule, gegliedert in einen sprachlichen, musischen, wissenschaftlichen, praktischen und gesellschaftlichen Zweig.

Das Schulfernsehen beinhaltete den politischen, wissenschaftlichen und kulturellen Bericht, die politischen, wissenschaftlichen und kulturellen Dokumentationen und das musische Studienprogramm; schließlich noch die bayerische Chronik als Abschluss jeden Sendetages mit Nachrichten und Berichten aus dem politischen, kulturellen und wirtschaftlichen Leben. Das Programm wurde an fünf Tagen, von Dienstag bis Samstag, gesendet. Am Dienstag standen der politische Bericht und die politische Dokumentation abwechselnd mit Berichten und Dokumentationen aus den Bereichen Wissenschaft, Sozialpolitik und Landwirtschaft auf dem Programm. Während am Mittwoch die Vorlesungen und Seminare der Fernsehuniversität sowie das Nachtstudio ausgestrahlt wurden, zeigte man am Donnerstag das kulturelle Studienprogramm mit Informationssendungen und Dokumentationen. Am Freitag wurde das musische Studienprogramm mit bedeutenden Werken aus Theater und Musik gesendet und am Samstag schließlich liefen internationale Film- und Fernsehproduktionen im sogenannten Teleclub. Sonntag und Montag kamen erst 1967 beziehungsweise 1970 als Programmtage hinzu. Mit Schwerpunktwochen wurde zusätzlich eine auf Zuschauer zielende Kohärenz des Programms gesucht, zum Beispiel durch eine „Musische Woche“ oder eine „Asiatische Woche“.

Das Studienprogramm war in seinen Teilen, nicht aber im Ganzen systematisch. Für das Programm als Ganzes galt das Prinzip des Exemplarischen. Alle Sendungen des Studienprogramms standen ebenfalls für alle anderen Anstalten in der Bundesrepublik Deutschland und im Ausland zur Verfügung. Die innere Anlage des Studienprogramms entsprach seinem äußeren Verhältnis zu den Programmen. Von Anfang an wurden die rechtlichen und organisatorischen Dispositionen so getroffen, dass sie es erlaubten, die sehr vielseitigen Verwendungsmöglichkeiten der Sendungen zu nutzen. So entsprach dem neuen Programm ein neues System der Organisation, das nach Entwicklung, Verfassung und Situation den größten Spielraum der freien Gestaltung vorbehielt und dennoch alle Vorteile der Zusammenarbeit mit den anderen Fernsehanstalten nutzte. Der Einsatz der Lehrprogramme bedurfte grundsätzlich der Ergänzung durch breit angelegte, kulturelle Ausstrahlungen. Themenfelder wie Geschichte, Literatur und Musik, aber auch Politik und Gesellschaft sollten im Programm vertreten sein. Dabei wurde auf eine eventuelle Marktcompatibilität keine Rücksicht genommen. Der damalige Intendant Christian Wallenreiter hat dies so formuliert: „Wir wollen uns von den Fernsehmassen frei machen. Wir wollen bewusst auf die Minderheiten setzen.“<sup>521</sup> Fernsehen wurde also als Mittel zur Konzentration und Bildung für eine Minderheit gesendet. Hier drängt sich allerdings die Frage auf, ob Bildung via Fernsehen überhaupt vermittelbar ist. Dies ist heute noch, in Zeiten, in denen die Einschaltquote als wichtigstes Kriterium von Fernsehsendungen gilt, ein großes Thema, das in dieser Arbeit ausschließlich in Verbindung mit der Vermittlung von Geschichte im Fernsehen thematisiert wird. Festzuhalten bleibt, dass sich die Macher der damaligen Sendungen wenig um Einschaltquoten und Zuschauerbeteiligungen beziehungsweise Zuschauerrezeption kümmerten. Sie wollten bilden, wollten bewusst einschaltende Zuschauer und keine Dauerberieselung produzieren. Der ehemalige Intendant Albert Scharf formuliert rückblickend: „Die Vermittlung von Basiskenntnis der Welt und des Lebens war ein wesentliches Element des damals dritten Programms, das Studienprogramm hieß. [...] Im Grunde war das Konzept von Christian Wallenreiter und Helmut Oeller Basisgrundwissen, Grundempfindungen über die Welt und die Bestandteile, die diese Welt und unsere Existenz ausmachen, zu vermitteln.“<sup>522</sup>

<sup>521</sup> Zitiert nach: K. Wagenführ, *Ereignisse*, S. 500.

<sup>522</sup> A. Scharf, Interview.

Im Kursprogramm sollten dem Zuschauer Kenntnisse und Fähigkeiten vermittelt werden, die er selbst, möglichst sofort, anwenden konnte. Gelehrt wurden deshalb auch Fächer, die in den üblichen Ausbildungsplänen der Schulen fehlten. Die Spannweite reichte hier von einem italienischen Sprachkurs über Tipps für Auslandsfahrer bis zu einer Sendereihe über Modellieren und plastische Kunst. Ziel des politischen Programms war es, seinen Teilnehmern die Grundfunktionen der Gesellschaft darzustellen, ihre wechselvolle Geschichte aufzuzeigen und sie zum Mit- und Nachdenken über neue Formen anzuregen. Im wissenschaftlichen Studienprogramm am Mittwoch wurden, unter Wahrung des Gleichgewichts zwischen Geisteswissenschaften und Naturwissenschaften, die Fernsehuniversität mit Vorlesungen und Seminaren abgehalten. Zur Auflockerung des Programms gab es Sendungen wie das „Literarische Quiz“. Wissenschaftliche Dokumentationen waren folgendermaßen aufgebaut: Man begann meistens mit einer optischen Bestandsaufnahme der Geschichte und des gegenwärtigen Standes der Wissenschaften. Das kulturelle Studienprogramm am Donnerstag war breit angelegt, vom Kulturforum zum aktuellen kulturpolitischen Bericht bis hin zu Reihen wie Bildung und Gesellschaft. Beim musischen Studienprogramm am Freitag und Samstag sollte der Zuschauer in einer Art Schule des Sehens die Möglichkeit erhalten, sein kritisches Empfinden und damit Geschmack und Verstand zu üben und zu entwickeln. Dazu gab es am Freitag internationale Konzerte, italienische Opern, Wiener Theater und das „Dramatische Musiktheater“, während der „Teleclub“ am Samstag die interessantesten und wichtigsten Fernsehsendungen des In- und Auslandes in einer Zusammenfassung zeigte. Auch die „Tagesschau“ um 20:00 Uhr wurde ins Programm aufgenommen.

Dieses Studienprogramm wurde in seiner Eigenart weiterentwickelt und in den einzelnen Sparten im Laufe des folgenden Jahrzehntes verstärkt. So entstand ein relativ breit angelegtes Informations- und Berichtsprogramm aus den einzelnen Gebieten der Politik und Wirtschaft, Wissenschaft, Kunst, Technik und Geschichte. Die Ziele dieses beginnenden Studienprogramms formulierte Christian Wallenreiter noch einmal, ein Jahr später, im September 1965: „Neue Erkenntnisse, neues Interesse und ein neues lebendiges Gefühl für Zusammengehörigkeit mit den Völkern sind Ziele des Studienprogramms des BR, das seit September sein Erstes Fernsehprogramm ergänzt.“<sup>523</sup> Das Schulfernsehen innerhalb des Lehrfernsehens verdient besondere Beachtung. Mit dem 14. September 1964 ging es im Bayerischen Fernsehen auf Sendung. In einer abendlichen Vorabsendung machte es den Lehrer mit Inhalt und Form des Angebots vertraut. Zusätzlich konnte durch frühzeitigen Ausdruck des Programmplans noch vor den großen Ferien bis zu einem Jahr im Voraus Datum und Zeit der Ausstrahlung einer Sendung vorgemerkt werden, sodass bei der Stundenplanfixierung und Festlegung des Arbeitsplans der Lehrer bereits Hinweise auf Sendungen hatte, die zeitlich wie inhaltlich dem Lehrplan entsprachen. Neben dem primären Lerneffekt konnte das Schulfernsehen durch diese Sendungen die beste Medienerziehung anbieten. So entstand ein neuer „Teamunterricht“ zwischen Lehrer und Fernsehen und förderte eine Methode des Lernens, wie sie von Schulfunk und Schulfilm bereits initiiert worden war. Die Fernsehsendungen hatten außerdem den Vorteil, die besten Fachleute rationell einsetzen zu können und Privilegien der Reichen gegenüber den Armen, der Stadt- gegenüber den Landschulen auszugleichen. Allen Kindern waren die gleichen Chancen gegeben. Das Schulfernsehen wurde zu einem experimentierfreudigen, entwicklungs-offenen und begegnungswilligen Instrument, dessen Organisationsform an internationalen Erfahrungen gemessen und festgelegt wurde. Ebenso konnte von einer wohlwollenden Partnerschaft zwischen Rundfunk und Schulbehörde ausgegangen werden.

Die Spannweite des Schulfernsehens reichte von einer „Unterrichts-Mitschau“ (Fernsehen für Zwecke der Forschung und Lehrerbildung), klasseninternem Fernsehen (Fernsehen als Veranschauligungsmittel im Klassenzimmer), Unterrichtsfernsehen (schulinternes Fernsehen, Übertragung des regulären Unterrichts) über das schulöffentliche Fernsehen (Ausstrahlung und Produktion in Händen einer schulischen Institution) bis hin zum öffentlichen Schulfernsehen (Produktion und Ausstrahlung durch eine öffentlich-rechtliche Fernsehanstalt). Finanziert wurde das Schul-

<sup>523</sup> Bayerischer Rundfunk, Halbjahresprogramme 1965 I, S. 3.

fernsehen mit Spenden der „Bayerischen Werbefernseh GmbH“ und einer Eigenbeteiligung der Gemeinden in Bayern. So konnten mit 5.300 Fernsehapparaten rund 80 Prozent aller Schulen Bayerns mit einem Fernseher ausgestattet werden. Programmstruktur und Ausstrahlungsschema wurden nach einer einjährigen Entwicklungszeit festgelegt. Jede Sendung wurde dreimal ausgestrahlt: Für die Schüler in der Zeit ihres Schulunterrichts, um 08:50 Uhr und um 11:35 Uhr, und für den Lehrer als Vorbereitungssendung um 19:00 Uhr. Um dem Lehrer die bessere Platzierung der Sendung im Unterricht zu ermöglichen, wurde jeweils ein Themenbereich einem bestimmten Wochentag zugeordnet. Die naturwissenschaftlichen Sendungen wurden am Montag, die kulturkundlichen Sendungen am Mittwoch und die sozialkundlich-aktuellen Sendungen am Freitag ausgestrahlt. Außerdem wurde mit Beginn des ersten Sendejahres ein Schulfernsehheft herausgegeben, das neben Inhaltsangaben auch Fakten und Hinweise zu den einzelnen Sendethemen bot. Ein bebildeter Bogen brachte zusätzliches Bildmaterial, wenn die Beschaffung von Anschauungsmaterial für den Lehrer schwierig war. Dieses Heft erschien einmal im Monat und kostete pro Vierteljahr 2 DM.

Die didaktisch-methodische Konzeption zielte darauf ab, das audiovisuelle Medium als Ergänzung und Bereicherung des Unterrichts zu etablieren. Unter dem Aspekt, dass Unterricht nicht nur Lernen, sondern auch Gespräch ist, in dem der Schüler den Wissensstoff mit dem Lehrer gemeinsam erarbeitet, verstand sich das Schulfernsehen in seinen Anfängen als ein vom Lehrer souverän im Unterricht einsetzbares Stimulans, das eine Verlebendigung, Bereicherung und Veranschaulichung und in vielen Fällen sogar einen ergänzenden Dialog ermöglichen sollte. Ebenso war eine inhaltliche wie zeitliche Lehrplanorientierung geboten. Trotzdem musste der Lehrer aus einem reichen Informationsangebot auswählen, um es in den Unterricht zu integrieren. Dies galt gleichermaßen für Serien wie auch für Einzelsendungen. Ein Lehrprogramm musste durch exemplarische Überlegungen sowie das Eingehen auf bestimmte Themenkreise und das Eindringen in deren Wesensgehalt Wissen und Erkenntnisse vermitteln. Diese Erkenntnisvermittlung ging über den sonst üblichen Rahmen der dem Fernsehen zugetrauten Strahlkraft hinaus. Dies musste für die methodische Zielsetzung eine möglichst klar definierte, stoffliche Zuordnung für bestimmte Klassen bedeuten. Dabei gab man dem jeweils Naheliegendem gegenüber dem Entfernten, der konkreten gegenüber der allgemeinen Fragestellung den Vorzug und stellte sachlich-pädagogische Erwägungen den ästhetisch-medienpezifischen voran. Auf größtes Interesse bei Lehrern und Schülern stießen Sendungen, die den Lehrstoff aktualisierten. Kein Lehrbuch konnte ein Ereignis so schnell in seinem wesentlichen Gehalt vorstellen wie das Schulfernsehen. Kein anderes Medium vermochte Vergangenes und Gegenwärtiges in der Aktualisierung so einsichtig zu machen, konnte den Blick für das Wichtige im Zeitgeschehen so schärfen und die Schüler so unmittelbar an den Wandlungen und den großen Ereignissen der Welt teilhaben lassen. Das Prinzip der Aktualität, der aktuelle Bezug zur Gegenwart des jugendlichen Zuschauers zu seiner Mit- und Umwelt, wurde das wichtigste Merkmal des Schulfernsehens.

Die drei Elemente der Vermittlung im Schulfernsehen hießen Visualisierung, Verbalisierung und Partizipation beziehungsweise Motivation. Dabei beschränkte sich die Visualisierung nicht allein auf die optische Umsetzung; es wurde überdies versucht, die Bilder rational fassbar zu machen, um eine geistige Erkenntnis zu evozieren. Auf der verbalen Ebene mussten immer wieder altersspezifische Formulierungen berücksichtigt und unverständliche Fachausdrücke vermieden werden. Das Schulfernsehen wollte den Lehrstoff nicht nur darbieten, die Schüler sollten die Möglichkeit haben, sich damit zu identifizieren, um so zu einer bestimmten Handlung oder Haltung motiviert zu werden. Sie sollten nicht passive Zuschauer sein, die nur konsumieren, sondern aktiv am Programm teilhaben. Zu diesem Zweck wurden vielfach Elemente in die Sendungen eingebaut, die unterschwellig zum Mitmachen anregen. Zu Beginn des Schulfernsehens war eine Sendung so gut, wie es dem Lehrer gelang, diese in den Unterricht zu integrieren. In seine Hand wurde das Medium Schulfernsehen gelegt und von ihm hing es ab, in Vor- und Nacharbeit den Lerneffekt der jeweiligen Sendung zu festigen und zu formieren. Dabei half ihm das unterschiedliche Begleitma-

terial wie Schülerbögen oder Filme und Fotos, der Telefondienst oder Steckspiele mit Bauklötzchen.

Da das Schulfernsehen den Unterricht bereichern, nicht aber den Lehrer ersetzen wollte, verzichtete der Bayerische Rundfunk darauf, ein in sich geschlossenes Bildungsprogramm zu entwerfen. Vielmehr war man der Ansicht, der Lehrer müsse selbst entscheiden, welche Sendungen am besten in seinen Arbeitsplan passen würden. 1967 wurde das Schulfernsehen bereits in 3.000 Schulen Bayerns empfangen. Von den ausgestrahlten 137 Sendungen widmeten sich 28 den Naturwissenschaften, 23 der Geografie, 22 der Geschichte und Zeitgeschichte, 20 der Sozialkunde, je elf der Gegenwartskunde und der Berufskunde, neun dem Deutschunterricht und der Literatur, fünf der Heimatkunde und je vier der Kunsterziehung und der Religionslehre.<sup>524</sup>

Trotz aller Bemühungen schaffte es das Schulfernsehen bildungspolitisch nicht, von einem Rand- zu einem Kernphänomen des Unterrichts zu werden. Das Schulfernsehen in dieser Form wurde Mitte der achtziger Jahre eingestellt, wird aber heute noch, wenn auch in abgeänderter Form, in BR-alpha weiter ausgestrahlt und von der Redaktion Bildung verantwortet.

Eine zweite Bildungsinitiative wurde 1967 zum ersten Mal im Bayerischen Fernsehen ausgestrahlt. Nachdem der Bayerische Rundfunk am 4. November 1966 mit dem Bayerischen Staatsministerium für Unterricht und Kultus einen Vertrag geschlossen hatte, wurde im September 1967 das Telekolleg eingeführt. Im März 1968 folgte abschließend der Vertrag zwischen dem Bayerischen Rundfunk und dem Bayerischen Volkshochschulverband. Ziel des Telekollegs war es, jedem begabten jungen Menschen die Berufsaufbauschule ins Haus zu bringen. Das hieß, ihm die Möglichkeit zu bieten, durch Studien mit dem Fernsehen zu Hause bis zur Fachhochschulreife zu gelangen. So brachte das Telekolleg in systematischer Reihenfolge den gesamten Lehrstoff, der vom Staat für die Fachhochschulreife vorgeschrieben war. Dieses neu entwickelte Lehrsystem in der Zuordnung von Fernsehunterweisung, Selbststudium und ergänzendem Gruppenunterricht ermöglichte es, den Lehrstoff der Berufsaufbauschule auf einen sechs Trimester umfassenden Lehrgang zu konzentrieren und bei erfolgreicher Mitarbeit mit dem Fachhochschulreifezeugnis abzuschließen. Zwischen dem Freistaat Bayern und dem Bayerischen Rundfunk wurde hierfür der bereits erwähnte Vertrag vom 4. November 1966 geschlossen. Danach war der Bayerische Rundfunk für die Produktion und Ausstrahlung der Lehrsendungen sowie für die Erarbeitung des schriftlichen Begleitmaterials verantwortlich. Die Sendungen des Telekollegs wurden im Ersten und Dritten Programm ausgestrahlt. Grundfächer waren Deutsch, Englisch, Geschichte, Mathematik und Physik. Zusatzfächer waren Biologie, technisches Zeichnen, Wirtschaftsgeografie, Volks- und Betriebswirtschaftslehre, Elektrotechnik, Sozialkunde, Chemie, technische Chemie und betriebliches Rechnungswesen. Für jedes Fach wurde den Teilnehmern Begleitmaterial zur Verfügung gestellt. Das schriftliche Begleitmaterial umfasste 4.600 Seiten und konnte ab 1969 bei der „TR-Verlagsunion“ von allen Zuschauern bezogen werden.

In der Praxis hieß das: Das Schulfernsehen sendete jeden Abend zwischen 18:00 und 19:00 Uhr zwei Lektionen, von 18:00 Uhr bis 18:30 Uhr wurde die Lektion des Vortags wiederholt, von 18:30 Uhr bis 19:00 Uhr eine neue Lektion gesendet. Zu jeder Lektion erhielten diejenigen, die sich schriftlich angemeldet hatten, Lehr- und Übungsmaterial, mit dem das Studium zu Hause möglich gemacht wurde. Die Teilnehmer verpflichteten sich, die Lösungen der ihnen gestellten Aufgaben an das Telekolleg nach München zurückzusenden, wo sie benotet und beurteilt wurden. Die Aufsicht über diese Notengebung führte der Staat. Weiterhin gab es in Abständen von längstens fünf Wochen Zusammenkünfte mit Lehrern, damit sich die Teilnehmer des Telekollegs mit erfahrenen Pädagogen unterhalten und andere Teilnehmer kennenlernen konnten.

Im dreiwöchigen Zyklus fanden damals in etwa 80 Orten Bayerns für die Teilnehmer Kollegtage statt, die die Möglichkeit boten, in kleinen Gruppen mit Fachlehrern zu arbeiten. Der kontinuierlichen Leistungskontrolle dienten dem Begleitmaterial beigelegte Prüfungsbögen, die an die Lehrer eingesendet werden konnten und von diesen korrigiert und benotet wurden. Auch die Zwischen-

---

<sup>524</sup> Vgl. H. Marchl.

prüfungen wurden an den Kollegtagorten abgehalten. Die Durchführung der Kollegtage und Prüfungen lag in der Zuständigkeit des Freistaates Bayern.

An den ersten beiden Lehrgängen im Jahre 1967 nahmen insgesamt 11.042 Bewerber teil, von denen zwei Jahre später, 1969, 2.983 – das sind 27 Prozent – die Fachhochschulreifeprüfung ablegten und von denen 2.878 – das sind 96,5 Prozent der Prüflinge – die Prüfung bestanden. Im Bayerischen Staatsministerium für Unterricht und Kultus entstanden pro Jahr für jeden der 2.878 Absolventen 434,- DM an Kosten. Im gleichen Zeitraum musste der Freistaat Bayern für einen Volksschüler 1.070,- DM, für einen Realschüler 2.240,- DM und für einen Gymnasiasten 2.280,- DM aufwenden. Mit der Einrichtung des Telekollegs wurde auch eine neue Möglichkeit für eine gezielte und verstärkte Kooperation zwischen Fernsehen und Erwachsenenbildung in der Bundesrepublik eröffnet. Teilnehmer, die sich nach „Form B“ einschrieben, hatten die Möglichkeit, Begleitkurse zu den Sendungen des Telekollegs an verschiedenen Volkshochschulen zu besuchen. 1969 richtete der Bayerische Volkshochschulverband 75 Fachkurse dafür ein. Darüber hinaus wurden die Sendungen des Telekollegs von Schülern aller Schularten, von Eltern, die sich mit dem neuesten Lehrstoff vertraut machen wollten, und von Zuschauern, die ihr früher erworbenes Wissen auffrischen wollten, als willkommener Nachhilfeunterricht in Anspruch genommen.<sup>525</sup>

Während das Schulfernsehen der sechziger und siebziger Jahre eingestellt wurde, schaffte das Telekolleg den Sprung in die Jetztzeit und wird bis heute in Kooperation mit den Volksbildungswerken ausgestrahlt. Zum Beispiel wurden im Jahr 2000 dreizehn neue Telekolleg-Folgen à 30 Minuten für Geschichte produziert. Das Telekolleg MultiMedial wird mittlerweile in BR-alpha, dem Bildungskanal des Bayerischen Fernsehens, ausgestrahlt und ist eine gemeinsame Bildungseinrichtung des Bayerischen Rundfunks und der Länder Bayern, Brandenburg und Rheinland-Pfalz.<sup>526</sup>

In der heutigen Zeit mag es anachronistisch klingen, wenn sich ein Fernsehsender den humanistischen Idealen eines Bildungsfernsehens hingibt. „Ein Spartenprogramm für Bildung und Weiterbildung würde man das heute nennen, was der Bayerische Rundfunk als erstes deutsches, drittes Fernsehprogramm am 14. und 22. September 1964 startete. Zielgruppe: wechselnde Minderheiten – das klingt aberwitzig in einer Zeit, in der um jedes Zehntel Marktanteil gerungen wird.“<sup>527</sup> Damals jedoch waren die Programmgestalter des Bayerischen Fernsehens von dieser Idee durchdrungen. Deshalb wurde abseits des Schulfernsehens und Telekollegs das regional akzentuierte Minderheitenprogramm in den siebziger Jahren weitergeführt und ausgebaut. Nach den ersten Jahren, in denen das Studienprogramm des Bayerischen Rundfunks gegründet und das Telekolleg auf den Weg gebracht wurden, entwickelte sich das Programm des Bayerischen Fernsehens stetig weiter zu einem Vollprogramm. Die Konsolidierungsphase der siebziger Jahre, in der sich das deutsche Fernsehen von den turbulenten Gründerjahren erholte und die Zeiten der Experimente mit dem neuen Medium langsam ein Ende fanden, hatte auch Auswirkungen auf die Entwicklung des Bayerischen Fernsehens. Programmformate, die offensichtlich auf hohe Zuschauerrezeption stießen, wurden befördert. Sendungen, denen noch zu sehr der Konnex zum klassischen Theater anhaftete, wurden im Programm weniger berücksichtigt. Eckpfeiler dieser Entwicklung waren der 18. November 1969, an dem die Sendereihe „Unter unserem Himmel“ startete, und die Sendereihe „Jetzt red I“, ein Zuschauerforum, das ab 1970 live im Fernsehen präsentiert wurde. Beide Sendereihen existieren heute noch und erfreuen sich immer noch großer Beliebtheit beim Publikum.

Ein weiterer Schritt in Richtung Eigenständigkeit wurde nach dem Volksbegehren „Rundfunkfreiheit“ vollzogen. Eines Volksentscheids wegen wurde am 1. Juli 1973 die Bayerische Verfassung um den Artikel 111a erweitert<sup>528</sup>, welcher den staatlichen Einfluss im Rundfunk beschränkte und die öffentlich-rechtliche Trägerschaft für Hörfunk und Fernsehen festlegte. Aufgrund der steigenden Nachfrage nach Fernsehprogrammen und des zunehmenden Anspruchs der Zuschauer-

<sup>525</sup> Vgl. Ebd.

<sup>526</sup> Vgl. [www.telekolleg-info.de](http://www.telekolleg-info.de); <http://www.br-online.de/wissen-bildung/telekolleg/informationen>.

<sup>527</sup> R. Steinmetz, „Das Studienprogramm“, S. 209.

<sup>528</sup> Vgl. [www.wahlen.bayern.de/volksentscheide/voe.html](http://www.wahlen.bayern.de/volksentscheide/voe.html).

erreichbarkeit der Fernsehmacher zu Beginn der siebziger Jahre weiteten ARD und ZDF ab 1973 ihre Sendeflächen aus. Ebenso der Bayerische Rundfunk, der sein regionales Kontrastprogramm weiter ausbaute. Die bereits erwähnte zunehmende Magazinisierung des Fernsehmarktes in der Bundesrepublik forderte auch das Bayerische Fernsehen und führte deshalb zur Erweiterung des Sendeportfolios beispielsweise das Gesundheitsmagazin „Die Sprechstunde“ (1973), das Bergsportmagazin „Bergauf – Bergab“ (1975) und das Sportmagazin „Blickpunkt Sport“ (1979) ein.

„Mit der Tageschronik ‚Punkt 7‘ begann nun auch der BR-Abend um 19:00 Uhr. Diese Entwicklung führte 1978 zum eigenen Vollprogramm, das anstelle des Studienprogramms trat.“<sup>529</sup> Fortan wurde dieses Vollprogramm „Bayerisches Fernsehen“ genannt. Manifestiert wurde dieser Schritt mit Einführung einer eigenen Nachrichtensendung: „Die Rundschau“ wurde ab 1979 täglich dreimal ausgestrahlt. „Als Studienprogramm hatte es einen rundfunk- und landespolitischen Ausgangspunkt und veränderte sich von einem Kultur- über ein Bildungs- hin zu einem Vollprogramm.“<sup>530</sup> Die bewusste Hinwendung zur bayerischen Heimat dokumentiert auch die aufwendige Produktion einer zwölfteiligen Reihe zur Geschichte des bayerischen Herrscherhauses der Wittelsbacher, die zum 700-jährigen Jubiläum im Jahre 1980 ausgestrahlt wurde.

Auf die Einführung des Privatfernsehens antwortete das Bayerische Fernsehen am 1. Januar 1984 unter seinem Intendanten Reinhold Vöth mit einem neuen Programmschema. Zum ersten Mal lagen die Schwerpunkte auf der großen Unterhaltung und der Aktualisierung im politischen Bereich. Dabei wurde das erfolgreichste Jugendmagazin Deutschlands aus der Taufe gehoben: „Live aus dem Alabama“ (später: „Live aus dem Nachtwerk“ und „Live aus dem Schlachthof“). Ab dem 2. Januar 1984 strahlte das Bayerische Fernsehen diese Diskussionsendung wöchentlich aus. Prominente Moderatoren dieser Sendung waren: Günther Jauch, Sandra Maischberger, Amelie Fried, Giovanni di Lorenzo und Werner Schmidbauer.

Seit dem 6. November 1985 war das Bayerische Fernsehen bundesweit über „Intel-sat“, seit dem 19. Juli 1993 europaweit über den Satelliten „Astral-c“ zu empfangen. Zudem beteiligte sich der Bayerische Rundfunk am neuen Kulturprogramm Einsplus, das am 1. April 1986 startete, später, mit seiner Gründung 1993, auch an 3SAT. Zusammen mit dem ZDF entstand 1989 das Nachrichtenmagazin „Mittagsmagazin“, das 2009 sein 20-jähriges Jubiläum feierte und ein wichtiger Baustein im tagespolitischen Profil des Senders ist. 1992 war das Bayerische Fernsehen an der Gründung des deutsch-französischen Kulturkanals ARTE beteiligt, der am 30. Mai 1992 seinen Sendebetrieb aufnahm. Auch an der Entstehung des Kinderkanals KIKA von ARD und ZDF, der gewalt- und werbefreies Fernsehen aus Erfurt sendet, war das Bayerische Fernsehen 1997 beteiligt. Mit dem Ereignis- und Dokumentationskanal Phoenix versuchen ARD und ZDF seit dem 7. April 1997 dem gewachsenen Informationsbedürfnis ihrer Zuschauer gerecht zu werden. Schließlich startete am 7. Januar 1998 der Bildungskanal BR-alpha im Hinblick auf die gestiegenen Anforderungen an ein lebenslanges Lernen. Der BR ist mit BR-alpha die einzige ARD-Anstalt, die neben dem eigenen Dritten Programm ein weiteres eigenes Fernsehprogramm ausstrahlt. Damit dokumentiert der BR seinen Anspruch in seinem Sendegebiet eine Vollversorgung zu bieten, die im Grundsatz keiner Ergänzung durch länderübergreifende Angebote bedarf. Neben Sprachkursen, Weiterbildungssendungen des Telekollegs MultiMedial sowie Hochschul- und Wissenschaftssendungen, umfasst das Programmangebot auch die Bereiche Religion, Musik (insbesondere Mitschnitte der Jazzwoche Burghausen: „Jazz oder nie“), Philosophie, Literatur, Kunst und Kultur.

„Bayern ist eine Domäne der öffentlich-rechtlichen Fernsehprogramme. Der Erfolg der öffentlich-rechtlichen Programme beruht zu wesentlichen Teilen auf einer Programmkomposition, die so für private Sender nicht rentabel ist und daher von ihnen auch nicht angeboten wird.“<sup>531</sup> Der ehemalige Intendant Albert Scharf formuliert 1999 die Ziele des Bayerischen Fernsehens folgendermaßen: „Wichtig ist, dass wir in der öffentlichen Einschätzung der Bayerische Rundfunk bleiben, das Medium, das die gesellschaftliche Kommunikation in Bayern trägt und pflegt und bewirkt, das

<sup>529</sup> G. Fuchs, S. 96.

<sup>530</sup> R. Steinmetz, „Das Studienprogramm“, S. 212.

<sup>531</sup> G. Fuchs, S. 100.

Medium, wie wir sagen, das die Welt nach Bayern holt und Bayern in die Welt trägt, das Bayern repräsentiert wie es wirklich ist, mit all seiner Vielfalt und Geschichte, mit all seiner Schönheit, aber auch mit all seinen Problemen und Sorgen. Das Medium, dessen Programme, wie es im Gesetz heißt, von demokratischer Gesinnung, von kulturellem Verantwortungsbewusstsein, von Menschlichkeit und Objektivität getragen sein sollen und der Eigenart Bayerns gerecht werden.“<sup>532</sup> Diese Vision wird heute noch von allen maßgeblichen Verantwortlichen innerhalb des Bayerischen Fernsehens verfolgt und gepflegt. So selbstverständlich die regionale Ausrichtung des Bayerischen Fernsehens ist, so essentiell ist auch die Verbindung mit dem Geschehen in der Welt. Das Programm des Bayerischen Fernsehens versucht diesen Spagat seit fast 40 Jahren – und das mit Erfolg.

„2007 nahm der Bayerische Rundfunk auf dem Fernsehgelände in Freimann ein neues Sendezentrum in Betrieb. Technisches Herzstück des viergeschossigen Neubaus ist ein Sende- und Produktionsserver, der Aufzeichnung, Bearbeitung, Sendeabwicklung und Archivierung vernetzt.“<sup>533</sup> Im gleichen Jahr folgte eine Programmreform des Bayerischen Fernsehens, die eine neue Phase in der über vier Jahrzehnte währenden Geschichte des Senders einläutete. Zu den bereits bestehenden Dokumentations- und Informationssendungen „Lebenslinien“, „La Vita“ oder „Stationen“ wurde der regionale Bezug im Programm mit der ersten von einem Dritten Programm produzierten Daily-Soap „Dahoam is Dahoam“ (2007) weiter gestärkt. Franz Xaver Bogner fügte mit dem „Kaiser von Schexing“ (2007) seiner beeindruckenden Filmographie mit Serien wie „Irgendwie und So-wieso“ (1986), „Zur Freiheit“ (1987/1988), oder „München 7“ (2004) eine weitere herausragende bayerische Spielfilmserie hinzu. In den letzten Jahren hat sich der BR im Bereich Film auf nationale und internationale Koproduktionen spezialisiert und wurde damit mit zwei Oscars – für „Nirgendwo in Afrika“ (2001, Oscar: 2003) und „Das Leben der Anderen“ (2006, Oscar: 2007) – und mehreren in- und ausländischen Filmpreisen belohnt. Die Förderung von jungen bayerischen Filmemachern wie Marcus H. Rosenmüller, „Wer früher stirbt ist länger tot“ (2006), ist dabei ein besonderes Anliegen des Bayerischen Fernsehens. Dennoch: „Bei allen Bemühungen, die Zuschauerinnen und Zuschauer mit guter Unterhaltung an das Programm zu binden, wurde auch die Information beim Bayerischen Rundfunk nicht vernachlässigt.“<sup>534</sup> Davon zeugt nicht nur das Mittagmagazin, das im wöchentlichen Tausch mit dem ZDF, vom BR für die ARD produziert wird, sondern auch die „Münchner Runde“, die „Rundschau“ und Ratgeber- und Informationssendungen wie „Geld & Leben“ oder „Die Abendschau“.

Mit der am 1. Juni 2012 neu ins Amt gekommenen Fernsehdirktorin Bettina Reitz ging eine neuerliche Programmreform einher.<sup>535</sup> Die Nachfolgerin von Prof. Gerhard Fuchs war im BR schon Programmbereichsleiterin Spiel – Film – Serie und setzt nun – nach einem kurzen Intermezzo bei der DEGETO – auf ein vielfältiges Programm und ein erzählerisches Qualitätsbewusstsein. Dabei sollte das Programm des BR auch vor allem jüngere Zuschauer wieder ansprechen. Zur Einführung am 7. Januar 2013 sagte Reitz folgendes: „Das Programm des Bayerischen Fernsehens ist qualitativ hochwertig und vielseitig. Mit einer veränderten Platzierung von starken Formaten auf starken Sendeplätzen vor allem am Hauptabend sollen unsere Kernkompetenzen zukünftig noch deutlicher hervorgehoben werden“, und weiter: „Wir passen unser Schema mit den Veränderungen auch mehr den Sehgewohnheiten jüngerer Zielgruppen an.“<sup>536</sup>

Die Fernsehdirection leitet seit Januar 2013 acht Programmbereiche: Planung und Entwicklung Bayerisches Fernsehen, Politik, Sport und Freizeit, Bayern und Unterhaltung, Kultur und Familie, Wissenschaft – Bildung – Geschichte, Spiel – Film – Serie und Planung und Entwicklung BR-alpha. Gleichfalls sind der Fernsehdirection das Studio Franken und der Programmbereich Bayern

<sup>532</sup> A. Scharf, Dienst, S. 21.

<sup>533</sup> K. Saur, S. 261.

<sup>534</sup> Ebd., S. 267.

<sup>535</sup> <http://www.br.de/fernsehen/bayerisches-fernsehen/service/sendeschema/index.html>.

<sup>536</sup> [https://webzugang.brnet.de/BRIntranet/\\_news/html/default/DanaInfo=intranet.br-edv.brnet.int+8ac78d9c3c05f905013c06238f2f0057.de.html](https://webzugang.brnet.de/BRIntranet/_news/html/default/DanaInfo=intranet.br-edv.brnet.int+8ac78d9c3c05f905013c06238f2f0057.de.html).

3 Jugend unterstellt. Neben seinem originären Programm tritt der BR auch weiterhin als Koproduzent auf und war hier 2012 auf internationalen und nationalen Film- und Fernsehfestivals mit insgesamt 121 Auszeichnung überaus erfolgreich.

Unter dem Namen „BR hoch drei“ bricht das Unternehmen zu neuen Ufern auf. Das Zauberwort der Stunde heißt Trimedialität und beschreibt die künftige multimediale Ausrichtung des BR. Dabei sollen im Haus zukünftig Fernsehen, Hörfunk und Online in einer Redaktion zusammengefasst werden und so gemeinsam planen und arbeiten. Dazu wurden, vom Intendanten Ulrich Wilhelm maßgeblich initiiert, sogenannte Projektgruppen aufgebaut, in der die BR-Mitarbeiter an dieser strategischen Neuausrichtung aktiv mitgestalten. Dieser Prozess soll bis 2020 abgeschlossen und der BR als trimedial arbeitendes Unternehmen aufgestellt sein.<sup>537</sup> Für sein Engagement, den BR in diese digitale Zukunft zu führen, erhielt Intendant Ulrich Wilhelm 2013 den „Tutzing Löwen“ der Evangelischen Akademie in Tutzing.<sup>538</sup>

Im Zuge dieser Entwicklungen wird der BR den Standort Freimann weiter ausbauen. Dort soll ein sehr umfassendes Aktualitätszentrum sowie neue Hörfunk- und Verwaltungsgebäude entstehen. Außer B5 aktuell und den Nachrichten, der Rundschau, der Abendschau, der Webaktualität, Wetter und Verkehr werden dort auch das ARD-Mittagsmagazin, die BR-Einheit zur Belieferung von ARD-aktuell und später auch der Bayerntext angesiedelt. Daneben werden in Freimann alle Hörfunkwellen außer BR-Klassik, alle Programmbereiche des Fernsehens sowie die entsprechenden Online-Bereiche ihre Heimat finden. Außerdem umfasst der Standort Hörfunk- und Fernsehstudios, einen Teil der Produktionsflächen aus Unterföhring und einen Teil der Verwaltung. In räumlicher Nähe zum Aktualitätszentrum sollen die trimedial angedachten Kompetenzfelder Politik, Wirtschaft, Soziales, Bayern, Sport, aktuelle Kultur und Wissen angesiedelt werden. Die radio-Welt, die weiter der Markenführung von Bayern 2 dient, sollte ebenfalls an das Aktualitätszentrum angebunden sein.

Um den Standort Freimann zu erschließen, wird die Infrastruktur bis zum Umzug, der für das Jahr 2020 geplant ist, deutlich verbessert. Dazu gehören der Ausbau der Anbindung an den öffentlichen Nahverkehr, zusätzliche Parkplätze, eine zweite Zufahrt, Einkaufsmöglichkeiten, Angebote für Kinderbetreuung und Sporteinrichtungen. Der Standort Unterföhring wird dann nach über 60 Jahren seit der Inbetriebnahme aufgegeben. Die Produktionsstätten sollen nach Freimann verlagert werden. Geplant ist auch ein Studio am Standort Funkhaus und in Nürnberg.<sup>539</sup>

Zusammenfassend bleibt festzuhalten, dass es das Fernsehen und natürlich genauso der Rundfunk in Deutschland in den letzten 60 Jahren geschafft haben, alle in der Gesellschaft relevanten Gruppen zu repräsentieren und sich von ihnen kontrollieren zu lassen, ohne zu einem Instrument der Politik zu werden. Der langjährige Intendant des Bayerischen Rundfunks, Albert Scharf, fasst diese Entwicklung so zusammen: „Heute können wir sagen, was damals als Modell eigentlich jeglichem deutschen Rechtsverständnis und mannigfacher, politischer, wie wirtschaftlicher Erfahrung zu widersprechen schien, hat funktioniert. Hat jedenfalls besser funktioniert, als alle erwarteten, und besser, als es bis heute manchem gefällt.“<sup>540</sup> Daran hat der Bayerische Rundfunk nicht nur als Mitglied innerhalb der Sendergemeinschaft ARD, sondern vor allem als prägende Landesrundfunkanstalt großen Anteil.

<sup>537</sup> [www.br.de/unternehmen/inhalt/organisation/reform-br-intern-organisation100.html](http://www.br.de/unternehmen/inhalt/organisation/reform-br-intern-organisation100.html).

<sup>538</sup> [www.br.de/nachrichten/ulrich-wilhelm-auszeichnung-100.html](http://www.br.de/nachrichten/ulrich-wilhelm-auszeichnung-100.html).

<sup>539</sup> Vgl. [https://webzugang.brnet.de/BRIntranet/\\_news/html/default/,DanaInfo=intranet.br-edv.brnet.int+8ac78d9c3a5511c6013a68db00f70eea.de.html](https://webzugang.brnet.de/BRIntranet/_news/html/default/,DanaInfo=intranet.br-edv.brnet.int+8ac78d9c3a5511c6013a68db00f70eea.de.html).

<sup>540</sup> A. Scharf, Dienst, S. 19.

## 2. Geschichtsredaktionen im Bayerischen Fernsehen

„Geschichte ist in besonderer Weise dafür geeignet, dem Anspruch der Zuschauer auf Information, Bildung und Unterhaltung entgegenzukommen. Darüber hinaus ist die Darstellung von Geschichte im Fernsehen mit besonderer politischer Verantwortung verbunden, denn die Entscheidung darüber, wie die Vergangenheit dargeboten wird, bleibt nicht ohne Einfluss auf das politische und gesellschaftliche Verständnis der Gegenwart eines jeden Einzelnen. Das bedeutet, dass Geschichte auch im Fernsehen differenziert und in ihrer Multikausalität zu vermitteln ist.“<sup>541</sup> So treffend wie dies von Helmut Dotterweich, einem der „Erfinder“ des Schulfernsehens und Geschichtsvermittler der ersten Stunde im Bayerischen Fernsehen, formuliert wird, so war die Vermittlung von Geschichte im Bayerischen Fernsehen von Beginn an für alle Fernsehmacher ein wichtiges Element der Programmgestaltung des Studienprogramms.

Der ehemalige Intendant Albert Scharf begründete stellvertretend eine Tradition, in der die Geschichtsvermittlung als die Vermittlung einer kulturellen Identität Bayerns und seiner Bürger an erster Stelle in der Programmgestaltung und Themenauswahl stand: Die Geschichtsvermittlung „ist eine ganz wesentliche, wenn nicht die zentrale Aufgabe des Bayerischen Rundfunks neben der klassischen Trias: Unterrichten, Bilden/Erziehen, Unterhalten. Wobei ich unter Bildung die Information und das Unterrichten im doppelten Sinne nicht nur als Information und umgekehrt Information nicht nur als reine Faktenvermittlung verstehe. Die publizistische Aufgabe des Bayerischen Rundfunks ist ganz wesentlich und zentral: die kulturelle Identität Bayerns als Medium zu befördern.“<sup>542</sup>

Für die Gründungsväter des Bayerischen Rundfunks stand die Ausübung einer staatsintegrativen Funktion, sowohl durch den Hörfunk als auch mit dem Fernsehprogramm, im Vordergrund. „Insofern ist Geschichte für mich ein zentrales Element und eine Basis für die Entwicklung eines Heimatgefühls. Denn ohne die Bindung an irgendeine Vergangenheit, an das ‚woher man kommt‘, lässt sich Heimat nicht definieren“<sup>543</sup>, so Scharf weiter. Die integrative Kraft, die der Historie zugeschrieben wird und deren damit einhergehende Vermittlung von Geschichte im Bayerischen Fernsehen begann 1964 mit Einführung des Studienprogramms. Aber schon vorher steuerte der BR für das Gemeinschaftsprogramm der ARD geschichtliche Stoffe bei, wie zum Beispiel „Der Tod hinter Stacheldraht“, eine halbstündige Dokumentation über ein Konzentrationslager, von Margret Zang, die am 18. November 1962 ausgestrahlt wurde, oder „Die Fugger. Filmbericht zum 500. Geburtstag Jakob Fuggers“ von Götz Freiherr von Pölnitz, eine 45-minütige Dokumentation, die am 28. Juni 1959 in der ARD ausgestrahlt wurde.<sup>544</sup>

Der folgende Abschnitt widmet sich der personellen Zusammensetzung von diversen Geschichtsredaktionen innerhalb des Bayerischen Fernsehens und deren hierarchischer Verankerung im Verwaltungsaufbau des Senders. Die verschiedenen Abbildungen dienen der graphischen Darstellung des chronologischen Abrisses und wurden vom Verfasser unter Berücksichtigung der Halbjahresprogramme des Bayerischen Fernsehens erstellt.<sup>545</sup>

Das Studienprogramm wurde 1964 als Fernsehdirektion II der bereits existierenden BR-Programmdirektion, die Sendebeiträge für die ARD zulieferte, beigelegt. Gründungsintendant des Studienprogramms des Bayerischen Rundfunks war Christian Wallenreiter. Die damaligen Fernsehdirektoren waren Dr. Clemens Münster (Fernsehdirektion I), Dr. Benno Hubensteiner (Fernsehdirektion II) und Helmut Oeller, zunächst noch als Fernsehbeauftragter, bevor er im Sommer 1964 Benno Hubensteiner als Fernsehdirektor nachfolgte.

<sup>541</sup> H. Dotterweich, *Geschichte*, S. 160f.

<sup>542</sup> A. Scharf, Interview.

<sup>543</sup> Ebd.

<sup>544</sup> Vgl. Bayerischer Rundfunk, *Fernsehproduktionen*, S. 172 und S. 180.

<sup>545</sup> Vgl. Bayerischer Rundfunk, *Halbjahresprogramme*.

Der Organisationsaufbau Studienprogramm teilte sich auf in Lehrfernsehen und Studienfernsehen. Das Lehrfernsehen wurde geleitet von Gertrud Simmerding, die für das Schulfernsehen zuständig war, und Richard Dill, der sich für das Kursprogramm verantwortlich zeichnete. Wie im vorherigen Abschnitt schon ausführlich besprochen, gliederte sich das Studienfernsehen in das politische, wissenschaftliche, kulturelle und musische Studienprogramm, Wirtschafts- und Sozialpolitik und die Bayerische Chronik. Dabei wurde das Studienfernsehen in seiner Gesamtheit von Burghard Freudenfeld koordiniert. Die Vermittlung von Geschichte war im kulturellen Studienprogramm beheimatet. Das kulturelle Studienprogramm wurde von Alois Schardt geleitet, für die Geschichtsredaktion war Helmut Dotterweich verantwortlich. Zeitgleich arbeitete unter der Ägide von Frau Gertrud Simmerding im Schulfernsehen eine Geschichtsredaktion. Diese Geschichtsredaktion wurde von Frau Gertrud Diepolder geleitet.

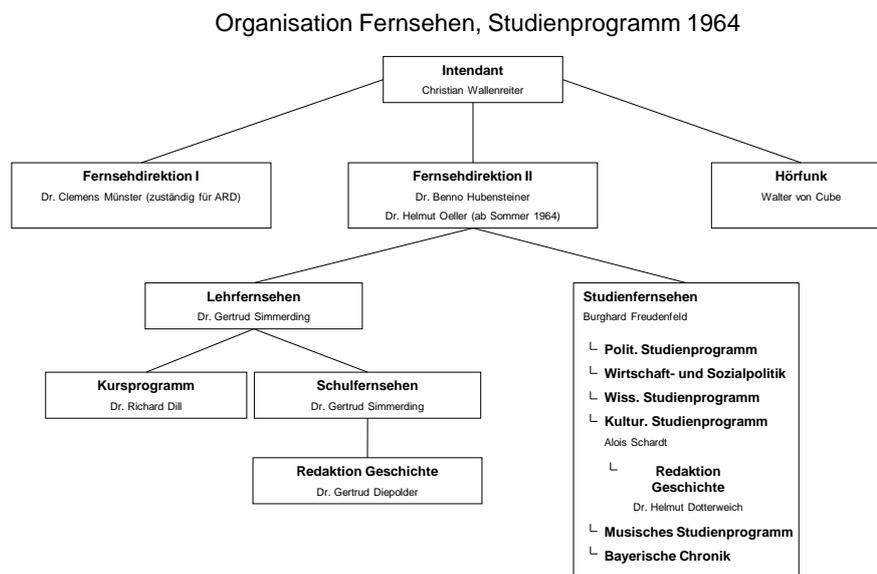


Abbildung 1: Geschichte im Bayerischen Fernsehen 1964

Bei dieser Zweiteilung blieb es, auch nachdem 1967 das Telekolleg eingeführt wurde, das von Alois Schardt, dem Leiter des Studienprogramms, geleitet wurde. Das Kursprogramm wurde gelenkt von Dr. Walter Flemmer. Verantwortlich für Geschichte innerhalb des kulturellen Studienprogramms war Helmut Dotterweich, für das Schulfernsehen war es Gertrud Diepolder.

Nach einer Entscheidung des Rundfunkrats wurde ab dem 1. Februar 1971 im Fernsehen des Bayerischen Rundfunks folgende hierarchische Struktur eingeführt:

Die Redakteure wurden in thematische Redaktionen zusammengefasst. Darüber stehen die Programmbereiche, in denen sachlich verwandte Redaktionen gebündelt wurden. Darüber schließlich die vier Programmgruppen, deren Koordinatoren der Fernsehdirektion unterstellt waren.

Eine zweite Säule bildete der Produktionsbetrieb Fernsehen mit dem Produktionschef und den zentralen Dienstbereichen, Programmredaktion, Programmwirtschaft, Sendeleitung und Redaktion für besondere Aufgaben.

Wie Abbildung 2 zeigt, bedeutete diese Aufteilung ab dem 15. September 1973 eine Gliederung in vier Programmgruppen: Politik und Wirtschaft, Regionalprogramm, Spiel und Unterhaltung, Erziehung und Ausbildung. Jede Programmgruppe war untergliedert in Programmbereiche. Diese untergliederten sich wieder in Redaktionen. So unterteilte sich die Programmgruppe Erziehung und Ausbildung in vier Programmbereiche, nämlich in Familie und Schule, außerschulische Ausbildungsprogramme, Erziehung und Erwachsenenbildung, Kunst und Erziehung. Der Programmbereich Familie und Schule umfasste drei Redaktionen: eine für Familie, Deutsch, Literatur und Philosophie, eine für Serviceprogramm und Erdkunde und schließlich die Redaktion für Geschichte und musische Programme. Die Redaktion Geschichte und musische Programme bestand aus Helmut Dotterweich, Gertrud Diepolder, Eugène Delmas und Charly Kanngießer.

Dieses Schema, mit der ursprünglichen hierarchischen Unterteilung in Fernsehdirektor, Programmgruppe, Programmbereich und Redaktion besteht mehr oder weniger bis heute. Das bedeutet, dass Geschichtssendungen hauptsächlich aus dem Programmbereich Familie und Schule kamen, wobei es auch ein Sonderprogramm Kulturgeschichte unter der Leitung von Manfred Schwarz gab. Dies war allerdings der Programmgruppe Politik und Wirtschaft zugeordnet.

Im Programmbereich Regionalprogramm, der wie die gesamte Programmgruppe von Heinz Böhmeler geleitet wurde, war die sogenannte „Himmel-Redaktion“ untergebracht, die seit dem 18. November 1969 die Reihe „Unter unserem Himmel“ produzierte. Wenn auch nicht immer mit expliziter historischer Fragestellung ausgestattet, beschäftigten sich die „Himmel-Dokumentationen“ fast immer mit der heimatlichen Geschichte und bildeten damit eine wichtige Säule der Geschichtsvermittlung im Bayerischen Fernsehen, was ihnen auch heute noch gelingt. Ähnliches gilt für den Programmbereich Kunst und Erziehung, in dem die Redaktion Kunst untergebracht war. Diese Redaktion und der Programmbereich wurden von Dr. Wolf Seidl verantwortet, der unter anderem mit der Einführung der Serie „Reisewege zur Kunst“ einen ebenfalls nicht unerheblichen Anteil zur Geschichtsvermittlung im Hause beitrug, da es eben schwerlich vorstellbar ist, ein Porträt über Vincent van Gogh zu produzieren, ohne den Künstler im Kontext der Zeit und seiner Zeitgenossen zu sehen.

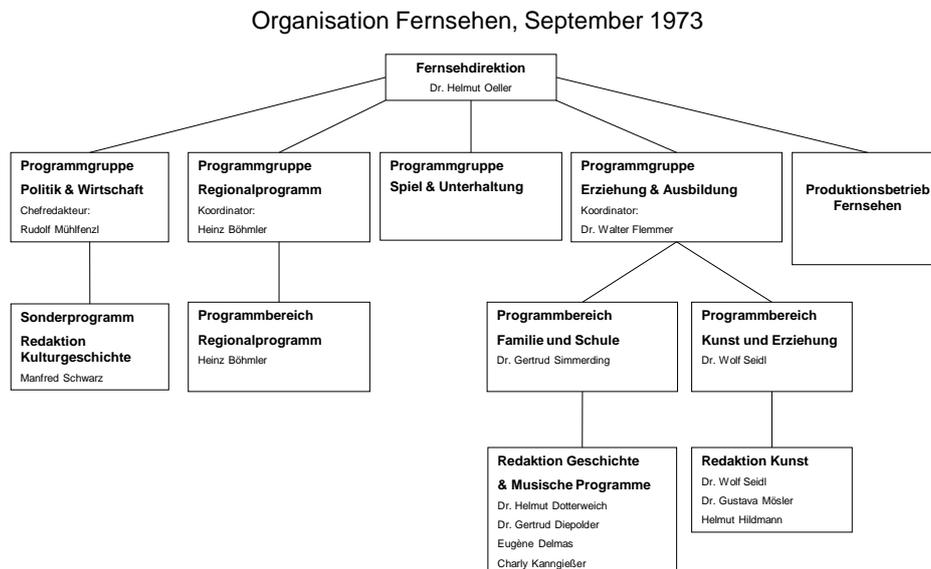


Abbildung 2: Geschichte im Bayerischen Fernsehen 1973

In den Jahren 1977 und 1978 wechselte Personal und Größe der Redaktion Geschichte beziehungsweise die Größe der einzelnen Programmbereiche. In der Programmgruppe Politik und Wirtschaft wurden in einem neuen Programmbereich, Politik und Zeitgeschehen, zwei Redakteure zur besonderen Verwendung eingestellt: Henric L. Wuermeling und Rudolf Sporrer. Aus dieser „besonderen Redaktion“ ging im Juli 1979 die Redaktion Politik und Zeitgeschichte hervor, die die Vermittlung von Politik und Zeitgeschichte im Bayerischen Fernsehen nachhaltig prägen sollte. Redaktionsleiter wurde Henric L. Wuermeling, während Rudolf Sporrer gemeinsam mit Thilo Schneider Redakteur mit besonderen Aufgaben blieb. Nachdem 1978 das Bayerische Fernsehen zum Vollprogramm geworden war, wurde nur ein Jahr später die Redaktion Zeitgeschichte im Bayerischen Fernsehen gegründet. Gleichzeitig geht aus Abbildung 3 hervor, dass die Kulturgeschichte unter Helmut Hildmann in den neu gegründeten Programmbereich Kultur und Zeit unter der Leitung von Dr. Otto Guggenbichler wechselte. Trotzdem verblieb sie in der Programmgruppe Politik und Wirtschaft. Unverändert blieb die Redaktion Geschichte und musische Programme im Programmbereich Familie und Schule. Die Redaktion bestand weiterhin aus Helmut Dotterweich, Gertrud Diepolder und Eugène Delmas.

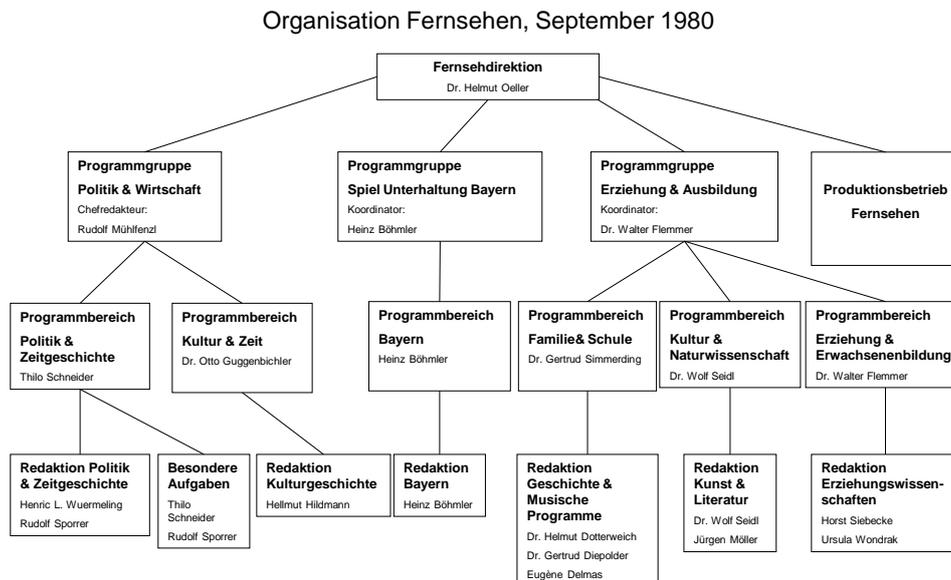


Abbildung 3: Geschichte im Bayerischen Fernsehen 1980

Eine neuerliche Programmstrukturreform ab Januar 1982 hatte zur Folge, dass aus der Programmgruppe Erziehung und Ausbildung die Programmgruppe Kultur und Familie wurde, die allerdings weiterhin unter der Leitung von Walter Flemmer stand. Der frühere Programmbereich Familie und Schule, der die Redaktion Geschichte beheimatete, wurde zum Programmbereich Bildung und Gesellschaft umgestaltet. Gleichzeitig wechselte die Leitung des Programmbereichs von Gertrud Simmerding zu Walter Flemmer. Im neu entstandenen Programmbereich Bildung und Gesellschaft wurden folgende Redaktionen eingerichtet: Schule und Erziehung, Kirche und Welt, Sprachen, Gesellschaftswissenschaften/Medizin, Geschichte/musische Programme, Beruf und Arbeit und eine Redaktion für Sonderprojekte.

## Organisation Fernsehen, September 1983

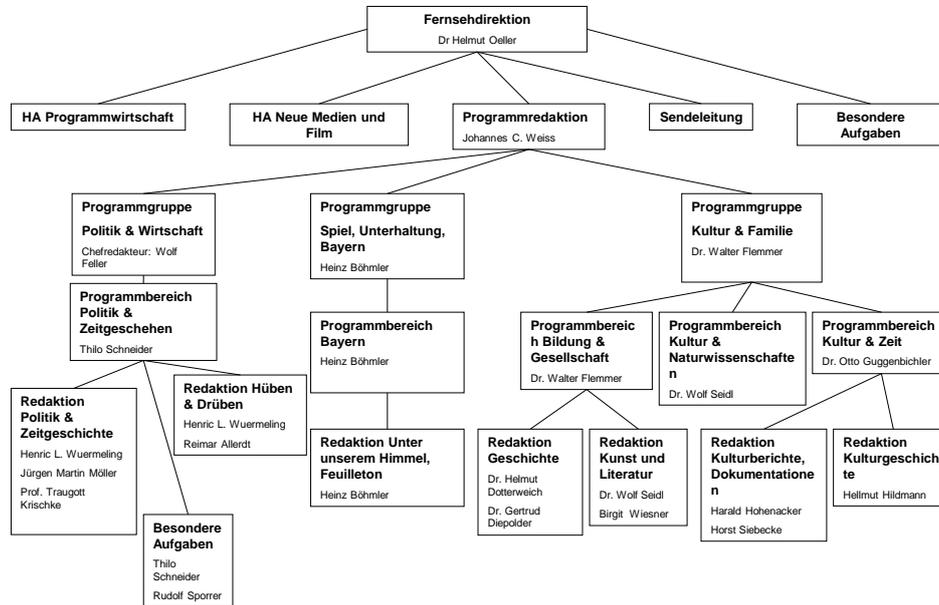


Abbildung 4: Geschichte im Bayerischen Fernsehen 1983

Wie sich in Abbildung 4 zeigt, wechselte der Programmbereich Kultur und Zeit unter der Leitung von Otto Guggenbichler von der Programmgruppe Politik und Wirtschaft zur neuen Programmgruppe Kultur und Familie. Dieser Programmbereich fasste folgende Redaktionen zusammen: Kultur und Kulturkritik, Kulturberichte, Dokumentationen, literarische Filmerzählung, Kulturgeschichte und eine Redaktion mit besonderen Aufgaben. Der 1979 gegründeten Redaktion Politik und Zeitgeschichte gehörten Henric L. Wuermeling, Jürgen Martin Möller und Prof. Dr. Traugott Krischke an. Sie blieb weiterhin im Programmbereich Politik und Zeitgeschehen beheimatet. Hinzu kamen zwei weitere Redaktionen: „Hübner und Drübner“ unter der Leitung von Henric L. Wuermeling und eine Redaktion „Besondere Aufgaben“, die von Thilo Schneider und Rudolf Sporrer geleitet wurde. Die weiterhin von Heinz Böhmeler angeführte Redaktion „Unter unserem Himmel“ wurde ab 1983 erstmals selbstständig aufgeführt.

## Organisation Fernsehen, Februar 1988

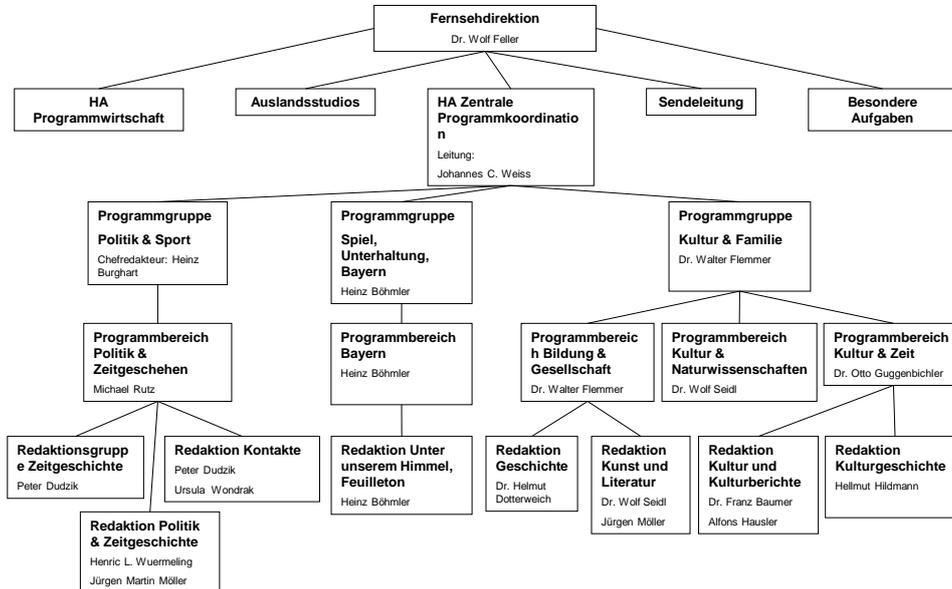


Abbildung 5: Geschichte im Bayerischen Fernsehen 1988

Fünf Jahre später, 1988, wurden die Redaktionen Politik und Zeitgeschichte und Kontakte zu einer Redaktionsgruppe Zeitgeschichte zusammengefasst. Diese Gruppe wurde von Peter Dudzik geleitet und blieb im Programmbereich Politik und Zeitgeschehen. Helmut Dotterweich verblieb als einziger Redakteur in der Redaktion Geschichte. Die ehemalige Redaktion Kulturberichte wurde umbenannt in eine Redaktion Kultur und Kulturberichte und nun von Dr. Franz Baumer geleitet. Außerdem zeigt Abbildung 5, dass es auch an der Spitze des Bayerischen Fernsehens einen Wechsel gab: Helmut Oeller, der über zwei Jahrzehnte die Geschicke des Bayerischen Rundfunks entscheidend mitgeprägt hatte, ging 1987 in den Ruhestand. Ihm folgte Dr. Wolfgang Feller, der vorher die Programmgruppe Politik und Wirtschaft als Chefredakteur geleitet hatte.

## Organisation Fernsehen, Mai 1991

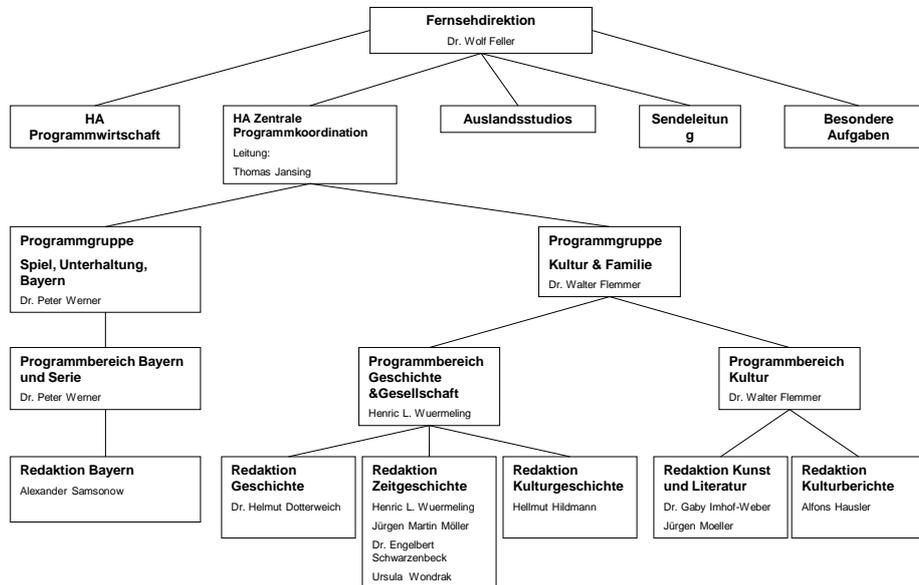


Abbildung 6: Geschichte im Bayerischen Fernsehen 1991

Abbildung 6 macht deutlich, dass im Mai 1991 die Redaktionsgruppe Zeitgeschichte aus dem Programmbereich Politik und Zeitgeschehen herausgelöst wurde. Gemeinsam mit den vormaligen Redaktionen Geschichte und musische Programme und Kulturgeschichte wurde ein neuer Programmbereich installiert. Dieser hieß nun Geschichte und Gesellschaft und wurde von Henric L. Wuermeling geleitet. Der Programmbereich umfasste drei Redaktionen: Zeitgeschichte, Geschichte und Kulturgeschichte. In der zeitgeschichtlichen Redaktion saßen Henric L. Wuermeling, Jürgen Martin Möller, Engelbert Schwarzenbeck und Ursula Wondrak. In der Geschichtsredaktion verblieb Helmut Dotterweich und Kulturgeschichte wurde von Hellmut Hildmann geleitet. Die restlichen Redaktionen des alten Programmbereichs Bildung und Gesellschaft wurden auf folgende Programmbereiche aufgeteilt: die Redaktion Kirche und Welt zu Kultur, Sprachen zu Wissenschaft, Gesellschaftswissen/Medizin ebenfalls zu Wissenschaft, Beruf, Arbeit und Recht wiederum zu Wissenschaft, Schule und Erziehung verblieb im Programmbereich Familie. Rudolf Sporrer blieb Redakteur in der Redaktion Sonderprojekte im Programmbereich Politik und Zeitgeschehen. Im Januar 1993 trat Engelbert Schwarzenbeck die Nachfolge von Helmut Dotterweich in der Redaktion Geschichte an. Gleichzeitig übernahm Ute Lang die Redaktion Kulturgeschichte von Hellmut Hildmann und die Redaktion Zeitgeschichte wurde unter der Leitung Henric L. Wuermelings neu gegliedert. Redakteure waren hier nun Jürgen Martin Möller, Ursula Wondrak und Meggy Steffens.

## Organisation Fernsehen, November 1995

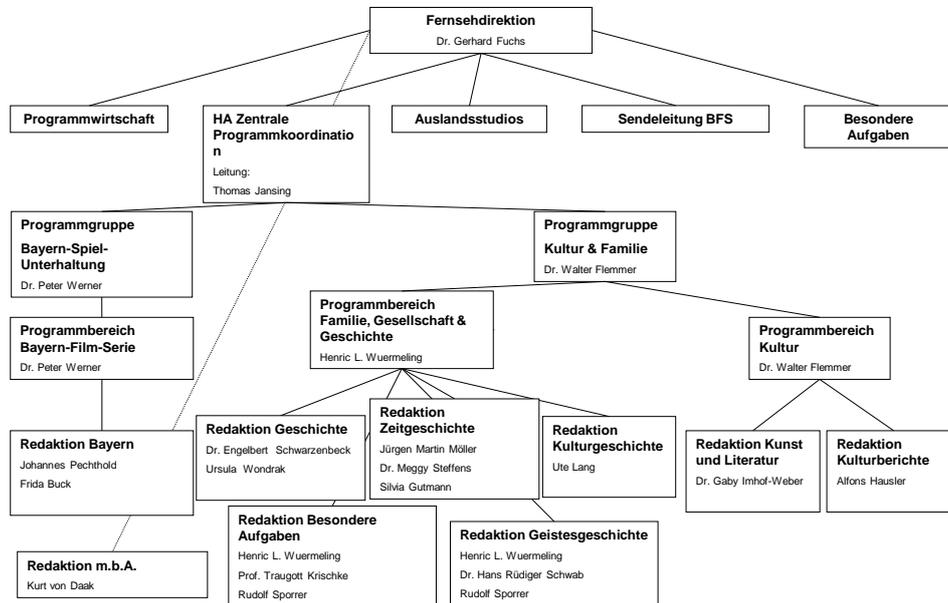


Abbildung 7: Geschichte im Bayerischen Fernsehen 1995

Generell wurde ab November 1995 die gesamte Programmgruppe Kultur und Familie unter der Leitung von Walter Flemmer neu geordnet und strukturiert. Die bestehenden vier Programmbereiche Familie, Kultur, Wissenschaft und Geschichte & Gesellschaft wurden zu den drei Programmbereichen: Kultur, Wissenschaft, Bildung und Familie, Gesellschaft und Geschichte zusammengefasst. Im neu entstandenen Programmbereich Familie, Gesellschaft und Geschichte gab es unter der Leitung von Henric L. Wuermeling insgesamt acht Redaktionen. Neben der Redaktion Jugend und Familie und der Projektgruppe Kinderprogramm waren davon fünf Redaktionen mit der Vermittlung von Geschichte befasst: Die Redaktion für Geschichte, mit Engelbert Schwarzenbeck und Ursula Wondrak, die Redaktion für Kulturgeschichte, Leiterin Ute Lang, die Redaktion für Geistesgeschichte, geleitet von Henric L. Wuermeling und mit Dr. Hans Rüdiger Schwab, die Redaktion für Zeitgeschichte mit Jürgen Martin Möller, Meggy Steffens, Sylvia Gutmann und die Redaktion Besondere Aufgaben mit Henric L. Wuermeling und Prof. Traugott Krischke, Jürgen Wesche und Rudolf Sporrer. Dies bedeutete, dass zum ersten Mal in der Geschichte des Bayerischen Rundfunks die Geschichtsvermittlung mit fünf Redaktionen im Bayerischen Fernsehen vertreten war. Nie wieder hat die Geschichtsvermittlung im Bayerischen Fernsehen eine größere redaktionelle Expansion erlebt. Darüber hinaus waren auch die beiden Redaktionen des Programmbereichs Kultur geschichtlichen Themen verbunden. Dieser Programmbereich wurde von Walter Flemmer geleitet. Die beiden Redaktionen Kunst und Kultur, geleitet von Dr. Gaby Imhof-Weber, und die Redaktion Kulturberichte, geleitet von Alfons Hausler, flankierten die fünf Fachredaktionen für Geschichte.

1999 wurde der Programmbereich Familie, Gesellschaft und Geschichte um eine Redaktion aufgestockt und umstrukturiert. Die neuen Redaktionen hießen: Programmentwicklung, Kinderprogramm, Jugendprogramm, Familienprogramm, Gesellschaft, die Redaktion für Geschichte mit Engelbert Schwarzenbeck, Redaktion für Kulturgeschichte mit Ute Lang, Zeitgeschichte mit Jürgen Martin Möller und Christian Feist und die Redaktion für besondere Aufgaben, geleitet von Rudolf Sporrer. Der Programmbereich wurde weiterhin von Henric L. Wuermeling geleitet. Zu

erwähnen bleibt noch eine Redaktion mit besonderen Aufgaben, die der Fernsehdirektion direkt unterstellt war und von Kurt von Daak geführt wurde. Kurt von Daak hat sich immer wieder mit zeitgeschichtlichen Dokumentationen an der Geschichtsvermittlung im Hause beteiligt. Nachdem Mitte der achtziger Jahre Alexander Samsonow Heinz Böhmler in der Redaktionsleitung von „Unter unserem Himmel“ beziehungsweise der wieder gegründeten Redaktion Bayern nachgefolgt war, leiteten seit Anfang der neunziger Jahre Johannes Pechthold und Frida Buck die Redaktion Bayern und die Redaktion „Unter unserem Himmel“.

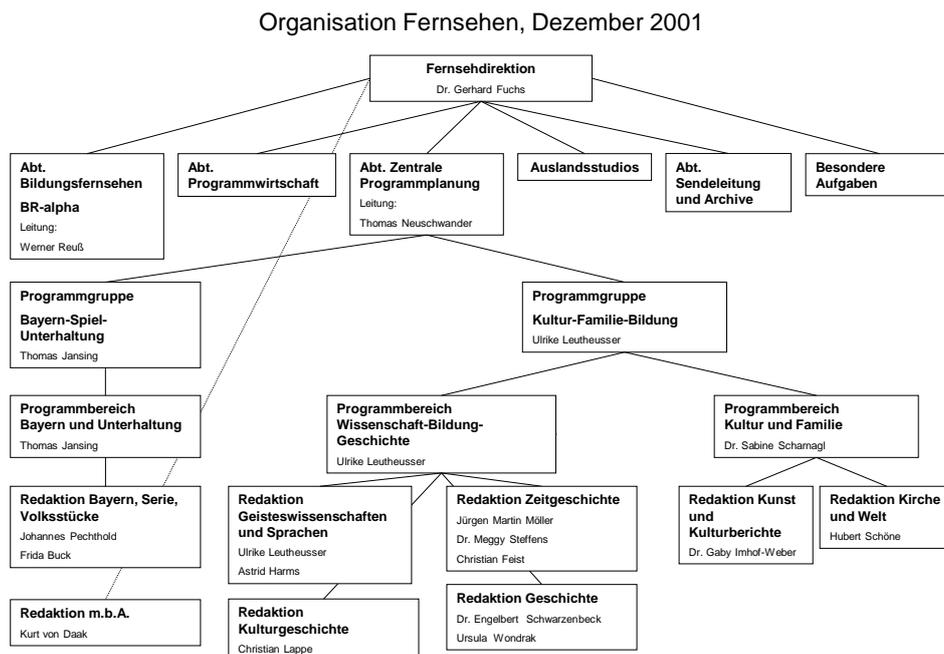


Abbildung 8: Geschichte im Bayerischen Fernsehen 2001

Ende 2000 erfolgte eine neuerliche Straffung beziehungsweise Umstrukturierung der Programmgruppe Kultur und Familie, die nun unter der Leitung von Ulrike Leutheusser Programmgruppe Kultur, Familie, Bildung hieß und sich nur auf zwei Programmbereiche stützte. Es waren dies erstens der Programmbereich Kultur und Familie unter der Leitung von Dr. Sabine Scharnagl, der die folgenden zehn Redaktionen umfasste: Aktuelle Kultur/Kulturmagazine, Kunst- und Kulturberichte, Literatur, Kulturpolitik und besondere Aufgaben, Kinderprogramm, Jugendprogramm, Familie und Gesellschaft, Kirche und Welt, Musik und Theater; und zweitens der Programmbereich Wissenschaft, Bildung und Geschichte unter der Leitung von Ulrike Leutheusser, der insgesamt acht Redaktionen umfasste: Geisteswissenschaften und Sprachen, Naturwissenschaften und Technik, Medizin, Erziehung und Ausbildung, Hochschulen und Weiterbildung, Geschichte mit Engelbert Schwarzenbeck und Ursula Wondrak, Kulturgeschichte mit Christian Lappe, Zeitgeschichte mit Jürgen Martin Möller, Meggy Steffens und Christian Feist. Rudolf Sporrer war als Redakteur für besondere Aufgaben direkt der Programmbereichsleitung zugeordnet. Kurt von Daak blieb weiterhin als Redakteur mit besonderen Aufgaben der Fernsehdirektion direkt unterstellt, und die von Johannes Pechthold und Frida Buck geleitete Sendung „Unter unserem Himmel“ ging nun in der Redaktion Bayern, Serie Volksstücke, auf.

## Organisation Fernsehen, Dezember 2003

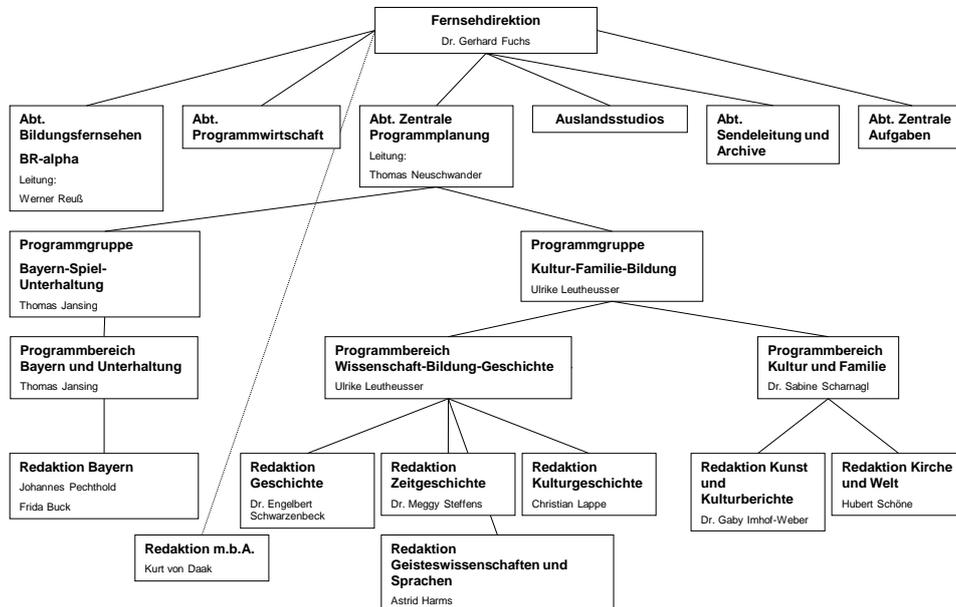


Abbildung 9: Geschichte im Bayerischen Fernsehen 2003

Am Ende unseres Untersuchungszeitraums zur Jahreswende 2003/2004 ist Geschichte im Bayerischen Fernsehen mit drei Redaktionen innerhalb des Programmbereichs Wissenschaft, Bildung und Geschichte unter der Leitung von Ulrike Leutheusser vertreten. Es sind dies die Redaktion Geschichte mit Engelbert Schwarzenbeck, Kulturgeschichte mit Christian Lappe, Zeitgeschichte mit Meggy Steffens und auch die Redaktion mit besonderen Aufgaben mit Rudolf Sporrer. Die von Kurt von Daak weiterhin besetzte Redaktion mit besonderen Aufgaben, die ebenfalls Geschichtsfilm produzierte, verblieb weiterhin unter direkter Leitung durch die Fernsehleitung. Nur ein Jahr später wurden jedoch die drei Einzelredaktionen zu einer gemeinsamen Redaktion zusammengeführt. Geleitet wurde die neu gegründete Redaktion Geschichte und Gesellschaft von Thomas Neuschwander, dem bisherigen Leiter der der Zentralen Programmplanung, von 2005 bis 2007. Das bedeutete, dass die vormaligen Redaktionsleiter nun gemeinsam wirken mussten. Dies hatte selbstverständlich auch Auswirkungen auf den Etat, der von vier Einzelredaktionen auf eine Redaktion vermindert wurde.

2006 übernahm Werner Reuß, einer der Gründungsväter des Bildungskanals BR-alpha, die Programmbereichsleitung von Ulrike Leutheusser, die in den Ruhestand ging. Nachdem sich Dr. Meggy Steffens 2008 und Rudolf Sporrer 2009 in den Ruhestand verabschiedeten und die Redaktionsleitung seit 2007 von Astrid Harms-Limmer betreut wird, bestand die Redaktion Geschichte und Gesellschaft aus zwei verbliebenen Geschichtsredakteuren. Es waren dies Engelbert Schwarzenbeck und Christian Lappe. Engelbert Schwarzenbeck ging 2011 ebenfalls in den Ruhestand, so dass im Moment (Dezember 2013) Christian Lappe als einziger Geschichtsredakteur im Bayerischen Fernsehen verbleibt.

Es zeigt sich, dass nach einer Klimax in der Mitte der neunziger Jahre die personelle Besetzung und redaktionelle Stärke bis hin zum Ende des Untersuchungszeitraums 2004 deutlich abgenommen hat, dies auch vor dem Hintergrund eines sich wandelnden medialen Geschichtsbegriffs: „Diese unternehmerischen Vorgaben, aber auch die Adaption eines gewandelten Geschichtsbe-

griffs haben in den meisten öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten teils drastische Veränderungen gezeigt. Mit der Umgestaltung, teilweise Auflösung von Geschichtsredaktionen ging eine Verengung des Themenspektrums, eine Reduzierung der Sendeplätze, zumindest deren Verlegung in programmliche Randzonen, einher.<sup>546</sup> Die folgende statistische Analyse bestätigt den Eindruck, dass es „weniger Geschichte“ im Programm des Bayerischen Fernsehens gibt. Aber auch wenn das Budget knapper, die Sendungen weniger und das Personal dezimiert wurde, am späten Mittwochabend ab 22:00 Uhr gibt es immer noch einen festen und bespielten Sendeplatz für Geschichte.

Wie die Einteilung der verschiedenen Geschichtsredaktionen über vier Jahrzehnte hinweg weiterhin verdeutlicht, hat das Bayerische Fernsehen stets großen Wert auf die Vermittlung von kulturellen Werten gelegt. Dazu gehörte von Anfang an auch die Geschichte. Dies war auch ein erheblicher Verdienst der beiden Landeshistoriker Max Spindler und Karl Bosl, deren Einfluss hier kurz gewürdigt werden soll.

Genauso wie der von 1961 bis 1964 amtierende Fernsehdirektor Benno Hubensteiner waren die Geschichtsredakteure der ersten Stunde, Helmut Dotterweich und Gertrud Diepolder, „Spindlerschüler“, die auch bei ihm promovierten. Henric L. Wuermeling, der ab 1978 Redaktionsleiter der Zeitgeschichte wurde und der als Programmbereichsleiter Geschichte Wissenschaft und Bildung erheblichen Anteil an der Geschichtsvermittlung im Bayerischen Fernsehen hatte, war hingegen ein Absolvent bei Karl Bosl, der 1960 Max Spindler am Lehrstuhl für Bayerische Landesgeschichte an der LMU München beerbte.

Ohne hier auf die großen Konflikte, die im Zuge der von Bosl geplanten Umbenennung des Instituts für Bayerische Geschichte in „Institut für Landesgeschichte“ und die damit verbundene Vernachlässigung der spezifischen Ausrichtung auf die Bayerische Geschichte einzuleiten, was schließlich auch zum Bruch mit den Institutsgründern Max Spindler und Wilhelm Hoegner führte, näher eingehen zu können; unter reiner Kenntnisnahme der Tatsache, dass diese Auseinandersetzung auch einschneidende Wirkung auf die weitere Ausprägung der Bayerischen Landesgeschichte vor allem der achtziger Jahre, hatte<sup>547</sup> und unter der sicheren Annahme, dass Max Spindler und Karl Bosl über vier Jahrzehnte „die Forschung zur bayerischen Geschichte, die Ausbildung des wissenschaftlichen Nachwuchses und zahlreicher Lehrer, die Geschichtspolitik des Freistaates und damit auch die öffentliche Wahrnehmung der bayerischen Geschichte und schließlich die kulturpolitischen Leitbilder des Freistaates“<sup>548</sup> geprägt haben, sei hier ihre vermutete Einflussnahme auf die Geschichtsvermittlung kurz skizziert und durch einige Aussagen belegt.

„Mit Spindlers Schülern Benno Hubensteiner, der 1961 Fernsehdirektor beim Bayerischen Rundfunk wurde, dann Gertrud Diepolder, Helmut Dotterweich und Dieter Wieland, wurde die Geschichte Bayerns in die bald rasch expandierenden elektronischen Medien getragen.“<sup>549</sup>

Dieser kurzen Zusammenfassung von Ferdinand Kramer schließt sich auch Gertrud Diepolder, die 1951 die erste Mitarbeiterin in der Kommission für bayerische Landesgeschichte war, bei Max Spindler promovierte und 1964 zum neugegründeten Studienfernsehen des Bayerischen Fernsehens stieß, an, in dem sie sich im für diese Arbeit geführten Interview an ihren Lehrer, Max Spindler, erinnerte: „Nachdem die Landesfernsehanstalt, der Bayerische Rundfunk, mit der Ausstrahlung des Studienprogramms begonnen hatte, gab es in diesem Zweiten Programm zunächst im Grunde dasselbe Angebot wie in der ARD. Benno Hubensteiner – ein Studienkollege von uns – wurde Fernsehdirektor des Bayerischen Fernsehens. Unser Lehrer Max Spindler hat nach dem Krieg sehr viel Wert darauf gelegt, dass wir alle Medien benützen, die es damals gab, das war hauptsächlich der Hörfunk. Geschichte war selbstverständlich ein Fundus an Sendungsmöglichkeiten und Themen. Die damalige frühe Form der Geschichtsvermittlung war geprägt von einem

<sup>546</sup> C. Lappe, *Gestern*, S. 97.

<sup>547</sup> Vgl. F. Kramer, *Spindler*, S. 277.

<sup>548</sup> Ebd., S. 259.

<sup>549</sup> F. Kramer, *Lehrstuhl*, S. 388.

Moderator, der selbst im Bild auftritt und durch kleine Ansagen dem Zuschauer hilft, das Gesehene besser zu verstehen.<sup>550</sup>

Zwar sagt dies nichts über die inhaltliche Umsetzung der Themen, vor allem der bayerischen Geschichtsthemen, aus. Es ist aber trotzdem anzunehmen, dass das Anliegen Spindlers, der noch vom Königreich Bayern und den Auseinandersetzungen um die Eigenstaatlichkeit Bayerns im ausgehenden 19. Jahrhundert und beginnenden 20. Jahrhundert geprägt war und dem die Entwicklung und die Erneuerung von Staat und Gesellschaft, nach 1945, aus der Kontinuität der bayerischen Geschichte seit Beginn des frühen Mittelalters, oberstes Gebot war, auch von seinen Schülern umgesetzt worden ist, wenn auch manchmal mit geringem Erfolg, wie sich Helmut Dotterweich erinnert:

„Ich erinnere mich an den Film ‚Notizen aus dem Altmühltal‘. Man erwartet Schlösser und Burgen und plätscherndes Wasser... Das hat man nebenbei schon gesehen, aber was herausgeragt hat, war ein Omnibus, in dem Leute dumm daherreden. Es gab eine Aufnahme in einem Kellerlokal, in der sich die Jugend des Altmühltals in einer für damalige Verhältnisse unerhörten Art und Weise aufgeführt hat. Die haben auf dem Tisch getanzt. Diesen Film haben wir Prof. Max Spindler vorgeführt. Dieser meinte: ‚Aufhören, aufhören damit, sofort aufhören! So etwas Unflätiges will ich nicht sehen!‘<sup>551</sup>

In seinen zahlreichen Ämtern und Positionen, eben auch als Rundfunkrat des Bayerischen Rundfunks, beruhten die Einflussmöglichkeiten Spindlers nicht nur „auf den akademischen Positionen, sondern maßgeblich auch auf einem gesellschaftlichen Netzwerk, das die wissenschaftliche Arbeit unterstützen konnte und darüber hinaus einflussreiche Multiplikatoren und Entscheidungsträger erreichte.“<sup>552</sup>

So wenig die inhaltliche Einflussnahme auf die späteren Fernsehsendungen des Bayerischen Fernsehens verbürgt ist, so lässt sich diese wenigstens für den Hörfunk des Bayerischen Rundfunks aus den Erinnerungen Gertrud Diepolders herleiten, die innerhalb des „Spindlerkreises“ eine wichtige Rolle spielte. In diesem Kreis bewegten sich damals viele qualifizierte Historiker, die in verschiedensten Positionen in der Lehre und der publizistischen Öffentlichkeit wirkten.<sup>553</sup> Obwohl es zur angedachten Wiederauflage der Zeitschrift „Das Bayerland“ nicht kam, erfolgte „wohl aber [eine] Mitarbeit am Programm des Bayerischen Rundfunks, und da war es Max Spindler selbst, der das Zeichen zum Auftakt gab. [...] So entstand nach Spindlers Plan die Sendereihe ‚Bilder aus der bayerischen Geschichte‘, die in 27 Folgen jeweils am frühen Sonntagabend ausgestrahlt wurde, von November 1951 bis Mai 1955.“<sup>554</sup>

Viele Namen, wie Alois Fink, der schon erwähnte Benno Hubensteiner, Götz Freiherr von Pölnitz, Otto Guggenbichler und eben auch Gertrud Diepolder, die an dieser Reihe arbeiteten, waren ja dann auch später im Bayerischen Fernsehen in verantwortlichen und geschichtsaffinen Positionen. Während Spindler also „die Erneuerung und Behauptung der Staatlichkeit Bayerns“ in die bayerische Politik und Gesellschaft trug und es ihm ein Hauptanliegen war, dass die bayerische Geschichte „dafür ein zentrales geistiges und kulturelles Fundament liefern“<sup>555</sup> sollte, war sein Nachfolger am Lehrstuhl für bayerische Landesgeschichte, Karl Bosl, vor allem an Gegenwartsbezug, Gesellschaftsgeschichte, „wie die Beschäftigung mit Unterschichten und sozialer Mobilität“ und Beispielhaftigkeit des „bayerischen Menschen“ interessiert.<sup>556</sup>

Dies führte nicht umgehend und sofort zum Bruch mit seinem Vorgänger und auch zu ihm strömten viele Studenten, die später für die Geschichtsvermittlung entscheidende Positionen innehatten.<sup>557</sup> Einer von ihnen war Henric L. Wuermeling, der 1978 die Zeitgeschichtsredaktion im Baye-

<sup>550</sup> G. Diepolder, Interview.

<sup>551</sup> H. Dotterweich, Interview, 5. November 2004.

<sup>552</sup> F. Kramer, Spindler, S. 266.

<sup>553</sup> Vgl. G. Diepolder, „Gründerjahre“, S. 464-473 und F. Kramer, Spindler, S. 268.

<sup>554</sup> G. Diepolder, „Gründerjahre“, S. 470.

<sup>555</sup> F. Kramer, Spindler, S. 266.

<sup>556</sup> Ebd., S. 274.

<sup>557</sup> Vgl. G. Diepolder, „Gründerjahre“, S. 481.

rischen Fernsehen gründete. Die Fokussierung auf die Zeitgeschichte, ganz konkret die Geschichte Deutschlands in der NS-Zeit, mag damals im Trend gelegen haben, es ist aber wohl auch den Einflüssen seines Lehrers geschuldet, dass Wuermeling dieses Thema nun „anpackte“. Und so wie Bosl „von der landes- und regionalgeschichtlichen Konkretion [...] zum Typologischen mit universellem Geltungsanspruch vordringen wollte“<sup>558</sup>, nahm auch Wuermeling in seinen Sendungen vor allem weltgeschichtliche Ereignisse in den Fokus, oft (aber nicht ausschließlich) in Bezug auf die bayerische Landesgeschichte. Die Schwerpunktthemen Bosls innerhalb einer öffentlichen geschichtspolitischen Diskussion fanden wohl auch in den „zeitgeschichtlichen Revuen“ im Bayerischen Fernsehen der achtziger Jahre ihren Niederschlag.<sup>559</sup>

So unterschiedlich die Forschungsansätze Spindlers und Bosls und ihre Charaktere vielleicht auch waren, eines bleibt festzuhalten: „Beide waren Historiker [...], die sich der politischen und gesellschaftlichen Bedeutung ihrer Aufgabe sehr bewusst waren und diese auch angenommen und nach ihren Möglichkeiten gestaltet haben, in jeweils spezifischer, auch divergierender Ausprägung.“<sup>560</sup>

Für die Geschichtsvermittlung im Bayerischen Fernsehen bedeutete dies, dass die beiden Historiker, wenn auch nicht vordergründig, großen Einfluss auf die Geschehnisse hatten, wie sich der ehemalige Intendant, Albert Scharf erinnert: „Man darf weiterhin die starke Wechselwirkung mit dem Rundfunkrat und seinen Gremien, insbesondere den Ausschüssen, nicht unterschätzen. Anhand einer Sendung, die Kritik ausgelöst hat, hat sich in aller Regel ein Gespräch zur Sache weit über den Anlass hinaus entwickelt und noch dazu, wenn sie einen Herrn Prof. Spindler und später einen Herrn Prof. Bosl im Rundfunkrat sitzen haben, ist es klar, dass geschichtliche Defizite ausführlich diskutiert werden, auch wenn das nicht gleichzeitig dazu führt, dass Folgendes geschehen oder nicht geschehen wird. Aber man hat sich im Gespräch eine Meinung gebildet. Diese Einflüsse sind wesentlich stärker gewesen, als man später im Protokoll nachlesen konnte. Viele Gespräche wurden auch bei Ereignissen geführt, bei denen kein Protokoll geschrieben wurde. Der Intendant hat immer mit wichtigen Leuten des Rundfunkrats – zu denen die genannten Historiker immer gehörten – Gespräche geführt. [...] Dies war mit ein Ausfluss des Geschichtsbewusstseins dieser Programmpolitik.“

Es bleibt also davon auszugehen, dass die Auffassungen der jeweiligen Lehrer über Bayern in die Denk- und Machart der Filme ihrer Schüler selbstverständlich Eingang gefunden haben. Eine empirische Beweisführung kann allerdings an dieser Stelle nicht erfolgen und würde eine exakte und fundierte inhaltliche Analyse aller von Helmut Dotterweich, Gertrud Diepolder und Henric L. Wuermeling verantworteten Sendungen erfordern.

Die Geschichte des Bayerischen Rundfunks und die Aufschlüsselung der Verwaltungseinheiten der Geschichtsvermittlung im Bayerischen Fernsehen in Programmbereiche und Redaktionen bildeten den institutionellen Rahmen zur Geschichte im Bayerischen Fernsehen. Dabei basierten die bisher geschilderten Ausführungen über die Präsentation von Geschichte im Bayerischen Fernsehen von 1964 bis 2004 im Wesentlichen auf der publizierten Literatur zu diesem Thema und die eigens für diese Arbeit geführten Interviews. Die empirische Erhebung über Sendungen mit geschichtlichem Inhalt im Bayerischen Fernsehen wird nun, mit der nötigen wissenschaftlichen Exaktheit, die aufgestellten Thesen zur Vermittlung von Geschichte im Bayerischen Fernsehen stützen.

---

<sup>558</sup> F. Kramer, Spindler, S. 274.

<sup>559</sup> Vgl. Anhang II. 1. Alle Sendungen.

<sup>560</sup> F. Kramer, Spindler, S. 260.

### 3. Quantitative Ergebnisse einer Studie zur Auswertung von Geschichtssendungen im Bayerischen Fernsehen

Zu Beginn der statistischen Studie, die von Januar 2005 bis Juli 2006 in den Räumen des historischen Archivs des Bayerischen Rundfunks im Funkhaus stattfand, stand das Interesse, einen rein qualitativen Blick auf die Menge an Geschichtssendungen im Bayerischen Fernsehen zu werfen. Mit Bearbeitung der Interviews jedoch und der Niederschrift des Punktes „Geschichte im Fernsehen“ stellte der Verfasser fest, dass viele Äußerungen, sei es von Redakteuren und Autoren auf der einen Seite, Geschichtswissenschaftlern und Feuilletonisten auf der anderen Seite, an intellektueller Trennschärfe missen ließen und in einigen Fällen die reine Annahme einer Tatsache zur Feststellung wurde, ohne dass eine Möglichkeit bestand, diese kritisch zu hinterfragen. Besonders deutlich wurde dies in den Stellungnahmen über Sendeplätze und Ausstrahlungstermine der angeblich fast ausschließlichen Beschäftigung des bundesdeutschen Fernsehens mit der Zeit des Nationalsozialismus und der Meinung, dass die Vermittlung von Geschichte immer an Biographien festgemacht würde. Diese Annahmen, die sich schnell verselbstständigen und so gleichsam zu einem gefühlten Wissen werden – ohne dies in Frage zu stellen –, waren die Anregung für diese Auswertung und Analyse der untersuchten Daten. Dabei beschränkt sich die Empirie auf die Geschichtssendungen im Bayerischen Fernsehen. Interessant wäre ein Gesamtüberblick über alle Geschichtssendungen, die jemals in der Bundesrepublik Deutschland ausgestrahlt wurden. Dies wäre Gegenstand einer weiteren Forschungsarbeit. Trotzdem lassen sich in dieser Untersuchung bemerkenswerte Ergebnisse präsentieren, die einen in einigen Fällen auch allgemeinen, über das Bayerische Fernsehen hinausgehenden Anspruch erheben.

#### Zum Untersuchungsdesign der statistischen Erhebung

Die Untersuchung beschäftigt sich empirisch damit, welche und wie viel Geschichte im Bayerischen Fernsehen von 1964 bis 2004 gezeigt wurde. Diese sowohl qualitative, also nach dem Wert und der Beschaffenheit bemessene, als auch quantitative, nach der Menge gemessene, Analyse bildet eine Vollerhebung aller geschichtlichen Sendungen, die im Bayerischen Fernsehen von September 1964, von der Einführung des Studienprogramms, bis Dezember 2004, dem Ende des Untersuchungszeitraumes, gesendet wurden.

Dabei handelt es sich zunächst um alle Sendungen mit einer Sendedauer von 20 oder mehr Minuten, die einen geschichtlichen Inhalt vorweisen können beziehungsweise in denen verschiedene Arten von Geschichtsvermittlung im Fernsehen auftauchen. Die Spannbreite erstreckt sich von der klassischen Dokumentation bis hin zum Schulfernsehen, vom Telekolleg-Beitrag über semifiktionale, historische Spielfilme, von den „Reisewege(n) zur Kunst“ über „Die Gespräche mit Zeugen der Zeit“ bis hin zu den „Zeitgeschichtlichen Revuen“. Eingang in die Untersuchung haben ausschließlich Erstausstrahlungen gefunden. Die Untersuchung umfasst dabei nur Sendungen, die der Bayerische Rundfunk produziert hat und die im Bayerischen Fernsehen zur Erstausstrahlung kamen. Gleichzeitig blieben Wiederholungen von Sendungen gänzlich unberücksichtigt. So wurden zum Beispiel Serien wie „Die Löwengrube“ (Erstausstrahlung im November 1989) oder „Die Wiesingers“ (Erstausstrahlung im September 1984), obwohl mit geschichtlichem Inhalt ausgestattet und unter großer Publikumsbeteiligung gesendet, nicht mit aufgenommen, weil diese beiden Serien zuerst im Vorabendprogramm der ARD liefen. Ausgeschlossen blieben ebenfalls Sendungen, die zwar in der gleichen Reihe auftauchten, aber dem BR von einer anderen Fernsehanstalt der ARD, einem ausländischen Sender oder einem privaten Produzenten zur Ausstrahlung angeboten wurden. Die Reihe „Reisewege zur Kunst“ ist beispielsweise eine Gemeinschaftsproduktion der ARD-Anstalten. Das bedeutet zwar, dass sie in den entsprechenden Dritten Programmen ausgestrahlt wurde, die einzelnen Beiträge aber von unterschiedlichen Anstalten produziert wurden. In diesem Fall wurden nur die Sendungen der Serie, die der BR produziert hat, in die Studie aufgenommen.

Kurz gesagt handelt es sich bei der Untersuchung um alle, per definitionem, Erstausstrahlungen geschichtlicher Sendungen über 20 Minuten, die vom BR produziert und im Bayerischen Fernsehen ausgestrahlt worden sind. Das bedeutet, dass die Zahl von 2.392 Sendungen den Netto Gehalt an geschichtlichen Sendungen, die der BR an Geschichtssendungen für den BR produziert hat, ausweist.

Das „historische Stichwort“ wurde als eigene Kategorie gewertet, weil es eine Sendelänge von fünf Minuten hat. Alle ausgestrahlten Sendungen, die Eingang in die Untersuchung fanden, wurden in einer eigenen Tabelle im Anhang aufgelistet.<sup>561</sup>

In der Erhebung aller Sendungen zwischen 1964 und 2004, die im Bayerischen Rundfunk ausgestrahlt wurden, kam es zu bestimmten Restriktionen. Einige Sendungen konnten nicht identifiziert werden, da sich in den Programmfahnen, den hauptsächlich benutzten Quellen, keine Hinweise auf die Inhalte von Magazinen oder Nachrichtensendungen finden ließen. Auch die zweite benutzte Quelle, „Die Fernsehproduktionen des Bayerischen Fernsehens von 1954 bis 1986“<sup>562</sup>, ließ keinerlei Rückschlüsse auf Sendeinhalte zu, weil sie nur den Namen der Sendung, Namen des Regisseurs und nur teilweise auch den Namen des Redakteurs wiedergaben. Außerdem waren hier lediglich Sendungen aufgeführt, die länger als 25 Minuten sind. In der Regel ist es sehr schwierig, Ankündigungen von Porträts über Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens so zu deuten, dass ein geschichtlicher Inhalt vorausgesetzt werden kann. In manchen Fällen wurden die beschriebenen Sendungen aus dem Fernseharchiv ausgeliehen und an einem Schnittpunkt in Freimann in Augenschein genommen, um zu entscheiden, ob ein geschichtlicher Inhalt innerhalb der Sendung überhaupt vorhanden war.

Zu dieser Quellenproblematik muss angemerkt werden, dass es sich hier – anders als bei einer Programmzeitschrift – um eine in ihrer Aussage neutrale Quelle handelt. Aspekte der Vermarktung spielen für den Umfang der Programmankündigung ebenso wenig eine Rolle wie Wohlwollen oder Ablehnung eines Fernsehredakteurs. Die Programmfahnen sind frei von solchen Implikationen; hier ist nur die Sorgfaltspflicht ausschlaggebend. Das bedeutet aber auch, dass die Ankündigungen in den Programmfahnen relativ spartanisch ausfallen und sich zumeist auf Autor und Titel der Sendung beschränken. Es mussten immer wieder Daten, Ausstrahlungstermine und Autoren verbessert werden, wenn es zwischen der Quelle „Programmfahne“ und der Quelle „Fernsehproduktionen“ zu differierenden Aussagen kam. Wenn der Autor fehlte – sowohl in den „Programmfahnen“ als auch in den „Fernsehproduktionen“ –, wurde der nächsthöhere Vorgesetzte als Verantwortlicher in die Tabelle eingetragen. Dies geschah in folgender Reihenfolge: Autor, Redakteur, Programmbereichsleiter. Ebenfalls gilt, dass die Angaben zur Dauer in Sendeminuten zwar als hinreichend valide zur Bestimmung und zum Vergleich von Programmanteilen gelten, sie dürfen aber nicht als minutengenaue Zeitangabe verstanden werden. Manchmal waren Sendungen 44 Minuten und 25 Sekunden lang und wurden trotzdem als 45-minütige Sendung bezeichnet; ebenso wurden Sendungen mit einer Nettozeit von 24 Minuten und 51 Sekunden zu den 25-minütigen Sendungen gezählt.

Die semantisch entscheidende Frage dieser Untersuchung war: Was ist eine Sendung geschichtlichen Inhalts? Denn unabhängig von den bereits formulierten Bausteinen einer historischen Dokumentation tritt der Aspekt Geschichte im Fernsehen in vielfältiger Weise auf. Untersucht wurden alle Sendungen, die sich mit bayerischer, deutscher, europäischer oder Weltgeschichte beschäftigten, aufgeteilt in zwei Kategorien: personen- oder strukturorientierte Vermittlung von Geschichte, wobei strukturorientierte Sendungen das klassische Gebiet der Gesellschafts- und Sozialgeschichte berühren, Kunstgeschichte ebenso wie die Geschichte des Sports. Es wurde alles untersucht, was einen geschichtlichen Inhalt vermitteln wollte. Dabei wurde sich aus Gründen der Nachvollziehbarkeit auf eine Sendedauer ab 20 Minuten beschränkt. Ein siebenminütiger Bericht über die Landshuter Fürstenhochzeit in der „Abendschau“ des Bayerischen Fernsehens transportiert mit

<sup>561</sup> Vgl. Anhang, Kapitel II.2. Das historische Stichwort.

<sup>562</sup> Vgl. Bayerischer Rundfunk, Fernsehproduktionen 1954-1986.

Sicherheit auch die Geschichte dieses Ereignisses, ist aber in einem Archiv schlichtweg unauffindbar. Seit einigen Jahren werden alle Fernsehbeiträge digitalisiert. Doch existiert hier weder ein Findbuch, das wissenschaftlichen Standards genügt, noch besteht für unseren Untersuchungszeitraum eine vollständige Abdeckung. Eine Ausnahme bildete das „historische Stichwort“, das vom Verfasser als eigene Kategorie untersucht wurde. Das „historische Stichwort“ war eine TV-Enzyklopädie, die 1979 von Henric L. Wuermeling im Zuge der gleichzeitig gegründeten Redaktion für Zeitgeschichte aus der Taufe gehoben wurde. In einer Mischung aus Kalenderblatt und Telelexikon wurden wichtige Stationen der Geschichte des 20. Jahrhunderts skizzenhaft für eine fünfminütige Sendung zusammengestellt. Während in den ersten Jahren fast ausschließlich Ereignisse und Personen der Zeitgeschichte im Vordergrund standen, erfuhr die Sendereihe neben der Zunahme von Sendeterminen auch eine inhaltliche Ausweitung auf Themen aus Kunst, Kultur, Wissenschaftsgeschichte und Politik. So spannte sich ein thematischer Bogen von Heinrich Schliemann, der Truman-Doktrin oder Charles Lindberghs Atlantikflug über Max Liebermann, Max Planck, Kaiser Ludwig dem Bayern bis zu Vasco da Gama, Heinrich Heine und Barbara Blomberg. Das letzte „historische Stichwort“ war dem Augsburger Humanisten Konrad Peutinger zu dessen 450. Todestag am 28. Dezember 1997 gewidmet. Etwa 30 bis 35 Mal war das „historische Stichwort“ im Jahr zu sehen. Zuletzt wurde der Sendeplatz auf Montagabend gegen 23:00 Uhr gelegt. Das „historische Stichwort“ war eine kompakte, vielgestaltige Reihe, die so entwickelt wurde, dass sie im deutschen Fernsehen kein vergleichbares Pendant findet. Die Wiederholungen des „Stichworts“ werden seit einigen Jahren von BR-alpha ausgestrahlt.

Zurück zum Untersuchungsdesign für die Auswertung aller Sendungen im Bayerischen Fernsehen von 1964 bis 2004: Neben der Quantifizierung der historischen Sendungen im Bayerischen Fernsehen wurden weitere standardisierte, formale und inhaltliche Merkmale in dieser Untersuchung erfasst. Es wurde der Sendeplatz der einzelnen Sendungen beleuchtet, dazu gehörten auch Datum und Uhrzeit. Die verschiedenen Themen wurden in Epochen aufgeteilt. Die Epochen sind äquivalent zu den Epochen der Geschichtswissenschaft wie Antike, Mittelalter, Frühneuzeit, Neuere Geschichte, Neueste Geschichte, Zeitgeschichte, wobei hier zu bemerken ist, dass das Kapitel der Neueren Geschichte abgetrennt wurde von der Geschichte des Nationalsozialismus, da es dem Verfasser für die Untersuchung wichtig erschien zu zeigen, wie sich die Beschäftigung der Geschichtsvermittler im Fernsehen mit der Zeit des Nationalsozialismus im Bayerischen Fernsehen niederschlägt. Eine weitere Kategorie bildet die Einstufung „epochenübergreifend“. Diese wurde immer dann angewandt, wenn große Überblicksserien zu bewerten waren. Die übergreifenden Sendungen behandelten große Themenblöcke, die sich über die Jahrhunderte verteilten und somit die einzelnen Folgen nicht einer Epoche allein zugeordnet werden konnten.

Diese nach Epochen eingeteilten Sendungen wurden darüber hinaus nach bayerischer, deutscher, europäischer und Weltgeschichte unterschieden, wobei hier Mehrfachnennungen möglich waren. Die nach Epochen und Wirkungsradius unterschiedenen Sendungen wurden außerdem eingeteilt in personen- oder strukturorientierte Sendungen. Schließlich wurde noch das genaue Thema erfasst, ebenso der zuständige Autor und die zuständige Redaktion, in der das Thema verankert war. Es wurde untersucht, in welchen Epochen Geschichte dargestellt wird, ob es zu den jeweiligen Jubiläumsdaten thematische Schwerpunkte und ob es große Lücken in der Geschichtsvermittlung gibt. Die systematische Klassifizierung aller Sendungen in Epochen, in ihre verschiedenen geographischen Regionen und die Zuständigkeit der verschiedenen Redaktionen wird Aufschluss darüber geben, wo die Geschichtsvermittlung im Bayerischen Fernsehen verankert ist. Es zeigt sich, wie sich der Sendeplatz entwickelt hat, wie viel Sendezeit historischen Dokumentationen zur Verfügung gestellt wurde und welche Epochen vermittelt werden. So teilt sich die Untersuchung in zwei Teile; zum einen in die Auswertung des Ist-Zustandes: Was wurde gesendet, wann wurde es gesendet und wie hat es sich entwickelt? Zum anderen werden die ausgewerteten Daten entsprechend interpretiert. Aus Gründen der Anschaulichkeit und Übersicht hat der Verfasser die statistischen Ergebnisse in Kurven dargestellt und die Tabellen der untersuchten Sendungen in den Anhang verwiesen.

## Ergebnisse der Studie

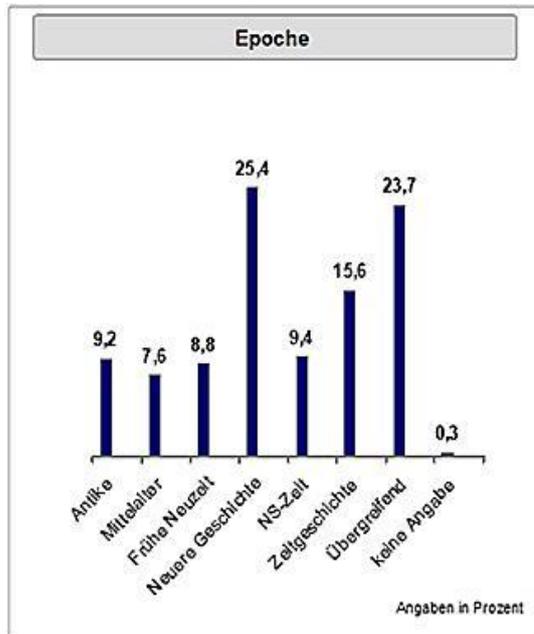


Abbildung 10: Häufigkeiten der Sendungen und ihre Einteilung in Epochen

Insgesamt wurden 2.392 Sendungen mit geschichtlichem Inhalt im Studio untersucht. Dabei waren 220 Sendungen (entspricht 9,2 Prozent) der Antike zuzuordnen, 181 Sendungen (7,6 Prozent) dem Mittelalter, 210 Sendungen (8,8 Prozent) der Frühen Neuzeit und 608 Sendungen (25,4 Prozent) der Neuere Geschichte. Das 20. Jahrhundert wurde in zwei Sparten gegliedert: in Sendungen, die sich mit der Zeit des Nationalsozialismus beschäftigten, und in Sendungen, die sich thematisch mit der Zeit nach 1945 auseinandersetzten. Insgesamt waren 224 Sendungen (9,4 Prozent) der NS-Zeit zuzuordnen und 373 Sendungen anderen zeitgeschichtlichen Themen (15,6 Prozent).

Die zweitgrößte Kategorie mit insgesamt 568 Sendungen (23,7 Prozent) widmete sich übergreifenden Themenkomplexen. Hierbei handelte es sich um Reihen, die sich epochenübergreifend mit ganzen Themenkomplexen auseinandersetzten, wie zum Beispiel „Deutsche Spurensuche in Rumänien“ vom 6. März 2004 oder „Passau, die schwimmende Stadt“ vom 24. November 1975. Bei acht Sendungen (0,3 Prozent) konnte keine Angabe zu einer Epochenzugehörigkeit gemacht werden. (Beispiel: „Geschichte. Die Gegenwart verstehen. Ideologiekritik zur Geschichte“ vom 9. November 1969).

Epoche	Datum					Gesamt
	60er	70er	80er	90er	00er	
Antike	104	42	45	14	15	220
Mittelalter	24	35	35	57	30	181
Frühe Neuzeit	31	42	52	50	35	210
Neuere Geschichte	140	141	138	95	94	608
NS-Zeit	45	33	68	46	32	224
Zeitgeschichte	42	118	117	70	26	373
Übergreifend	84	118	156	102	108	568
k. A.	0	0	0	8	0	8
Gesamt	470	529	611	442	340	2392

Abbildung 11: Häufigkeiten der Sendungen, Einteilung in Epochen pro Jahrzehnt

Diese Abbildung gibt Aufschluss über die Verteilung der Epochenzugehörigkeit der Sendungen in den untersuchten vier Jahrzehnten. Dabei ist zu berücksichtigen, dass die sechziger Jahre des 20. Jahrhunderts nur sechs und das erste Jahrzehnt des 21. Jahrhunderts nur fünf Jahre umfassen, nämlich 1964 bis 1969 und 2000 bis 2004. Die Angaben sind trotzdem absolut gerechnet.

Es zeigt sich, dass die Anzahl der Sendungen, die sich mit der Antike beschäftigen, stetig rückläufig ist. Nach einem sehr hohen Anteil von 104 Sendungen in den sechziger Jahren, somit die zweithöchste Anzahl aller Sendungen in diesem Jahrzehnt, bilden diese Sendungen in den letzten beiden Untersuchungsabschnitten das Schlusslicht mit 14 beziehungsweise 15 Sendungen. Das Mittelalter steht mit seinen insgesamt 181 Sendungen auf dem letzten Platz aller gezeigten Epochen. Dennoch wird in dieser Tabelle sichtbar, dass es in allen vier Jahrzehnten Sendungen zu dieser Epoche gab und in den neunziger Jahren der Output mit 57 Sendungen besonders hoch war; damit rangierte das Mittelalter auf einem vierten Platz in diesem Jahrzehnt. Das gleiche Schicksal teilt die Vermittlung der Frühen Neuzeit mit 210 Sendungen; insgesamt rangiert sie knapp vor dem Mittelalter, ohne besondere Ausschläge in einem Jahrzehnt zu zeigen. Die Neuere Geschichte, die weit vor allen anderen Epochen und mit insgesamt 40 Sendungen vor den epochenübergreifenden Sendungen liegt, verteilt ihre 608 Sendungen besonders in die sechziger, siebziger und achtziger Jahre mit 140, 141 und 138 Sendungen. Die Vermittlung der NS-Zeit ist mit 68 Sendungen nur in den achtziger Jahren überdurchschnittlich. In diesem Jahrzehnt wurden insgesamt 611 Sendungen ausgestrahlt. In den siebziger Jahren liegt die Epoche der NS-Zeit mit 33 Sendungen hinter der Epoche des Mittelalters mit 35 Sendungen auf dem letzten Platz. Den höchsten Ausschlag zeigen wiederum die achtziger Jahre mit 68 Sendungen. Nachdem in den sechziger Jahren die Vermittlung von Zeitgeschichte mit nur 42 von 470 gezeigten Sendungen insgesamt sehr niedrig ausfiel, steigerte sich die Sendequote in den darauf folgenden zwei Jahrzehnten auf 118 beziehungsweise 117 Sendungen, um danach wieder auf 70 Sendungen in den neunziger Jahren und auf nur 26 Sendungen ab dem Jahr 2000 abzufallen. Die epochenübergreifenden Sendungen stellen den zweitgrößten Anteil der ausgestrahlten Sendungen. Insgesamt sind es 568 Sendungen, und nur zu Beginn in den sechziger Jahren lag die Quote unter 100 Sendungen. In den sechziger Jahren waren es 84 Sendungen. Zu acht Sendungen in den neunziger Jahren können keine Angaben gemacht werden. Diese Tabelle zeigt, dass von den 2.392 Geschichtssendungen die meisten in den achtziger Jahren ausgestrahlt wurden, an zweiter Stelle liegen die siebziger Jahre; und obwohl in den sechziger Jahren nur sechs Jahre zum Untersuchungszeitraum gehören, waren es mit 470 Ausstrahlungen fast genauso viele Sendungen als in den neunziger Jahren, in denen nur 472 Sendungen gezeigt wurden, während die ersten vier Jahre des neuen Jahrtausends mit 340 Sendungen das Schlusslicht bilden.

Jahr	Epoche								Gesamt
	Antike	Mittel- alter	Frühe Neuzeit	Neuere Geschichte	NS- Zeit	Zeitge- schichte	Über- greifend	keine Angabe	
1964	13	1	4	4	0	1	1	0	24
1965	19	5	6	53	11	6	3	0	103
1966	11	3	5	12	7	2	10	0	50
1967	32	10	3	10	8	7	37	0	107
1968	2	2	8	48	1	18	5	0	84
1969	27	3	5	13	18	8	28	0	102
1970	2	3	0	5	2	0	1	0	13
1971	6	0	6	14	1	6	4	0	37
1972	3	8	0	14	1	17	12	0	55
1973	3	6	9	27	5	19	17	0	86
1974	2	4	0	6	1	15	15	0	43
1975	2	1	3	11	0	18	6	0	41
1976	4	3	3	11	7	11	20	0	59
1977	9	2	10	29	6	15	22	0	93
1978	5	2	3	7	2	12	9	0	40
1979	6	6	8	17	8	5	12	0	62
1980	9	7	12	17	10	18	23	0	96
1981	6	3	9	14	4	9	9	0	54
1982	3	1	9	9	11	4	17	0	54
1983	7	3	4	19	13	6	13	0	65
1984	4	3	4	19	6	9	16	0	61
1985	2	4	5	24	13	12	17	0	77
1986	4	4	3	13	2	18	28	0	72
1987	2	1	1	8	1	12	9	0	34
1988	2	7	3	8	6	5	15	0	46
1989	5	2	3	7	2	24	9	0	52
1990	2	5	0	2	3	3	4	0	19
1991	4	1	5	8	4	11	9	1	43
1992	2	10	4	13	3	6	6	0	44
1993	1	6	1	5	1	4	4	0	22
1994	0	5	10	14	7	3	5	1	45
1995	0	3	7	9	13	11	1	1	45
1996	0	13	0	10	4	5	7	1	40
1997	2	5	4	5	6	3	10	1	36
1998	0	3	6	15	4	9	16	1	54
1999	4	6	12	15	1	15	40	2	95
2000	3	4	4	33	4	16	39	0	103
2001	2	8	8	16	4	1	23	0	62
2002	2	7	10	15	3	2	19	0	58
2003	4	8	11	21	9	4	17	0	74
2004	4	3	2	8	12	3	10	0	42
<b>Gesamt</b>	<b>220</b>	<b>181</b>	<b>210</b>	<b>608</b>	<b>224</b>	<b>373</b>	<b>568</b>	<b>8</b>	<b>2392</b>

Abbildung 12: Häufigkeiten der Sendungen, Einteilung in Epochen pro Jahr

In dieser Abbildung sind die einzelnen Sendungen nach Epochen pro Jahr aufgeteilt, um noch detaillierter ihren jeweiligen Anteil an der Vermittlung von Geschichte im Bayerischen Fernsehen zeigen zu können. Gleich zu Beginn lässt sich feststellen, dass das Jubiläumsjahr 2000 mit 103 Sendungen auf dem zweiten Platz der ausgestrahlten Sendungen steht. Übertroffen wird dieses Jahr nur vom Jahr 1997 mit 107 Sendungen. 1965 wurden 103 Geschichtssendungen ausgestrahlt und 1969 nur eine weniger, nämlich 102. Das bedeutet, dass in den ersten sechs Jahren des Untersuchungszeitraums drei der Spitzenausstrahlungsjahre von Geschichtssendungen liegen.

Außerordentlich bemerkenswert ist, dass die Epoche der NS-Zeit in den Jahren 1964 und 1965 mit null Ausstrahlungen zu Buche schlägt, während 1968, 1971, 1972, 1974, 1987, 1993 und 1999 jeweils eine Sendung aus der Epoche der NS-Zeit auf dem Fernsehprogramm steht. Den höchsten Output an Sendungen zum Thema Nationalsozialismus hat das Jahr 1969 mit 18 Sendungen. Spitzenreiter mit insgesamt 53 Sendungen im Jahr 1965 ist die Epoche der Neueren Geschichte, gefolgt von 48 Sendungen zur Neueren Geschichte im Jahr 1968. Auf dem dritten Platz rangieren die epochenübergreifenden Sendungen mit 40 Ausstrahlungen 1999. Die Epoche der Zeitgeschichte erfährt ihren höchsten Ausschlag mit 24 Sendungen im Jahr der Wende 1989, während die Höchstwerte für Mittelalter 1996 mit 13 Sendungen und die Epoche der Frühen Neuzeit mit zwölf Sendungen 1999 erreicht werden. Auch hier zeigt sich, dass die Vermittlung der Antike in den sechziger Jahren einen breiten Raum einnimmt. Der Spitzenwert kommt aus dem Jahr 1965 mit 32 Sendungen. Aber seit den neunziger Jahren wurden nie mehr als vier Sendungen, die sich mit der Antike beschäftigten, pro Jahr ausgestrahlt.

Epoche	Vormittag	Nachmittag	Vorabend	Abend	Spätabend	keine Angabe	Gesamt
Antike	6	18	26	158	12	0	220
Mittelalter	11	14	18	119	18	1	181
Frühe Neuzeit	7	22	22	118	41	0	210
Neuere Geschichte	13	48	93	316	138	0	608
NS-Zeit	7	16	29	106	66	0	224
Zeitgeschichte	4	31	36	201	100	1	373
Übergreifend	9	46	59	355	98	1	568
keine Angabe	0	0	0	3	5	0	8
<b>Gesamt</b>	<b>57</b>	<b>195</b>	<b>283</b>	<b>1376</b>	<b>478</b>	<b>3</b>	<b>2392</b>

Abbildung 13: Häufigkeiten der Sendungen, Einteilung in Epochen und Sendeplatz

Die Abbildung zum Schwerpunkt Sendungen und Epochen zeigt, zu welcher Tageszeit die Sendungen ausgestrahlt wurden. Dazu wurden die verschiedenen Plätze definiert: Vormittag von 8:00 bis 12:00 Uhr, Nachmittag von 12:00 bis 17:00 Uhr, Vorabend von 17:00 bis 19:00 Uhr, Abend von 19:00 bis 22:00 Uhr und Spätabend von 22:00 Uhr bis Sendeschluss.

Hierbei wird deutlich, dass überraschenderweise der überwältigende Teil aller Sendungen in der Rubrik Abend ausgestrahlt wurde. Es sind dies 1.376 Sendungen, gefolgt vom Spätabend mit 478 Sendungen. Das heißt also, dass mehr als zwei Drittel der Sendungen, nämlich 1.854 von 2.392, von 19:00 Uhr bis zum Sendeschluss ausgestrahlt wurden. Das Vormittagsprogramm liegt mit 57 Ausstrahlungen auf dem letzten Platz. Am Nachmittag wurden 195 Sendungen gezeigt und am Vorabend 283 Sendungen. In der besten Fernsehzeit am Abend wurden am häufigsten epochenübergreifende Themen mit 355 Sendungen gezeigt, gefolgt von Darstellungen der Neueren Geschichte mit 316 Sendungen. Erst mit großem Abstand folgt die Rubrik Spätabend mit 138 Sendungen zur Neueren Geschichte. Weiterhin zeigt sich deutlich, dass die Vermittlung der NS-Zeit hauptsächlich in der Rubrik Abend mit 106 Sendungen und in der Rubrik Spätabend mit 60

Sendungen stattfand, während sie am Vormittag, Nachmittag und Vorabend mit jeweils sieben, 16 beziehungsweise 29 Sendungen kaum präsent war. Gleiches gilt für die Vermittlung von Zeitgeschichte, die mit 201 Sendungen am Abend stark vertreten war, mit 110 Sendungen am Spätabend immer noch im vorderen Mittelfeld lag, hingegen am Vormittag nur vier Ausstrahlungen und am Nachmittag und Vorabend jeweils 31 beziehungsweise 36 Sendungen zur Ausstrahlung brachte.

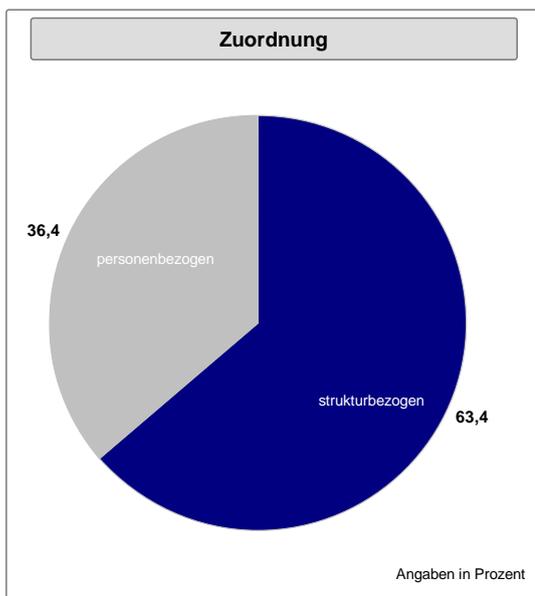


Abbildung 14: Zuordnung allgemein

Diese Abbildung beschreibt das Verhältnis von personen- und strukturbezogener Geschichtsvermittlung im Bayerischen Fernsehen. Zur personenbezogenen Darstellungsform mit geschichtlichem Inhalt gehören Biographien jedweder Form, von Herrscher- („König in Bayern. Roy en Bavaria. Ein Film über König Ludwig II. von Bayern“, Ausstrahlungsdatum 1. Februar 1969) und Künstler-Porträts („Franz von Stuck und seine Villa“, 25. September 1992) über Lebenserzählungen von Naturwissenschaftlern („Maria Sybilla Merian, Ein Leben für die Insekten“, 29. Mai 2003) bis hin zu Lebenslinien über Friedensnobelpreisträger („Aufrecht möchte ich gehen, Der Friedensnobelpreisträger Ludwig Gritte“, 6. Mai 2002).

Zu den strukturbezogenen Themen gehören alle Sendungen, die sich nicht allein auf das Leben einer Person beschränken, sondern gleichzeitig sozial- und gesellschaftspolitische Entwicklungen und Daten einer Epoche aufzeigen. Die ausgewählten Sendungen beziehen sich nicht nur auf im engeren Sinne typische historische Themen, sie streifen auch alle möglichen Sendungen, die geschichtliche Inhalte transportieren („Aschaffener Gespräche“, 1986, „Patriotismus nach Auschwitz?“, 8. Mai 1986, „40 Jahre Christlich Soziale Union“, 9. Februar 1986, „Die unerfüllte Hoffnung: Jugendstil“, 13. März 1979). Hier zeigt sich, dass die Bandbreite strukturorientierter Themen sehr groß ist. Sie reichen von der Kunst über gesellschaftspolitische Gesprächsrunden, Interviews mit Personen der Zeitgeschichte bis hin zu Parteienporträts. Im Verhältnis zu diesen beiden Vermittlungsformen hat das Bayerische Fernsehen von 1964 bis 2004 871 personenbezogene Sendungen und 1.521 strukturbezogene Sendungen produziert und ausgestrahlt. Dies entspricht einem Anteil von 36,4 Prozent an personenbezogenen und 63,4 Prozent an strukturbezogenen Sendungen im Spektrum geschichtlicher Darstellungen innerhalb des Bayerischen Fernsehens.

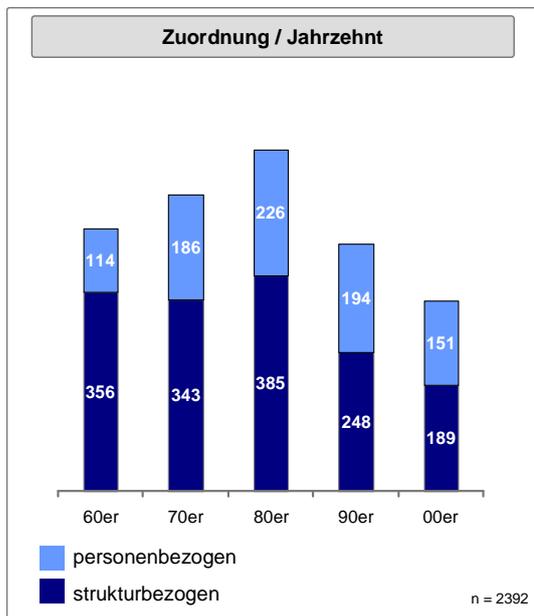


Abbildung 15: Zuordnung auf Jahrzehnte verteilt in Kombination

Diese Abbildung zeigt deutlich, dass im Verhältnis personen- und strukturbezogener Sendungen das Pendel eindeutig zugunsten der strukturbezogenen Sendungen ausschlägt, besonders deutlich zu sehen in den sechziger und siebziger Jahren. Bei 356 strukturbezogenen Sendungen gibt es in den sechziger Jahren nur 114 personenbezogene. Gleiches gilt für die siebziger Jahre: Von 343 strukturbezogenen Sendungen sondern sich 186 personenbezogene Sendungen ab. Nur in den ersten vier Jahren des neuen Jahrtausends lässt sich erkennen, dass die personenbezogenen Sendungen mit 151 Sendungen zu den strukturbezogenen Sendungen mit 189 Sendungen aufschließen können. Jedoch bleibt zu vermerken, dass auch in den achtziger Jahren, die den größten Ausstoß an Sendungen präsentieren, das Verhältnis von 385 struktur- zu 226 personenbezogenen Sendungen gleich bleibt.

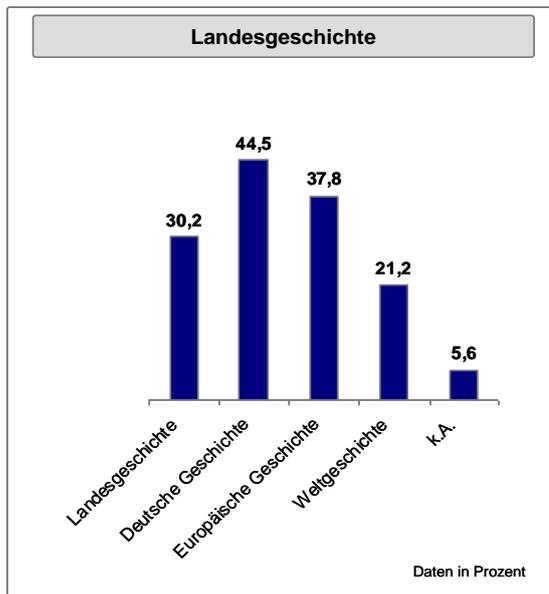


Abbildung 16: Aufteilung Landesgeschichte, Deutsche Geschichte, Europäische Geschichte und Weltgeschichte allgemein [Mehrfachnennungen möglich, Angaben in Anzahl der Nennungen]

Die Einteilung von geschichtlichen Themen in ihre regionale oder geographische Verortung erfolgt, gemäß ihres Sendetitels, in vier Bereiche: bayerische Landesgeschichte, deutsche Geschichte, europäische Geschichte und Weltgeschichte.

Dabei konnten sich Mehrfachnennungen ergeben. Das bedeutet: Eine landesgeschichtliche Sendung kann Auswirkungen auf das deutsche beziehungsweise europäische oder globale Geschehen haben und somit in allen vier Kategorien genannt werden („Die ersten Teutschen, die India suchen. Auf den Spuren Augsburgs und Nürnbergs Kaufleute des 16. Jahrhunderts“, Ausstrahlungsdatum 3. Januar 1994). Ebenso kann ein deutsches oder europäisches Ereignis auch weltgeschichtliche Bedeutung haben („Portraits des 19. Jahrhunderts, Wilhelm II.“, 18. März 1971, „Reiseskizzen aus Marokko, Auf den Spuren von Delacroix“, 10. Januar 1978). Weltgeschichtliche Themen finden sich zumeist in epochenübergreifenden Reihen wieder („Der Erste Chinesische Kaiser, Der Traum ewiger Jugend“, 3. Januar 1996, „Schauplätze der Weltkulturen“, „Machu Picchu und das Erbe der Inka“, 18. Dezember 1999). Wiederum gab es einige Sendungen ohne Angabe. Es handelt sich dabei einerseits um zusammenfassende Sendungen von Telekolleg-Reihen oder um Magazin-Beiträge (Geschichte: „Durch welche Brille ...? Ideologiekritik zur Geschichte (p)“, 10. November 1969, „Erinnern Sie sich: Der April vor 10 Jahren?“, ein Magazin aus Archiv-Beiträgen, 23. April 1972).

Die Untersuchung ergab folgendes Bild: 723 Sendungen (30,2 Prozent) beschäftigen sich mit landesgeschichtlichen Themen, während sich 1.065 Sendungen (44,5 Prozent) mit deutscher Geschichte und 903 Sendungen (37,8 Prozent) mit europäischer Geschichte beschäftigen. Die weltgeschichtlichen Themen finden in 506 Sendungen (21,2 Prozent) ihren Niederschlag. Zu 133 Sendungen (5,6 Prozent) konnten keine Angaben gemacht werden. Das bedeutet, dass sich ein knappes Drittel der Sendungen im Untersuchungszeitraum mit Bayern und seiner Geschichte beschäftigen. Knapp die Hälfte der Sendungen greift diese regionale Komponente auf und verbindet sie mit der deutschen Geschichte. Die Sendungen im europäischen Kontext sind um sieben Prozent häufiger als die bayerischen Themen anzutreffen, allerdings auch um sieben Prozent weniger als die auf

die deutsche Geschichte fokussierten Themen. Die kleinste Kategorie bilden die weltgeschichtlichen Themen mit einem Fünftel der ausgestrahlten Sendungen.

Jahr	Landesgeschichte				
	Landesgeschichte	Deutsche Geschichte	Europäische Geschichte	Weltgeschichte	keine Angaben
60er	53	226	216	113	39
70er	92	190	221	109	74
80er	216	301	221	83	12
90er	186	216	139	123	8
00er	176	132	106	78	0
Gesamt	723	1065	903	506	133

Abbildung 17: Landesgeschichte, Deutsche Geschichte, Europäische Geschichte und Weltgeschichte nach Jahrzehnten [Mehrfachnennungen möglich, Angaben in Anzahl der Nennungen]

Es zeigt sich, dass nur im letzten Untersuchungsabschnitt, den vier Jahren ab 2000, die Landesgeschichte die deutsche Geschichte an ausgestrahlten Sendungen überholt, nämlich mit 176 landesgeschichtlichen zu 132 Sendungen, die sich mit der deutschen Geschichte beschäftigen. In den siebziger Jahren dagegen lag der Fokus mit 221 Sendungen eindeutig auf der europäischen Geschichte. Die deutsche Geschichte war mit 190 Sendungen präsent, die Weltgeschichte mit 109 Sendungen, während die Landesgeschichte in nur 92 Sendungen ausgestrahlt wurde. Das schlechteste Ergebnis für landesgeschichtliche Sendungen zeigt sich in den sechziger Jahren mit 53 Sendungen. Hier scheint der Fokus mit jeweils 226 beziehungsweise 216 Folgen mehr auf deutscher und europäischer Geschichte zu liegen.

Das bedeutet, dass deutsche Geschichte in allen vier Jahrzehnten eng mit der Präsentation von europäischer Geschichte vernetzt wird, oder anders gesagt, dass immer ein europäischer Gesichtspunkt in der Vermittlung von deutscher Geschichte gesucht wird. In den neunziger Jahren und den ersten vier Jahren des neuen Jahrtausends kann die landesgeschichtliche Dimension die europäische Dimension ablösen, während die weltgeschichtlichen Themen immer zwischen 78 und 123 Sendungen changieren.

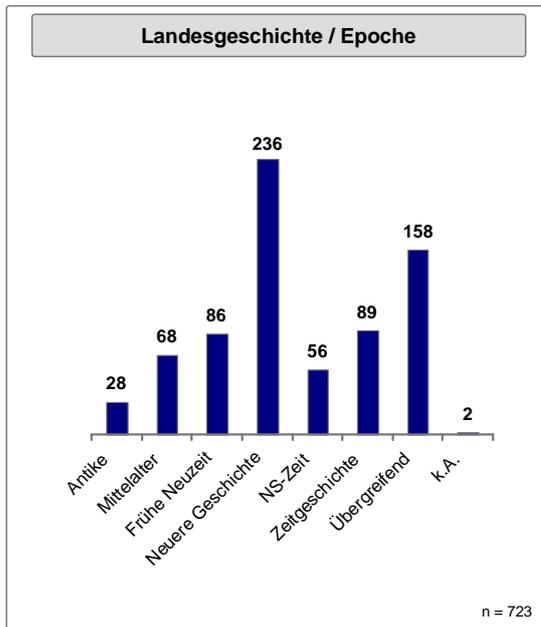


Abbildung 18: Exemplarisch: Landesgeschichte innerhalb der verschiedenen Epochen

Hier zeigt sich, wie sich die verschiedenen Epochen in der landesgeschichtlichen Vermittlung wiederfinden. Sehr deutlich liegt der Fokus auf der Vermittlung von Neuerer Geschichte in der Landesgeschichte, nämlich bei 236 Sendungen. Mit großem Abstand folgen die epochenübergreifenden Themen mit 158 Sendungen. Während die Zeitgeschichte und Frühe Neuzeit mit 89 beziehungsweise 86 Sendungen repräsentiert sind, liegt die NS-Zeit auf dem zweitletzten Platz mit insgesamt 56 Sendungen zur Landesgeschichte in allen vier Jahrzehnten des Untersuchungszeitraumes. Die Antike und das Mittelalter sind innerhalb der landesgeschichtlichen Vermittlung nur mit 28 beziehungsweise 68 Sendungen repräsentiert. Zu zwei Sendungen konnten keine Angaben gemacht werden.

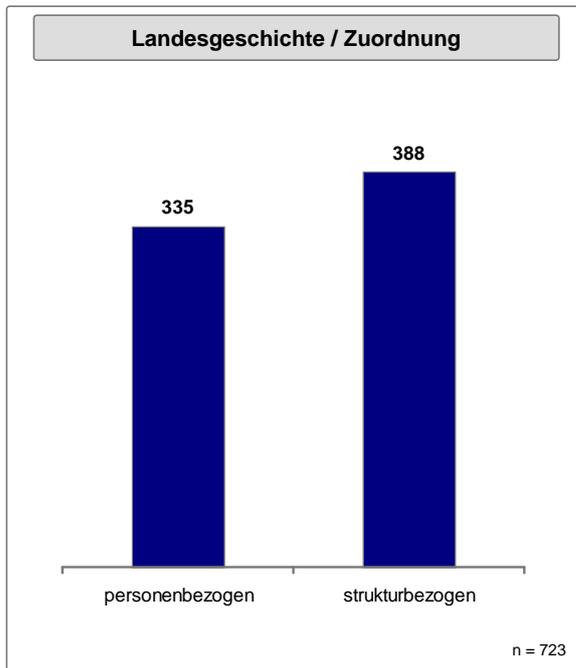


Abbildung 19: Exemplarisch: Landesgeschichte / Zuordnung

Um das Beispiel fortzusetzen, soll nun gezeigt werden, ob die landesgeschichtlichen Themen mehr personen- oder mehr strukturbezogen waren. Dazu lässt sich feststellen, dass es eine kaum merkliche Divergenz gibt: In der Landesgeschichte waren 388 Sendungen strukturbezogen und 335 personenbezogen. Das heißt: Sowohl die Gesellschafts- und Sozialgeschichte Bayerns als auch die Biographien der Herrscher und anderer herausragender Persönlichkeiten Bayerns wurden berücksichtigt.

	<b>1970</b>	3	<b>1980</b>	27	<b>1990</b>	6	<b>2000</b>	48	
	<b>1971</b>	7	<b>1981</b>	24	<b>1991</b>	19	<b>2001</b>	32	
<b>Landesgeschichte</b>	<b>1972</b>	11	<b>1982</b>	22	<b>1992</b>	23	<b>2002</b>	40	
<b>Jahr</b>	<b>1973</b>	12	<b>1983</b>	26	<b>1993</b>	15	<b>2003</b>	42	
<b>1964</b>	5	<b>1974</b>	4	<b>1984</b>	22	<b>1994</b>	19	<b>2004</b>	13
<b>1965</b>	14	<b>1975</b>	11	<b>1985</b>	23	<b>1995</b>	19	<b>Gesamt</b>	<b>723</b>
<b>1966</b>	5	<b>1976</b>	13	<b>1986</b>	33	<b>1996</b>	15		
<b>1967</b>	5	<b>1977</b>	11	<b>1987</b>	12	<b>1997</b>	14		
<b>1968</b>	10	<b>1978</b>	8	<b>1988</b>	14	<b>1998</b>	27		
<b>1969</b>	14	<b>1979</b>	12	<b>1989</b>	12	<b>1999</b>	31		

Abbildung 20: Exemplarisch: Landesgeschichte pro Jahr

In Abbildung 21 wird detailliert aufgezeigt, in welchem Jahr landesgeschichtliche Themen im Bayerischen Fernsehen gezeigt wurden. Wie schon zuvor in Abbildung 17 deutlich wurde, zeigt sich, dass in den sechziger und siebziger Jahren nur wenige Themen mit ausschließlich landesgeschichtlichem Bezug behandelt wurden und erst mit Beginn der achtziger Jahre der Landesgeschichte ein größerer Platz innerhalb des Programms des Bayerischen Fernsehens eingeräumt wurde. So werden zum „Wittelsbacherjahr“ 1980 27 landesgeschichtliche Sendungen gezeigt.

1986, im Jahr des 100-jährigen Todestages von Ludwig II., sind es 33 Sendungen, zum Jahrtausendwechsel 2000 wurden 48 Sendungen ausgestrahlt, 40 Sendungen im Jahr 2002, 42 Sendungen im Jahr 2003 und dann nur 13 Sendungen im Jahr 2004.

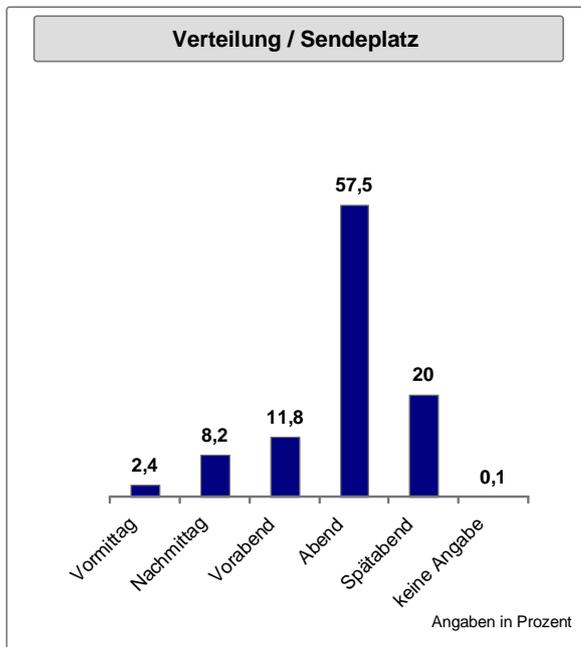


Abbildung 21: Sendeplatz allgemein

Die Kategorie Sendeplatz zeigt an, wann Geschichte im Bayerischen Fernsehen im Untersuchungszeitraum von 1964 bis 2004 vermittelt worden ist. Dabei sei noch einmal an die fünf möglichen Einheiten erinnert, die sich an der im Fernsehen gängigen Programmaufteilung von Tageszeiten orientieren. Es sind dies die definierten Tageszeiten: Vormittag, von 08:00 bis 12:00 Uhr, Nachmittag, von 12:00 bis 16:00 Uhr, Vorabend, von 16:00 bis 19:00 Uhr, Abend, 19:00 bis 22:00 Uhr und Spätabends, von 22:00 bis Sendeschluss.

Es zeigte sich, dass nur 2,4 Prozent aller Sendungen mit geschichtlichem Inhalt am Vormittag, 8,2 Prozent am Nachmittag, 11,8 Prozent am Vorabend und die mit Abstand größte Sendeeinheit am Abend mit 57,5 Prozent ausgestrahlt wurden, während auf den Spätabend immer noch 20 Prozent entfallen. Bei 0,1 Prozent konnte keine Angabe gemacht werden.

		Jahrzehnt					Gesamt
		60er	70er	80er	90er	00er	
Sendeplatz	Vormittag	14	1	12	18	12	57
	Nachmittag	2	15	89	35	54	195
	Vorabend	71	152	40	10	10	283
	Abend	376	312	326	240	122	1376
	Spätabend	7	46	144	139	142	478
	keine Angaben	0	3	0	0	0	3
<b>Gesamt</b>		470	529	611	442	340	2392

Abbildung 22: Sendeplatz pro Jahrzehnt

In den sechziger Jahren konzentrierte sich die Geschichtsvermittlung im Bayerischen Fernsehen auf den Abend und Vorabend mit jeweils 376 und 71 Sendungen; in den siebziger Jahren blieb dies unverändert, allerdings unter deutlicher Zunahme der Spätabend-Sendungen, die sich dann in den nächsten drei Jahrzehnten stetig weiterentwickelten. Während der Vormittagssendeplatz in den siebziger Jahren mit nur einer Sendung fast gar nicht wahrgenommen wurde, hat er seinen höchsten Ausschlag in den neunziger Jahren mit 18 Sendungen. Weiterhin zeigt sich, dass der Nachmittagssendeplatz in den achtziger Jahren seine größte Ausstrahlungsweite mit 89 Sendungen bekam. Der Sendeplatz am Abend nahm kontinuierlich ab: von 376 Sendungen in den Sechzigern, 240 Sendungen in den Neunzigern bis zu 122 Sendungen in den ersten vier Jahren des neuen Jahrtausends. Hier wurde er vom Spätabendprogramm mit 142 Sendungen überholt. Zu drei Sendungen in den siebziger Jahren konnten keine Angabe gemacht werden.

Jahr	Sendeplatz						Gesamt
	Vormittag	Nachmittag	Vorabend	Abend	Spätabend	keine Angaben	
1964	6	0	0	18	0	0	24
1965	7	1	0	95	0	0	103
1966	0	1	0	47	2	0	50
1967	1	0	14	92	0	0	107
1968	0	0	23	61	0	0	84
1969	0	0	34	63	5	0	102
1970	0	0	2	11	0	0	13
1971	0	0	9	28	0	0	37
1972	1	1	16	33	2	2	55
1973	0	1	43	32	10	0	86
1974	0	2	8	33	0	0	43
1975	0	0	9	26	5	1	41
1976	0	2	18	33	6	0	59
1977	0	2	41	42	8	0	93
1978	0	1	1	31	7	0	40
1979	0	6	5	43	8	0	62
1980	1	13	12	54	16	0	96
1981	0	7	4	35	8	0	54
1982	0	13	2	27	12	0	54
1983	0	10	1	41	13	0	65
1984	0	6	3	32	20	0	61
1985	1	11	8	33	24	0	77
1986	2	10	4	36	20	0	72
1987	0	6	2	15	11	0	34
1988	4	8	2	25	7	0	46
1989	4	5	2	28	13	0	52
1990	1	2	0	14	2	0	19
1991	2	4	1	28	8	0	43
1992	1	7	0	30	6	0	44
1993	1	2	2	15	2	0	22
1994	1	0	2	37	5	0	45
1995	2	8	0	27	8	0	45
1996	0	2	0	15	23	0	40
1997	1	3	0	7	25	0	36
1998	4	5	2	13	30	0	54
1999	5	2	3	55	30	0	95
2000	4	7	3	57	32	0	103
2001	1	3	0	34	24	0	62
2002	6	7	4	15	26	0	58
2003	0	20	2	14	38	0	74
2004	1	17	1	1	22	0	42
<b>Gesamt</b>	<b>57</b>	<b>195</b>	<b>283</b>	<b>1376</b>	<b>478</b>	<b>3</b>	<b>2392</b>

Abbildung 23: Sendezeit pro Jahr

Hier wird festgehalten, wie sich der Sendeplatz nicht nur im Laufe der Jahrzehnte, sondern pro Jahr verändert hat. Es wird deutlich, dass der Sendeplatz Spätabend von 1964 bis 1979 kaum oder nur sehr selten frequentiert wurde. Eine Ausnahme bildet das Jahr 1973, in dem zehn Sendungen am Spätabend stattfanden. Ebenso verhält es sich mit der Sparte Nachmittag, in der bis 1979 durchschnittlich eine Sendung ausgestrahlt wurde. Während in den ersten beiden Jahren 1964 und 1965 der Sendeplatz Vormittag mit sechs beziehungsweise sieben Sendungen frequentiert wurde, wurde er danach – mit Ausnahme des Jahres 2002 mit sechs Sendungen – nicht mehr belegt. Der Fokus der Geschichtsvermittlung lag also von Anfang an auf dem Sendeplatz Abend. Obwohl in den ersten drei Jahren im Vorabendprogramm keine Geschichtssendung lief, so zeigt sich doch, dass ab den späten Sechzigern bis 1980 dieser Sendeplatz stark vertreten war. Ab den neunziger Jahren findet ein Paradigmenwechsel statt. Der Vorabendsendeplatz hat nur noch einen verschwindend geringen Output und liegt ungefähr auf gleicher Höhe beziehungsweise leicht hinter dem Nachmittagssendeplatz. Der Spätabendplatz gewinnt hingegen spätestens ab 1996 stark dazu und überholt ab 2002 den Abend-Sendeplatz. 2002 sind dies 26 Sendungen am Spätabend gegenüber 15 Sendungen am Abend, 2003 sogar 38 Sendungen am Spätabend zu 14 Sendungen am Abend und 2004 schließlich 22 Sendungen am Spätabend und nur einer Sendung am Abend. In diesem letzten Jahr des Untersuchungszeitraumes beschränkt sich die Geschichtsvermittlung fast ausschließlich auf den Nachmittag mit 17 Sendungen und den Spätabend mit 22 Sendungen. Der Sendeplatz Abend bleibt über die Jahre hinweg sehr stabil mit einigen Ausnahmen: 1997 gibt es zum Beispiel nur sieben Sendungen, hier zeigt sich bereits die Tendenz hin zum Spätabendprogramm.

		Sonn- / Feiertage		Gesamt
		Feiertag	Sonntag	
Sendeplatz	Vormittag	7	26	33
	Nachmittag	15	61	76
	Vorabend	12	60	72
	Abend	29	215	244
	Spätabend	6	37	43
Gesamt		69	399	468

Abbildung 24: Sendeplatz an Sonn- und Feiertagen

Hier wird deutlich, dass an den Feiertagen der Sendeplatz am Abend mit 29 Sendungen bevorzugt wurde, gefolgt zunächst vom Nachmittag mit 15 Sendungen und dann erst vom Vorabend mit 12 Sendungen, während der Sendeplatz am Spätabend mit nur sechs Sendungen an letzter Stelle rangiert. Ein ähnliches Bild zeigt sich an den Sonntagen. Die Rangfolge ist hier die gleiche.

		Sendeplatz						Gesamt
		Vormittag	Nachmittag	Vorabend	Abend	Spätabend	keine Angaben	
Tag	Montag	2	15	18	74	269	0	378
	Dienstag	10	19	22	216	17	1	285
	Mittwoch	2	31	121	127	23	0	304
	Donnerstag	6	29	11	197	27	1	271
	Freitag	5	32	35	275	26	1	374
	Samstag	6	8	16	272	78	0	380
	Sonntag	26	61	60	215	38	0	400
Gesamt		57	195	283	1376	478	3	2392

Abbildung 25: Sendezeit pro Tag

Der höchstfrequentierteste Tag war der Freitag mit dem Sendezeit am Abend. Am Freitagabend wurden 275 Sendungen gezeigt, dicht gefolgt vom Samstagabend mit 272 Sendungen. Auf Platz 3 liegt der Montag Spätabend mit 269 Sendungen. Weiterhin wurde auch der Dienstagabend mit 216 Sendungen sehr oft als Sendezeit für historische Dokumentationen oder Sendungen mit geschichtlichem Inhalt genutzt. Ebenso der Sonntagabend mit 215 Sendungen.

Geschichte am Nachmittag und Vorabend wurde in erster Linie am Sonntagnachmittag mit 61 Sendungen und am Mittwochvorabend mit 121 Sendungen ausgestrahlt. Weiterhin gab es am Sonntag im Vorabendprogramm 60 Geschichtssendungen und am Samstag im Spätabendprogramm 78. Zum Abschluss bildet noch der Donnerstagabend eine sehr starke Frequentierung an geschichtlichen Sendungen mit 197 Ausstrahlungen.

Wie bereits im Untersuchungsdesign erwähnt, fanden in dieser Studie ausschließlich Sendungen mit einer Mindestdauer von 20 Minuten oder mehr ihren Niederschlag. Daraus ergab sich folgendes Muster zur Einteilung der Sendungen: Sendungen von 0 bis 30 Minuten, respektive von 20 bis 30 Minuten, Sendungen zwischen 30 und 45 Minuten, Sendungen größer als 45 Minuten kleiner/gleich 60 Minuten, Sendungen zwischen 60 und 90 Minuten und Sendungen länger als 90 Minuten

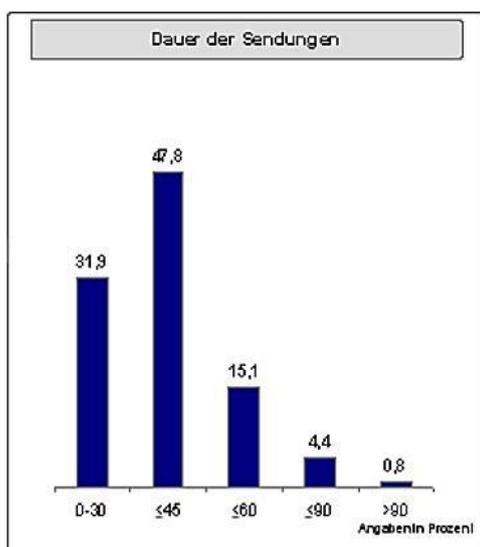


Abbildung 26: Dauer allgemein

Es wird deutlich, dass das bevorzugte Format zur Geschichtsvermittlung im Fernsehen zwischen 30 und 45 Minuten liegt. Hier muss angemerkt werden, dass es sich dabei immer um das sogenannte 45-Minuten-Schema handelt, das ein geschichtliches Thema innerhalb von 45 Minuten vermittelt.

Mit 1.143 Sendungen (entspricht 47,8 Prozent) wurden in diesem Format die meisten Sendungen ausgestrahlt. 763 Sendungen (31,9 Prozent) dauerten zwischen 20 und 30 Minuten, 360 Sendungen (50,1 Prozent) zwischen 45 und 60 Minuten, 106 Sendungen (4,4 Prozent) zwischen 60 und 90 Minuten und 20 Sendungen (0,8 Prozent) waren länger als 90 Minuten. Offenbar kristallisierte sich im Laufe der vier Jahrzehnte das 45-Minuten-Format als das eingängigste und von den Zuschauern am besten angenommene Format heraus.

Dauer	Epoche								Gesamt
	Antike	Mittelalter	Frühe Neuzeit	Neuere Geschichte	NS-Zeit	Zeitgeschichte	Übergreifend	keine Angabe	
0-30	121	42	53	215	73	148	111	0	763
≤45	70	107	115	290	91	139	325	6	1143
≤60	28	27	33	72	33	51	114	2	360
≤90	1	4	8	25	23	30	15	0	106
>90	0	1	1	6	4	5	3	0	20
<b>Gesamt</b>	<b>220</b>	<b>181</b>	<b>210</b>	<b>608</b>	<b>224</b>	<b>373</b>	<b>568</b>	<b>8</b>	<b>2392</b>

Abbildung 27: Sendedauer und Epoche

Diese Abbildung zeigt, wie sich die Dauer einer Ausstrahlung zu ihrer Epochenzugehörigkeit interpretieren lässt. Wie oben schon erwähnt, werden fast 50 Prozent aller Sendungen in 45 Minuten ausgestrahlt. Die meisten davon sind in den epochenübergreifenden Sendungen wiederzufinden. Es sind dies 325 Sendungen, gefolgt von der Neueren Geschichte mit 290 Sendungen. Nur in der Epoche Zeitgeschichte liegt der Ausstoß an Produktionen in der Kategorie 0 bis 30 Minuten

höher als bei den 45-Minütern, und zwar mit 148 Sendungen zu 139 Sendungen. Auffallend ist auch, dass im Format bis 90 Minuten die Epoche Zeitgeschichte mit 30 produzierten Sendungen den ersten Platz einnimmt, dann folgen die Neuere Geschichte mit 25 und die Vermittlung der NS-Zeit mit 23 Produktionen. Die Kategorie über 90 Minuten ist mit insgesamt nur 20 Sendungen besetzt. Sie verteilen sich wie folgt: Sechs Sendungen aus der Epoche der Neueren Geschichte, fünf Sendungen aus der Zeitgeschichte, vier Dokumentationen aus der NS Zeit, drei aus den epochenübergreifenden Sendungen, jeweils eine aus Mittelalter und Frühneuzeit; die Antike ist in dieser Rubrik überhaupt nicht vertreten. Die Sendungen zur Antike werden am häufigsten in dem Format 0 bis 30 Minuten beziehungsweise 20 bis 30 Minuten gezeigt. Hier nehmen sie mit 121 Ausstrahlungen den dritten Platz in den Epochen ein. Für insgesamt acht Sendungen konnten keine Angaben gemacht werden.

Dauer	Zuordnung		
	personenbezogen	strukturbezogen	Gesamt
0-30	173	590	763
≤45	527	616	1143
≤60	123	237	360
≤90	39	67	106
>90	9	11	20
<b>Gesamt</b>	871	1521	2392

Abbildung 28: Sendedauer und Zuordnung

Diese Abbildung weist die personen- oder strukturbezogene Orientierung einer Sendung mit geschichtlichem Inhalt in Relation zu ihrer Dauer aus. Dabei wird deutlich, dass die strukturbezogenen Themen vor allem in der Kategorie 0 bis 30 Minuten beziehungsweise bis 45 Minuten zu finden sind. Es sind dies 590 Sendungen in der Kategorie 0 bis 30 Minuten und 616 Sendungen in der Kategorie bis 45 Minuten. Auch die personenbezogene Präsentation von Geschichte im Fernsehen hat ihren größten Ausschlag in diesen beiden Kategorien: 527 Sendungen in der klassischen 45-minütigen Kategorie und 173 Sendungen in der Kategorie 0 bis 30 Minuten. Auffällig bleibt, dass fast doppelt so viele Sendungen, die über 45 Minuten dauern, aus dem strukturbezogenen Bereich stammen. Es sind dies im Verhältnis 237 Sendungen zu 123 Sendungen in der Kategorie kleiner/gleich 60 Minuten, 67 Sendungen zu 39 Sendungen in der Kategorie kleiner/gleich 90 Minuten und elf Sendungen zu neun Sendungen in der Kategorie über 90 Minuten.

Dauer	Sendeplatz						Gesamt
	Vormittag	Nachmittag	Vorabend	Abend	Spätabend	keine Angaben	
0-30	21	95	215	401	29	2	763
≤45	31	82	55	609	365	1	1143
≤60	1	15	11	273	60	0	360
≤90	4	2	2	78	20	0	106
>90	0	1	0	15	4	0	20
<b>Gesamt</b>	57	195	283	1376	478	3	2392

Abbildung 29: Sendedauer und Sendeplatz

Wie bereits festgestellt sind geschichtliche Sendungen vorwiegend auf dem Abend-Sendeplatz zu finden. Die Auswahl des Sendeplatzes wird nun mit der Länge der Sendungen verknüpft, wobei auffällt, dass 401 Sendungen am Abend zwischen 0 und 30 Minuten dauern, während der Spätabend in dieser Kategorie nur 29 Sendungen aufweisen kann. Den zweiten Platz in der Kategorie 0 bis 30 Minuten nimmt der Vorabend mit 215 Sendungen ein, während am Nachmittag 95 Sendungen und am Vormittag nur 21 Sendungen in diesem Format ausgestrahlt wurden. Die Kategorie bis 45 Minuten ist wiederum am Abend mit 609 Sendungen am stärksten besetzt, nur folgt hier jetzt im Gegenteil der Spätabend mit 365 Sendungen. Diese Verlagerung geht zu Lasten des Sendeplatzes Vorabend. Hier sind es in dieser Kategorie nur noch 55 Sendungen, während der Nachmittagsendeplatz in dieser Kategorie den Rang drei mit 82 Sendungen einnimmt und der Vormittag mit 31 Sendungen bestückt ist. In den Kategorien kleiner/gleich 60 Minuten, kleiner/gleich 90 Minuten und über 90 Minuten gibt es am Vormittag jeweils nur eine beziehungsweise vier beziehungsweise gar keine Sendung. Nachmittag und Vorabend zeigen 18 beziehungsweise 13 Sendungen. Somit kann man sagen, dass der Großteil der Vermittlung in diesen Kategorien wiederum am Abend und Spätabend abgelaufen ist, wobei der Abend mit 366 Sendungen in diesen drei Kategorien deutlich vor dem Spätabend mit 84 Sendungen liegt.

Dauer	Datum					Gesamt
	60er	70er	80er	90er	00er	
0-30	359	261	117	24	2	763
≤45	30	184	345	300	284	1143
≤60	70	69	79	89	53	360
≤90	11	10	59	26	0	106
>90	0	5	11	3	1	20
<b>Gesamt</b>	470	529	611	442	340	2392

Abbildung 30: Sendedauer und Datum geordnet nach Jahrzehnten

Abbildung 30 zeigt die Kategorie Dauer der Sendungen im Verlauf der vier Jahrzehnte des Untersuchungszeitraumes. Hier wird deutlich, dass in den sechziger Jahren das Format 0 bis 30 Minuten mit 359 Sendungen der absolute Spitzenreiter ist, während es nur 30 Sendungen aus der klassischen 45-minütigen Dokumentationsschiene gibt. Der zweite Platz wird belegt von den Sendungen kleiner/gleich 60 Minuten; außerdem gibt es elf Sendungen, die kleiner/gleich 90 Minuten sind. In der Kategorie über 90 Minuten gibt es in den sechziger Jahren keine Beiträge. Das Bild wandelt sich allmählich in den siebziger Jahren. Hier sind in der ersten Kategorie 0 bis 30 Minuten nur noch 261 Sendungen zu finden. Dafür gibt es bereits 184 Sendungen aus der Kategorie bis 45 Minuten und 69 Sendungen aus der Kategorie bis 60 Minuten. Somit bleibt diese Kategorie kon-

stant. Gleiches gilt für die Kategorie bis 90 Minuten. Im Vergleich zu den sechziger Jahren, wo es elf Sendungen waren, sind es nun zehn Sendungen und es gibt nun bereits fünf Sendungen, die über 90 Minuten dauern. In den achtziger Jahren ist der Umschwung vollzogen: Während es in der ersten Kategorie 0 bis 30 Minuten nur noch 117 Sendungen sind, zeigt sich, dass die klassische Dokumentationszeit bei 45 Minuten liegt, wo 345 Sendungen gezeigt wurden. Wiederum konstant bei 79 Sendungen liegen die präsentierten Sendungen bis 60 Minuten. Die kleiner/gleich-90-Minuten-Kategorie erlebt einen Aufschwung mit 59 Sendungen in den achtziger Jahren und die Kategorie größer als 90 Minuten ist mit elf Sendungen vertreten. In den neunziger Jahren und in den ersten vier Jahren des neuen Jahrtausends kommt es zu einem Einbruch bei der ersten Kategorie 0 bis 30 Minuten; hier gibt es nur noch 24 beziehungsweise zwei Sendungen. Ebenfalls bricht die Kategorie kleiner/gleich 90 Minuten ein; es sind hier nur noch 26 beziehungsweise 0 Sendungen. Die länger als 90 Minuten dauernden Sendungen sind ebenso nur noch mit drei respektive einer vertreten und relativ konstant bleiben nur die Vermittlungsform von 45 Minuten bei 300 beziehungsweise 284 Sendungen und die kleiner/gleich 60 Minuten mit 89 beziehungsweise 53 Sendungen.

		Sendedauer					Gesamt
		0-30	≤45	≤60	≤90	>90	
Tag	Montag	43	289	40	6	0	378
	Dienstag	83	129	51	20	2	285
	Mittwoch	212	66	17	7	2	304
	Donnerstag	79	118	53	17	4	271
	Freitag	129	183	48	11	3	374
	Samstag	86	157	116	16	5	380
	Sonntag	131	201	35	29	4	400
<b>Gesamt</b>		763	1143	360	106	20	2392

Abbildung 31: Sendedauer pro Tag

Hier lässt sich nachvollziehen, welche Sendedauer an welchem Tag bevorzugt wird. Spitzenreiter ist der Montag in der Rubrik 45 Minuten mit 289 Sendungen, gefolgt vom Sonntag mit 201 Sendungen und vom Freitag mit 183 Sendungen in der gleichen Kategorie. Es zeigt sich auch, dass Sendungen kleiner/gleich 90 Minuten und größer als 90 Minuten vor allen Dingen am Wochenende gezeigt werden. Es sind dies bei den kleiner/gleich 90 Minuten am Freitag elf Sendungen, am Samstag 16 und am Sonntag 29 Sendungen. Von den größer als 90-minütigen Sendungen werden am Freitag drei, am Samstag fünf und am Sonntag vier gezeigt. In der Kategorie 0 bis 30 Minuten sticht hervor, dass die meisten Sendungen am Mittwoch mit 212 Sendungen liefen, gefolgt vom Sonntag mit 131 Sendungen und Freitag mit 129 Sendungen.

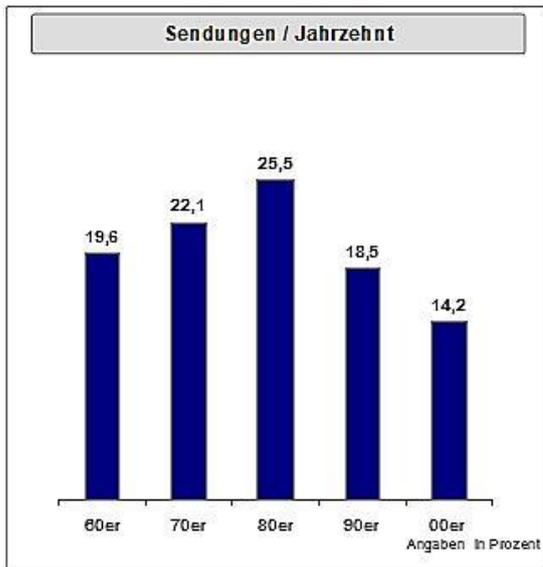


Abbildung 32: Verteilung der Sendungen pro Jahrzehnt

Diese Abbildung zeigt, wie sich die Sendungen (in Prozent ausgedrückt) über die Jahrzehnte des Untersuchungszeitraumes verteilen. So wurde in den achtziger Jahren mit 25,5 Prozent aller Sendungen (entspricht 611 Sendungen) die größte Menge an Sendungen mit geschichtlichem Inhalt produziert, gefolgt von den siebziger Jahren, in denen 22,1 Prozent aller Sendungen ausgestrahlt wurden (entspricht 529 Sendungen). In den sechziger Jahren wurden 19,6 Prozent (entspricht 470 Sendungen) ausgestrahlt, dicht dahinter die neunziger Jahre mit 18,5 Prozent (entspricht 442 Sendungen). In den Jahren 2000 bis 2004 wurden 14,2 Prozent der Sendungen gezeigt (entspricht 340 Sendungen).

		Jahrzehnt					Gesamt
		60er	70er	80er	90er	00er	
Monat	Januar	45	51	57	51	31	235
	Februar	49	47	43	30	26	195
	März	53	58	61	30	46	248
	April	48	69	40	38	38	233
	Mai	63	49	68	29	41	250
	Juni	57	61	52	35	19	224
	Juli	28	19	35	33	14	129
	August	2	10	31	29	8	80
	September	19	23	36	35	24	137
	Oktober	40	57	70	43	35	245
	November	47	52	50	45	36	230
	Dezember	19	33	68	44	22	186
Gesamt		470	529	611	442	340	2392

Abbildung 33: Anteil der Sendungen pro Jahrzehnt und Monat

Die vorletzte Abbildung dieser Untersuchung zeigt die Ausstrahlung von Sendungen mit geschichtlichem Inhalt in den einzelnen Monaten des Untersuchungszeitraumes. Es zeigt sich, dass im Monat Mai in allen fünf Jahrzehnten insgesamt 250 Sendungen gezeigt wurden, davon in den achtziger Jahren 68 und in den sechziger Jahren 63. Im Monat März wurden insgesamt 248 Sendungen gezeigt, davon wiederum 61 in den achtziger Jahren, 58 in den siebziger Jahren, gefolgt vom Oktober mit insgesamt 245 Sendungen, dem Spitzenwert von 70 Sendungen in den achtziger Jahren und 57 in den siebziger Jahren. Der schlechteste Monat war mit Abstand der August, der es insgesamt auf 80 Sendungen brachte, wobei hier in den achtziger Jahren 31 Sendungen, in den neunziger Jahren 29 Sendungen, aber in den sechziger Jahren nur zwei Sendungen ausgestrahlt wurden.

60er	Prozent	70er	Prozent	80er	Prozent	90er	Prozent	00er	Prozent
		1970	0,50	1980	4,00	1990	0,80	2000	4,30
		1971	1,50	1981	2,30	1991	1,80	2001	2,60
		1972	2,30	1982	2,30	1992	1,80	2001	2,40
		1973	3,60	1983	2,70	1993	0,90	2003	3,10
1964	1,00	1974	1,80	1984	2,60	1994	1,90	2004	1,80
1965	4,30	1975	1,70	1985	3,20	1995	1,90		
1966	2,10	1976	2,50	1986	3,00	1996	1,70		
1967	4,50	1977	3,90	1987	1,40	1997	1,50		
1968	3,50	1978	1,70	1988	1,90	1998	2,30		
1969	4,30	1979	2,60	1989	2,20	1999	4,00		

Abbildung 34: Anteil der Sendungen pro Jahr

Abschließend wird gezeigt, zu wie viel Prozent Sendungen mit geschichtlichem Inhalt, absolut gerechnet auf das Gesamtprogramm, in welchem Jahr ausgestrahlt wurden. Der Spitzenwert mit 4,5 Prozent aller Sendungen ist im Jahr 1967, dicht gefolgt von den Jahren 1965, 1969, 2000 mit

jeweils 4,3 Prozent aller Sendungen und dahinter die Jahre 1980 und 1999 mit jeweils 4,0 Prozent. Den schlechtesten Wert, absolut gerechnet, hat das Jahr 1970, in dem nur 0,5 Prozent aller ausgestrahlten Sendungen geschichtliche Themen beinhalteten. Gleiches gilt für 1990 mit 0,8 Prozent und für 1993 mit 0,9 Prozent. Ansonsten bewegen sich die Mittelwerte immer um die Drei-Prozent-Marke, das bedeutet, dass meistens drei Prozent aller Sendungen in den einzelnen Jahren verteilt ausgestrahlt wurden.

#### 4. Beobachtungen und Interpretation

Die Ergebnisse der empirischen Studie zeigen, wann, wie viel und welche Art von Geschichte von 1964 bis 2004 im Bayerischen Fernsehen ausgestrahlt wurde. Dabei gelangt die Studie nicht nur zu Ergebnissen über die Quantität der Berichterstattung, sondern lässt auch interpretatorische Rückschlüsse darauf zu, wie die Zahlen zu deuten sind.

In 40 Jahren hat das Bayerische Fernsehen 2.392 Sendungen mit geschichtlichem Inhalt, die länger als 20 Minuten waren, auf verschiedensten Sendeplätzen, in unterschiedlicher Länge und in diversen Epochen dem Publikum präsentiert. Ein erstes Ergebnis der Studie weist die achtziger Jahre mit 611 Sendungen als deutlich „ausstrahlungsstärkstes“ Jahrzehnt innerhalb der Geschichtsvermittlung im Bayerischen Fernsehen aus. Dies mag mit Sicherheit an der Gründung der Redaktion für Zeitgeschichte durch Henric L. Wuermeling gelegen haben. Aber obwohl die Geschichtsvermittlung Mitte der neunziger Jahre ihre zahlenmäßig stärkste Vertretung in den Redaktionen des Bayerischen Fernsehens hatte, liegt dieses Jahrzehnt mit 442 Sendungen an vorletzter Stelle der Rangliste. Und doch zeigt dieses Beispiel, wie die Geschichtsvermittlung auch immer abhängig von den Personen ist, die sie betreiben.

Nachdem gerade die Diskussion um die Geschichtsvermittlung im ZDF durch Knopp und die ZDF-Redaktion für Zeitgeschichte vor allem die Konzentration der Vermittlung auf die Zeit des Nationalsozialismus und dessen Protagonisten beklagte, kann hier festgestellt werden, dass dies nicht für das Bayerische Fernsehen gilt. Im untersuchten Zeitraum beschäftigen sich nur 9,4 Prozent der ausgestrahlten Sendungen mit der NS-Zeit. Damit liegt diese Epoche nur an vierter Stelle aller Sendungen. Die Bevorzugung der Epoche der Neueren Geschichte, mit insgesamt 25,4 Prozent Spitzenreiter, liegt wahrscheinlich am für Bayern positiv konnotierten 19. Jahrhundert, als zwischen 1806 und 1918 Könige in Bayern herrschten. Dies lässt sich später nochmals an der immensen Orientierung an landesgeschichtlichen Themen verorten.

Auch im Vergleich der verschiedenen Jahrzehnte zeigt sich, dass sich das Bayerische Fernsehen nach 1995, als man im ZDF mit der Ausstrahlung der großen Reihen über Hitler und seine Gefolgsleute begann, nicht diesem Trend hingab. Die Vermittlung der NS-Zeit spielte auch danach eine eher untergeordnete Rolle. Der insgesamt sehr hohe Anteil der epochenübergreifenden Sendungen, mit 23,7 Prozent auf Rang 2 lässt auf die großen Telekolleg-Reihen der sechziger und siebziger Jahre rückschließen, in denen in großen Themenkomplexen vor allem Überblickswissen vermittelt wurde. Diese Art der Vermittlung erfährt heutzutage eine Renaissance mit Ausstrahlung der Serie „Die Deutschen“ im ZDF (2008-2010). Aber auch die 2006 im Bayerischen Fernsehen gesendete Reihe „200 Jahre Königreich Bayern“ beweist, dass Serien und Reihen vom Publikum nachgefragt werden, wenngleich sie sich nicht mit der Zeit des Nationalsozialismus beschäftigen. Beiden Beispielen ist allerdings gemein, dass sie sich in ihrer Vermittlung auf Biographien beschränken, also personenorientiert sind.

Für das Bayerische Fernsehen lässt sich trotzdem konstatieren, dass es einen eindeutigen Vorzug der strukturbezogenen Geschichtsvermittlung vor der personenorientierten Vermittlung gibt. Mit 63,4 Prozent an strukturbezogenen Sendungen werden entgegen des Trends zur „Biographisierung“ von Geschichte im Bayerischen Fernsehen Sendungen gezeigt, die sich nicht allein auf das Leben einer Person beschränken, sondern auch sozial- und gesellschaftspolitische Entwicklungen einer Epoche aufzeigen. Die ausgewählten Sendungen beziehen sich weiterhin nicht nur auf typische historische Themen, sie streifen alle möglichen Sendungen, die geschichtli-

che Inhalte transportieren. Im Verlauf der vier Jahrzehnte reichen sie dabei von gesellschaftspolitischen Gesprächsrunden, Interviews mit Personen der Zeitgeschichte bis hin zu Parteienporträts und den „Reisewegen zur Kunst“.

Dieser empirische Befund trifft auf eine unterschiedliche Gemengelage innerhalb der Geschichtsvermittler. Während der Interviews wurden die Fernsehmacher auch nach den Vor- und Nachteilen von personen- oder strukturorientierter Geschichtsvermittlung befragt. Dabei ergab sich folgendes verblüffendes Bild:

Wuermeling: „Die Ereignisgeschichte interessiert mich sehr. Am Themenbeispiel ‚22. Juni 1941‘ kann ich den Tag in 24 Stunden erzählen, von deutscher und von russischer Seite her. Das hat Struktur. Bei ‚Gesprächen mit Zeugen der Zeit‘ wiederum ging es mir immer darum, die entscheidenden Minuten im Leben eines Mannes oder einer Frau herauszuarbeiten. Was war der Schlüssel, was hat diesen Menschen am meisten beschäftigt. [...] Eine Biografie als Film muss man zuspitzen und nicht einfach einen eindimensionalen Lebensfaden bringen. Man muss fokussieren, wo ist die Person historisch interessant, wo zeigt sich Mentalitätsgeschichte, die typisch ist.“

Steffens: „Es ist richtig, dass sich durch Personen bestimmte Dinge ganz einfach spannender erzählen lassen. Eine Lebensgeschichte, ein Lebensbild ist besser vermittelbar als Strukturen. Aber zu der Persönlichkeit gehört auch die Struktur. Unser Augenmerk galt neben der Person Stauffenberg auch dem Offiziersstand und den verschiedenen Gruppierungen der Armee. Das eine geht nicht ohne das andere. Dass von den Personen in der öffentlichen Wahrnehmung mehr haften bleibt, ist relativ einleuchtend, weil sie leichter zu vermitteln sind. Aber man darf nicht nur personalisieren. Sie müssen Hintergrundstrukturen gesellschaftlicher Art, zum Beispiel Berufsstrukturen, berücksichtigen.“

Graf: „Bei einem personenbezogenen Thema verfügt man über den biografischen Ablauf. Man kann etwas novellistischer erzählen und muss nicht so sehr in die Breite gehen. Ein strukturelles Thema hat einen höheren Schwierigkeitsgrad. Es gilt weitaus größere Zeiträume abzudecken und auf ganz unterschiedliche Themen einzugehen, die natürlich gewisse Voraussetzungen nach sich ziehen. Wenn man ein bestimmtes Ereignis oder eine bestimmte Person hat, auf die man die Geschichte zuspitzen kann, fällt es leichter zu fokussieren, als zum Beispiel bei einem Themenkomplex wie dem des Mittelalters, bei dem 1.000 Jahre abzudecken sind. Aber der Schwierigkeitsgrad bezieht sich nicht nur auf Personen oder Strukturen, sondern hat auch immer etwas mit der Zeit zu tun, auf die sich der Film bezieht: Je weiter Sie zurückgehen, umso schwieriger wird es, Dokumente zu finden. Die Neuzeit ist einfach besser zu visualisieren, mit Originalfilmen und anderen Dokumenten.“

Lappe: „Grundsätzlich ist Strukturgeschichte im Fernsehen viel schwieriger zu visualisieren. Warum? Weil Fernsehen ein flüchtiges Medium ist. Es ist ein vorstellungsspielerisches Medium. Ein Dokumentarfilm ist zu behandeln wie eine Spielhandlung. Er hat eine eigene Dramaturgie. Es muss eine Handlung stattfinden, die auf einen Höhepunkt zustrebt. Dieses für strukturelle Themen zu entwickeln, ist ungleich schwieriger, als es durch eine Biographie von Natur aus vorgegeben ist. Ich kann aus eigener Erfahrung berichten: ein Film, der aus Anlass der zweihundertsten Wiederkehr der Säkularisation in Bayern entstanden ist. Die Säkularisation als Phänomen kann man weder unter der dramaturgischen Vorgabe der Einheit des Ortes noch durch die handelnden Personen darstellen, weil sich das Phänomen Säkularisation nicht durch einen Ort oder eine Person erschließt. Konkret betroffen sind viele Entitäten politischer, wirtschaftlicher und gesellschaftlicher Natur und immer ist die Änderung eine andere. Daran wird deutlich: Die Komplexität eines Phänomens, eines mit einem Hilfsbegriff belegten oder historischen Phänomens, ist sehr schwierig in eine Dramaturgie zu setzen. Bei historischen Themen immer eine Kohärenz zu schaffen, also einen Zwischenstopp einzulegen und eine Tiefenbohrung in ein Phänomen vorzunehmen, ist ein

die Dramaturgie des Filmes behinderndes oder abbremsendes Phänomen, das die Gefahr birgt, dass sich der Charakter des Filmes ändert und damit geweckte oder stabilisierte Zuschauererwartungen abgebrochen werden.“

Schwarzenbeck: „Eines ist klar: Geschichte lässt sich leichter über Personen transportieren, weil hier meistens eine natürliche Dramatik vorgegeben ist. Bei Strukturen ist es schwieriger, jedoch haben wir damit bereits gute Erfahrungen gemacht, wie zum Beispiel eine Sendung über das Ende des Mittelalters beziehungsweise des Rittertums. Wir konnten diese Strukturen gut umsetzen, denn wir haben eine andere Sprache gewählt und einen anderen didaktischen Zugang gefunden. Das war ein sehr großer Erfolg.“

Trotz der empirischen Aussage, dass im Bayerischen Fernsehen 63,4 Prozent aller Geschichtssendungen strukturorientiert sind, geben alle fünf Fernsehmacher einer biographischen Vermittlung wegen der besseren Darstellbarkeit den Vorzug. Dabei werden die Probleme der Präsentation von „Struktur“ deutlich thematisiert. Wie sich in Abbildung 14 zeigt, kann sich das Bayerische Fernsehen dem Trend zur Personalisierung nicht völlig entziehen. Allein der Hinweis darauf, dass sich Geschichte nicht nur in Personen ausdrücke, sondern dass diese Personen immer in ein soziales, gesellschaftliches Umfeld eingebettet sind, zeigt, dass im Trend der personenorientierten Zuordnung trotzdem immer auch Wert auf die Vermittlung von strukturellen Problemen gelegt wird.

Die enge Verbundenheit zur bayerischen Heimat drückt sich sehr offensichtlich in der Vermittlung von landesgeschichtlichen Themen aus. Die Einteilung von geschichtlichen Themen in ihre regionale oder geographische Verortungen erfolgte in vier Bereiche: Bayerische Landesgeschichte, deutsche Geschichte, europäische Geschichte und Weltgeschichte. Dabei konnte es, aus genannten Gründen, zu Mehrfachnennungen kommen. Bemerkenswert ist, dass fast ein Drittel aller Sendungen sich mit landesgeschichtlichen Themen auseinandersetzen. Dies ist Ausdruck einer intensiven Beschäftigung der Fernsehmacher mit der regionalen Geschichte in ihrem Sendegebiet. Wie sich weiterhin gezeigt hat, hat sich die Vermittlung von Landesgeschichte stetig weiterentwickelt. Im neuen Jahrtausend führt sie die Rangliste der ausgestrahlten Sendungen an. Wie bereits erwähnt, genießen dabei „bayerische“ Jubiläen, die mit dem Herrscherhaus der Wittelsbacher verknüpft sind, besondere Aufmerksamkeit.

Der letzte große Punkt dieser Untersuchung beschäftigte sich mit der programmlichen Einteilung der Geschichtsvermittlung im Bayerischen Fernsehen. Dabei zeigt sich gleich zu Beginn ausgesprochen deutlich, dass sich die Geschichtsvermittlung im Bayerischen Fernsehen sukzessive in den Spätabend verschoben hat. Zwar wird Geschichte in allen vier Jahrzehnten am häufigsten auf dem Abend-Sendeplatz von 19:00 bis 22:00 Uhr vermittelt, jedoch seit spätestens 1996 mit einer starken Zunahme auf dem Spätabend-Sendeplatz von 22:00 bis 01:00 Uhr. Dies mag daran liegen, dass der Sendeplatz der Redaktion Geschichte am Montagabend Mitte der neunziger Jahre von 21:45 Uhr auf 22:30 Uhr verlegt wurde. Und nun, im Jahre 2013, wird am Mittwochabend, ab 22:00 Uhr, Geschichte im Bayerischen Fernsehen ausgestrahlt. In den letzten Jahren ist zu beobachten, dass immer mehr Zuschauer immer später fernsehen. Zwar ist die Prime-Time von 20:15 Uhr bis 21:45 Uhr immer noch der unangefochtene Spitzenreiter unter den Sendeplätzen, dennoch schalten immer mehr Zuschauer das Fernsehgerät erst später an. Dies mag an der Verschiebung von Arbeitszeiten oder der Fokussierung auf andere Freizeitaktivitäten zurückzuführen sein. Die Einführung von sogenannten „Entertain“-Systemen, bei denen der Zuschauer seine Sendung nicht nur aufnehmen kann, sondern auch laufende Sendungen anhalten kann, wann er will, befördern die Individualität des Publikums und führen die Einschaltquote als Bemessungskriterium für den Erfolg einer Fernsehsendung endgültig ad absurdum.

Zu den Sendeplätzen und ihren Implikationen wurden selbstverständlich auch die Fernsehmacher und Geschichtsvermittler in den Interviews befragt, die sich wie folgt dazu äußerten:

Sporrer: „Wenn man sich die jetzige Serie ‚Königreich Bayern‘ ansieht, da lag die durchschnittliche Quote bei sieben Prozent. Das ist für den Sendeplatz am Samstag um 20:15 Uhr zu wenig, obwohl um diese Zeit ein starkes Gegenprogramm, wie ‚Wetten, dass..?‘ oder Volksmusik, läuft. Ich wäre so flexibel gewesen und hätte anstatt der Tiersendung um 19:00 Uhr die Königreichsserie gesetzt. Ich glaube, auf diesem Sendeplatz hätte die Serie mehr Quote gemacht. So etwas konnte man Ende der siebziger Jahre, Anfang der achtziger Jahre noch machen. Das geht jetzt nicht mehr.“

Lappe: „Dadurch, dass wir am späten Abend senden und als Vorlauf eine Live-Sendung haben, ist eine minutengenaue dramaturgische Planung gar nicht möglich. Weil beim Programm durch Überziehung und Verlängerung der Nachrichtensendung und der daraus entstehenden Programmverzögerung eine Verschiebung von Szenen hinzukommt. Würde man nach dem unsicheren Ausstiegsstermin bei einer Live-Sendung trotz aller Bemühungen der Redaktion nicht punktgenau fertig werden, dann wäre ein Effekt verpufft. Wenn wir um 23:00 Uhr den Umstiegstermin haben und nach 14:30 Minuten den Cliffhanger hätten und dann doch erst um 23:05 Uhr kommen, dann ist Herr Beckmann – er läuft im Gegenprogramm – schon durchgestartet. Dann hängt unsere Leiche ganz umsonst in der Luft. Außerdem müssen wir Repertoireprogramm schaffen.“

Biron: „Um 19:30 Uhr sehen andere Menschen fern als um 22:45 Uhr. Hier muss ich als Autor dem Sender dienen. Wenn man einen Sendeplatz um 20:15 Uhr hat, darf man keine zu hohen Ansprüche hegen. Um diese Uhrzeit kann man keine großen intellektuellen Dinge akademisch vermitteln. Das nützt dem Sender nicht. Um diese Uhrzeit muss man eine Dokumentation allgemein verständlich machen.“

Harms-Limmer: „Es bedarf einer genauen Analyse der Sendeplätze. Wir haben in der Zwischenzeit gelernt, dass zu verschiedenen Tageszeiten verschiedene Zuschauergruppen vor dem Fernseher sitzen. Das nennt man Tageszeitpsychologie. Zuschauergruppen besitzen zu bestimmten Zeiten eine bestimmte Aufnahmefähigkeit. Wenn ich nun eine Wissenschafts- und Geschichtssendung um 19:30 Uhr mache, muss ich sie anders gestalten als um 21:45 oder um 23:00 Uhr, denn der Zuschauer um 19:30 Uhr ist in einer ganz anderen Stimmung als um 21:45 oder um 23:00 Uhr. Die Analyse der Tageszeiten sollte noch perfektioniert werden, damit man mit diesem Instrument in Zukunft verstärkt arbeiten kann. [...] Ich kann sicherlich um 21:45 Uhr eine Geschichte sehr viel anspruchsvoller erzählen als um 19:30 Uhr. Um 19:30 Uhr darf ich das Unterhaltungselement nicht vergessen. Um diese Zeit ist die Wahrscheinlichkeit höher, dass der Zuschauer schneller zappt. Die Gegenangebote sind sehr viel deutlicher erkennbar in ihrer Umschaltzeit. Es gibt keinen Menschen, der nicht im Hinterkopf hat, dass um 20:00 Uhr die ‚Tagesschau‘ anfängt. Das bedeutet für einen Film, der um 19:30 Uhr beginnt, dass ich nach 28 Minuten noch einmal auf einen Höhepunkt zusteuern muss, um den Zuschauer vergessen zu lassen, dass in zwei Minuten die ‚Tagesschau‘ beginnt. Um diese Uhrzeit sollte ich möglichst keinen langweiligen Interviewpartner bringen, oder etwa einen Themenwechsel im Film, der es dem Zuschauer leichter macht umzuschalten, weil er das Gefühl hat: ‚Jetzt fängt was Neues an, jetzt kann ich mich auch einem neuen Programm zuwenden.‘ Diesen Umstand muss man um 19:30 Uhr sehr viel mehr berücksichtigen als um 21:45 Uhr. Wenn sich der Zuschauer um diese Zeit für mich entscheidet und nicht das ‚Heute-Journal‘ sehen will, dann besteht eine größere Chance, dass er in meiner Sendung bleibt, weil ich mit viel weniger Umschaltzeiten in den Gegenprogrammen zu kämpfen habe, das heißt, ich kann einen Film in einem ganz anderen Bogen erzählen.“

Scharf: „Die Entscheidung, anspruchsvolleres Programm nach hinten zu verschieben und in der Hauptsendezeit gängige Unterhaltung zu zeigen, halte ich längerfristig für falsch und inhaltlich für kontraproduktiv.“

Knopp: „Weil wir uns im Jahre 1996/1997 den Sendeplatz um 20:15 Uhr erobert haben. Dieser Sendeplatz war für die Vermittlung von Geschichte nicht selbstverständlich. Vorher fanden unsere Dokumentationen im Spätprogramm, um 22:15 Uhr, statt. Das ZDF ist der einzige Fernsehsender in Europa, der es sich leistet, Geschichte zur Prime Time zu senden. Nicht nur unsere Redaktion, am Dienstag um 20:15 Uhr, sondern auch die Kollegen aus der Kulturredaktion, am Sonntag um 19:30 Uhr, senden in der Hauptsendezeit. Das ZDF ist, was den Bereich Dokumentation anbetrifft, mit der BBC führend in Europa. Immer wieder wird das bei internationalen Treffen auch anerkennend gesagt. Diesen Umstand leistet sich das ZDF. Aber wenn sich ein Sender dies leistet, ist er nicht mit anderen Dokumentationen im Konkurrenzkampf, sondern er befindet sich im Kampf mit einer beliebten ARD-Familienserie, mit einer Nonne und einem Bürgermeister in den Hauptrollen, mit SAT 1 und der Champions League und mit RTL, die eine sehr teure amerikanische Einkaufsserie – ‚CSI Miami‘ – zeigt. Also, wenn in diesem Umfeld das ZDF gegen das Programm der anderen eine Dokumentation sendet, dann muss es Hochglanz sein. Nur absolute Hochglanzdokumentationen können dagegen bestehen. Das ist schwer genug, aber nur so schaffen wir das.“

Der Gleichklang der Fernsehmacher ist unüberhörbar: Die Geschichtsvermittlung im Fernsehen ist direkt abhängig von der Uhrzeit, zu der sie gesendet wird. Sendungen werden dramaturgisch so „gebaut“, dass sie den Fernsehzuschauer an einem bestimmten Punkt seiner Abendgestaltung dazu überreden, seine Zeit mit Geschichte zu verbringen. Die Determination des Sendeplatzes und das dazugehörige Programmumfeld übt nicht nur Druck auf die Erzählweise einer geschichtlichen Sendung aus, sie bestimmt darüber hinaus die Budgetierung einer solchen Sendung. Denn: Je umkämpfter das Programmumfeld eines Sendeplatzes ist, umso mehr muss man in die Darstellung von Geschichte investieren.

Dass die Auseinandersetzung mit anderen Sendungen, die zur gleichen Zeit im Fernsehen ausgestrahlt werden, seit Einführung des Privatfernsehens 1984 in den Redaktionen der einzelnen Sender usus ist, kann nur wenig überraschen. Es hat sich gezeigt, dass Fernsehen den Kräften eines Marktes ausgesetzt ist. Angebot und Nachfrage bestimmen das Fernsehen, die Fernsehsender und wohl auch die einzelnen Fernsehsendungen selbst. Dieses Rad kann und soll offensichtlich nicht mehr zurückgedreht werden. Dass aber gerade Redakteure und Autoren eines gebührenfinanzierten Systems, mit vertraglich geregelten Verpflichtungen zur Bildung und Unterhaltung, berücksichtigen sollen oder müssen, zu welchem Zeitpunkt dramaturgische Höhepunkte in ihren Filmen gesetzt werden, um Zuschauer zu gewinnen oder zumindest nicht zu verlieren, verwundert schon. Die Diskussion über eine verantwortungsvolle Vermittlung von Geschichte im Fernsehen muss also nicht nur innerhalb der Geschichtswissenschaften geführt werden. Auch die verantwortlichen Fernsehmacher müssen sich kritisch hinterfragen, wie sie Geschichte im Fernsehen darstellen wollen.

#### **IV. Exkurs: „Geschichte wird gemacht“ — Zur Genese einer historischen Dokumentation im Bayerischen Fernsehen. Beispiel: „Königreich Bayern – König Ludwig III. von Bayern“ (Teil 6), Sendetermin: 18. Februar 2006, 20:15 Uhr**

Diese Arbeit führte bisher vom Allgemeinen zum Besonderen und schließt dieses Prinzip mit dem nun folgenden Exkurs ab: Wie wird Geschichte im Fernsehen praktisch gemacht? Wie entsteht eine historische Dokumentation? Welche Produktionsbedingungen herrschen vor und welche Personen sind an der Fertigstellung einer Sendung beteiligt?<sup>563</sup>

Diese Fragen werden im folgenden Exkurs geklärt. Minutiös wird in diesem Abschnitt die Genese einer historischen Dokumentation nachgezeichnet. Sie lässt sich in insgesamt sechs Arbeitsschritte gliedern und umfasst somit die Themenfindung, die Recherche, die Produktionsbesprechungen, die Auswahl von Kostüm und Requisite, die Produktion und die Nachbearbeitung einer historischen Dokumentation.

Um die Verwendung des in die Dokumentation eingegangenen Materials nachvollziehen zu können, werden diese Arbeitsschritte durch ein sogenanntes Schnittprotokoll komplettiert. In diesem Schnittprotokoll lässt sich genau verifizieren, was wann wo gedreht wurde und welchen zeitlichen Umfang es in der Dokumentation gefunden hat. Die lückenlose Dokumentation dieses Exkurses findet sich im Anhang, gemeinsam mit Schnittprotokoll, Szenarium und Sendemanuskript. An dieser Stelle folgt die Analyse der Genese der historischen Dokumentation „König Ludwig III. von Bayern“.

„König Ludwig III. von Bayern“ ist der sechste Teil einer Serie historischer Dokumentationen, die das Bayerische Fernsehen 2006 zum 200-jährigen Jubiläum der Erhebung Bayerns zum Königreich produzierte. Dass ein solcher Jahrestag Anlass für aufwendige Produktionen ist, kann nicht überraschen und so hat es auch der Bayerische Rundfunk als seine publizistische Pflicht angesehen, über die herausragende geschichtliche Epoche des Königreichs Bayern sechs Herrscherporträts zu verfassen und auszustrahlen. Weiterhin ist es durchaus üblich, bei einer historischen Dokumentation wissenschaftliche Fachberater hinzuzuziehen. Jedoch geschieht dies gewöhnlich nicht in dem Ausmaß, wie es bereits im ersten Sitzungsprotokoll zu dieser Fernsehserie deutlich wird: Vom mittlerweile pensionierten Generaldirektor der bayerischen Staatsgemäldesammlung, Prof. Dr. Reinhold Baumstark, über den leitenden Museumsdirektor der Schlösser- und Seenverwaltung, Dr. Johannes Erichsen, der seit 2011 im Ruhestand ist, den (seit 2008 ehemaligen) Generaldirektor der staatlichen Archivverwaltung, Prof. Dr. Hermann Rumschöttel, bis hin zum kürzlich emeritierten Lehrstuhlinhaber für Didaktik der Geschichte an der LMU München, Hans-Michael Körner, der mit der ebenfalls anwesenden Dr. Katharina Weigand vom historischen Seminar München Gründer der bavaristischen Ringvorlesung ist, waren die wichtigsten wissenschaftlichen Kräfte, die sich im besonderen Maße der Zeit der Epoche des bayerischen Königreiches widmen, in das Fernsehprojekt eingebunden.

Mit dem Einsatz der Berater zeigt sich auch, dass dieses Beispiel nur bedingt als pars pro toto für die Geschichtsvermittlung im Bayerischen Fernsehen gesehen werden kann. Obwohl die Arbeitsschritte während der Genese einer historischen Dokumentation immer die gleichen sind, erscheint es wichtig zu erwähnen, dass es sich bei der sechsteiligen „Königreichsserie“ um ein außergewöhnlich prioritär behandeltes und prestigeträchtiges Sendevorhaben handelte.

Bei der Produktion dieser Serie waren nicht nur die Autoren die inhaltlichen Impulsgeber. Von der Programmbereichsleitung bis hin zur Produktionsleitung haben sich viele Personen engagiert und eingebracht. Dabei hatten die zunächst auf die jeweiligen Fachabteilungen begrenzten Entscheidungen meistens Einfluss auf das komplizierte Geflecht der Serie insgesamt, was auch inhaltliche Konsequenzen hatte. Wie bereits erwähnt ist eine historische Dokumentation immer subjektiv. Jede Sendung ist anders und hat bestimmte Eigenheiten und Besonderheiten, die sie von anderen

<sup>563</sup> Vgl. E. Karstens.

Themenstellungen innerhalb der Geschichtsvermittlung im Fernsehen abhebt. So unterschiedlich die verschiedenen Zugriffsmöglichkeiten bei der Rekonstruktion eines historischen Ereignisses gleichwohl sind, stellt sich doch die Frage: Gibt es ein System, das hinter der Vermittlung und Herstellung von Geschichte im Fernsehen steckt? Gibt es gewisse Arbeitsschritte, die immer gleich ablaufen, wie zum Beispiel die Vorbereitung, die Recherche, die Drehzeit, das Aussuchen der Schauspieler, Kostüme und Requisite oder die Konstruktion? Anhand unseres Filmbeispiels „König Ludwig III.“ wird untersucht, wie die einzelnen Arbeitsschritte und Entwicklungsstufen einer historischen Produktion zustande kommen und welche ihre Handlungsträger und Exponenten sind.

Dieser Exkurs zeigt, dass die Vermittlung von Geschichte im Fernsehen Kriterien unterliegt, die mit den Maßstäben und Kennzeichen der Disziplinen der Geschichtswissenschaft nichts zu tun haben. Die Schwierigkeit der Vermittlung von Geschichte im Fernsehen liegt auch darin begründet, dass sich Medien und Autoren von Geschichtssendungen und Vertreter der Geschichtswissenschaft frontal gegenüberstehen. Noch einmal zur Erinnerung: Die Vermittlungskriterien der beiden Antipoden unterliegen völlig unterschiedlichen Bewertungsmustern. Der Historiker wendet sich multiperspektivisch an ein selektiertes Publikum. Der Filmemacher richtet sich mit seinem Produkt an alle Zuschauer. Sein Film muss sich auf eine Haltung festlegen lassen, weil eine Gegenüberstellung von verschiedenen Forschungspositionen für die meisten Zuschauer nicht verständlich wäre. In der Kürze von 45 Minuten ist es außerordentlich schwierig, einen vielschichtigen Ansatz in der Darstellung eines Themas zu verfolgen – dies gilt nicht nur für geschichtliche Themen, sondern auch für alle anderen dramaturgisch inszenierten Genres.

Ein weiterer nicht zu unterschätzender Punkt ist die Visualisierung. Der Filmemacher und Autor braucht zur Vermittlung von Geschichte Bilder. Wenn es diese Bilder, zum Beispiel in Form von Originalfilmen oder Fotografien, nicht gibt, nutzt er andere Möglichkeiten, um bestimmte Sachverhalte visuell umzusetzen. Der Einsatz dieser Stilmittel ist aber höchst umstritten. Inwieweit darf man Geschichte also dramatisieren oder visuell verzerren, um damit einen Effekt beim Rezipienten zu erzielen? So richtet sich die mediale Umsetzung eines ursprünglich ausgearbeiteten Drehkonzeptes nicht rein nach der wissenschaftlichen Gewichtung verschiedener Themen, sondern auch immer nach den Möglichkeiten der bildlichen Darstellung. Der Autor einer Geschichtssendung wird versuchen, bestimmte geschichtliche Vorgänge visuell einem nicht genauer definierten Publikum näher zu bringen. Er wird probieren, dieses Publikum für das Thema zu interessieren und innerhalb von 45 Minuten „eine“ Geschichte erzählen, ohne den Anspruch zu erheben, dass dies die einzig wahre Geschichte ist – jedoch immer mit dem Impetus, dass wissenschaftliche Kriterien bei der Vorbereitung und Recherche die tonangebende Rolle gespielt haben. Die Fakten und Quellen, auf die sich eine geschichtliche Sendung beruft, müssen stimmen. Aber die Umsetzung während der Drehzeit, die Auswahl von Kostümen und Requisiten und die Postproduktion bleiben dem Autor überlassen. Was er aus der historisch verbrieften Geschichte macht, ist sein subjektiver Blick auf die geschichtlichen Tatsachen und es widerspiegelt seine Sicht der Dinge, wie das historische Ereignis bewertet wird. Die Subjektivierung der Interpretation von Geschichte im Fernsehen durch einen Autor, einen Regisseur, einen Redakteur oder gar einen Sender bleibt signifikantestes Merkmal der Darstellung geschichtlicher Stoffe im Fernsehen.

#### zu a) Themenfindung

Der Autor einer wissenschaftlichen Abhandlung eines geschichtlichen Themas arbeitet meistens alleine. Nachdem er alle benötigten Materialien gesammelt und sie nach ihrem für seine Arbeit wissenschaftlichen Nutzen bewertet, interpretiert und dokumentiert hat, beginnt er damit, dies schriftlich niederzulegen.

Um einen Film zu machen respektive um Geschichte im Fernsehen zu vermitteln, braucht man immer ein Team von Spezialisten, die innerhalb ihres Verantwortungsbereiches wirken und somit direkt oder indirekt, mehr oder weniger großen Einfluss auf das Endprodukt, nämlich die fertige

(in unserem Fall historische) Dokumentation nehmen. Oft genug werden dabei von einzelnen Teammitgliedern Kompetenzen überschritten und häufig kommt es zu Meinungsverschiedenheiten über die thematische Deutungshoheit, aber auch über den „richtigen“ Einsatz finanzieller Mittel. Gleichzeitig kann es vorkommen, dass ein Einzelner dieses Teams mehrere Funktionen innehat. Einige dieser Funktionen kommen im Ablauf des Entstehungsprozesses zeitlich hintereinander, andere finden zur gleichen Zeit statt. Viele dieser Funktionen stammen aus der Filmproduktion, andere sind hinzugekommen, weil Fernsehen inzwischen das Stadium industrieller Fertigung erreicht hat.<sup>564</sup>

Bevor die Themenfindung unseres Beispiels beleuchtet wird, muss geklärt werden, welche Funktionen es im Fernsehen überhaupt gibt. Denn ungeachtet aller Unterschiede in Fernsehsendern und Redaktionen, ungeachtet aller Fähigkeiten und Schwächen der einzelnen Mitarbeiter, ungeachtet aller Investitionen und finanzieller Budgetierungen gibt es im Fernsehen nur eine begrenzte Anzahl von Funktionen, die die handelnden Personen einnehmen können und die ungeachtet aller persönlichen Einlassungen erst im Zusammenspiel das Programm „ausstrahlungsfähig“ machen.

Grundlegend bei jeder Fernsehproduktion ist der Autor. Autoren kümmern sich um Inhalte, egal ob sie einen Spiel- oder einen Dokumentarfilm schreiben. Autoren müssen eine Idee haben. Sie müssen ein Produkt abliefern und sie müssen für die Filme einen Text beziehungsweise Dialoge schreiben. Wenn man davon ausgeht, dass Spielfilme und fiktive Fernsehspiele ihren Ursprung in der Fantasie und in der Vorstellungskraft der Autoren haben, journalistische Programme aber ihren Ursprung in Ereignissen und Quellen, so bleibt für die Geschichtsvermittlung im Fernsehen nur ein sehr schmaler Grat, den der Autor beschreiten kann.

Auf der einen Seite muss er daran interessiert sein, viele Menschen für sein Thema zu begeistern – das bedeutet: es zu dramatisieren, spannend darzustellen. Auf der anderen Seite muss er sich immer an die historischen Fakten und Quellen halten. Der Autor gerät so zum Komponisten einer Sendung, der sich auch gleichzeitig vorstellen muss, wie seine Sendung beziehungsweise sein Programmvorschlag in das Sendeprofil des jeweiligen Fernsehsenders passt. Es kommt durchaus häufig vor, dass bestimmte Themenvorschläge von Autoren von einer Redaktion nicht angenommen werden, weil sie gerade nicht in das Konzept der Redaktion oder des Senders passen.

Gleiches gilt für die Vergabe eines Sendeplatzes. Grundsätzlich muss festgehalten werden, dass eine wissenschaftliche oder empirische Auswertung der Frage, warum eine Fernsehsendung ausgestrahlt beziehungsweise warum einem Themenvorschlag die Zustimmung verweigert wird, schlicht unmöglich ist. Aus dieser Tatsache heraus lassen sich zwei für das Fernsehgeschäft entscheidende Determinanten postulieren. Zum einen: Ein abgelehnter Vorschlag ist ebenso wenig schlecht wie ein angenommener per se gut ist. Das bedeutet, dass es immer in der Entscheidungsmacht einer Redaktion, eines Redakteurs oder, wenn es um grundsätzliche Ausrichtungen geht, auch im Kompetenzbereich einer Direktion liegt, Themenvorschläge und Sendungen zu selektieren und für den Sender zu besetzen. Hier wird natürlich nicht ausschließlich nach persönlichem Geschmack be- oder geurteilt, sondern sich am Markt und den anderen Marktteilnehmern orientiert. Dass sich dies für eine gebührenfinanzierte Fernsehanstalt eigentlich verbietet, wurde an anderer Stelle schon beklagt. Zum anderen: Bestimmte Themen werden sich immer durchsetzen. Für die Autoren bedeutet das, dass sie sich meistens an den gerade vorherrschenden Trends orientieren müssen, um ihre Produkte zu verkaufen. Im Fernsbereich kommen diese Trends meistens aus dem angelsächsischen Raum, also Großbritannien und USA. Jedoch bedeutet dies nicht, dass es im deutschen Fernsehen und auch im Bayerischen Rundfunk keine Nischen und Räume für Experimente geben würde. Allein dass diese, im Vergleich zum früheren „Minderheitenfernsehen“ der sechziger und siebziger Jahre, immer weniger werden und der Druck zur Programmtransparenz weniger Mut aller beteiligten Redakteure zulässt, muss konstatiert werden. Genauso wichtig bei der Entstehung einer historischen Dokumentation ist der Regisseur, der häufig in Personalunion auch der Autor ist. Wie dieser konzentriert sich der Regisseur auf den Inhalt und die Vermittlung

---

<sup>564</sup> Vgl. H. Werner.

eines Themas, aber unter einem anderen Aspekt. Der Regisseur versucht den Inhalt möglichst wirksam auf Bild, Geräusch, Musik, Original-Ton und Text zu verteilen, weil die Information nicht allein im Text steckt, sondern in allem, was das Fernsehen in seiner Eigenschaft als audiovisuelles Medium ausmacht. Dabei sind nicht nur die Kamerabewegungen wichtig; Geräusche, Musik, der Hintergrund einer Szene und viele andere Dinge spielen eine große Rolle. Gleichzeitig muss ein Regisseur dafür Sorge tragen, dass das Team seine Gedanken und Ansichten umsetzen kann, dies meistens in einer knapp bemessenen Zeit und unter schwierig planbaren äußeren Bedingungen. Dabei spielt das Wetter eine genauso große Rolle wie das Budget eines Films. Wetterkapriolen kosten Geld und sind manchmal Auslöser einer Neustrukturierung des Films.

Das finanzielle Budget eines Films fällt in den Hoheitsbereich der Redaktion. Die Redaktion ist verantwortlich für den Inhalt, die Form der Sendung und die Kosten. Wie bereits geschildert, ist nach den Rundfunkgesetzen aus den Rundfunkstaatsverträgen bei den öffentlich-rechtlichen Fernsehsendern der Intendant, bei den Privaten der Veranstalter nach dem jeweiligen Landesmediengesetz für jede Sendung verantwortlich. Innerbetrieblich ist diese Verantwortung beim Bayerischen Fernsehen auf Fernsehndirektor, Programmereichsleiter und Redaktionsleiter delegiert, was aber die formale Verantwortung nach außen nicht berührt. Die Redaktion beurteilt, ob ein Text oder ein Re-Enactment ins Programm passt und ob der Auftrag wie besprochen realisiert wurde. Somit hat die Redaktion für Geschichte und Gesellschaft im Bayerischen Fernsehen die Aufgabe der Kontrolle und der Darstellung der Nachvollziehbarkeit des Herstellungsprozesses der Dokumentationen.

Eine weitere klassische Rolle ist die Produktions- und Aufnahmeleitung und Produktionssteuerung – im Fernsehen institutionell der gleichberechtigte Partner der Redaktion. Gemeinsam mit der Redaktion arbeitet diese an der Herstellung und der Wirtschaftlichkeit des Programms, sprich der einzelnen Fernsehsendungen. Die Produktions- und Aufnahmeleitung und die Produktionssteuerung sind dem Herstellungsbetrieb innerhalb des Bayerischen Fernsehens zugeordnet und werden von einem technischen Direktor geführt. Aktuell ist dies eine Direktorin: Prof. Dr. Dr. Spanner-Ulmer, die seit 2012 die Produktions-/Technikdirektion mit den Hauptabteilungen Produktionsbetrieb, Produktion und Sendung, technischer Fernsehbetrieb, Planung und Technik, Multimedia Services und Programmverwaltung und Programmverbreitung leitet.

Innerhalb der Produktion ergeben sich drei unterschiedliche Verantwortungsbereiche: Produktionsleitung, Aufnahmeleitung und Disposition. Die Produktionsleiter des Bayerischen Fernsehens verwalten große Budgets, manchmal von mehreren Redaktionen zugleich. Zu ihrem Verantwortungsbereich gehört es, den Film zu organisieren. Das bedeutet: Sie bereiten den Film organisatorisch und finanziell vor, betreuen die Drehzeit und regeln die Nachbearbeitung.

Der Produktionsleiter wertet zunächst die Drehbuchentwürfe aus, die ihm von der Redaktion anvertraut werden. Er macht Konzeptionsänderungsvorschläge in enger Absprache mit dem Autor und der Redaktion. Nach der Festlegung von Drehorten, der Fixierung von inhaltlichen Schwerpunkten und der Sicherung der finanziellen Ressourcen macht sich die Produktionsleitung daran, das benötigte Material zu beschaffen und für die Drehzeit zu buchen. Daraufhin folgt das Besetzen der Rollen – bei historischen Dokumentationen braucht man zwar nicht zwingend ausgebildete Schauspieler, aber wenigstens sehr gute Statisten und Komparsen mit Filmerfahrung für das sogenannte Re-Enactment. Nach Besetzung der Rollen und der Auswahl der Kostüme werden von der Aufnahmeleitung die organisatorischen und zeitlichen Abläufe einer Fernsehsendung festgeschrieben. Dies geschieht in einer sogenannten Produktionsmitteilung, die später allen Mitwirkenden zugänglich gemacht wird.

Die Verantwortung für die Durchführung am Drehort übernimmt der Aufnahmeleiter, der verlängerte Arm der Produktionsleitung. Er muss sowohl die Produktionsmittel als auch die Organisation und den zeitlichen Ablauf gewährleisten. Eine zeitaufwendige Arbeit, die später im Film kaum zu sehen ist. Die Disponenten sorgen dafür, dass alles an Technik, Ausrüstung und Personal zur Verfügung steht, was Redaktion und Produktion vereinbart haben. Insgesamt hat die Produktionsleitung, obgleich Autoren und Redakteure das oft als Hindernis erleben, die Aufgabe, Sendungen

technisch und kaufmännisch zu ermöglichen. Das bedeutet auch, dass die Produktionsleitung materielle Grenzen für künstlerische Ideen setzt. Diese Tatsache wird natürlich von den Autoren beklagt und trotzdem ist sie unabdingbar. Ein guter Produktionsleiter hat die Aufgabe, Unmögliches möglich zu machen, in schwierigsten Fällen Lösungen zu finden, die der Redaktion alleine nicht möglich gewesen wären, und insofern hat die Produktion einen gewichtigen Anteil am kreativen Entstehungsprozess einer Fernsehsendung. Sie muss sich jedoch immer im Rahmen des finanziell Machbaren bewegen – dies ist oft nicht einfach.

Ein weiterer wesentlicher Punkt bei der Entstehung einer historischen Dokumentation ist die technische Abteilung, die den Film aufnimmt. Sie ist besetzt mit dem Kameramann und seinem Assistenten, dem Tonmeister, dem Bühnenbauer, dem Kostüm- und Maskenbildner und dem Requisiteur. Die Postproduktion, also die Nachbearbeitung des gedrehten Filmmaterials, wird in einem eigenen Punkt ausführlich behandelt.

Nach dieser kurzen Vorstellung der handelnden Personen stellt sich nun die inhaltliche Frage, wie ein Thema für eine Sendung gefunden wird. Oder anders formuliert: Wer kommt auf die Idee und wer entscheidet, ob sie verwirklicht wird? Die Bewertung der durchaus schwer nachvollziehbaren Entscheidungsfindung innerhalb einer Redaktion, eines Programmbereichs oder eines Senders würde den Rahmen dieses Exkurses sprengen und darüber hinaus zu keinem endgültig gesicherten Urteil über die Handlungsweisen der Beteiligten und deren Motivlage führen. Selten ist es so wie in unserem Beispiel, dass es eine einhellige Übereinstimmung darüber gibt, dass es publizistische Pflicht ist, ein Thema wie das 200-jährige Jubiläum des Königreichs Bayern medial entsprechend zu würdigen. Doch sind einige Prozesse der Themenvorschläge dem System Fernsehen immanent.

Vor einem Themenvorschlag steht eine Idee für einen Beitrag, einen Film oder eine Sendung, die im Fernsehen ausgestrahlt werden soll. Diese Idee muss unter verschiedensten Gesichtspunkten realisierbar sein. Dies gilt sowohl für den inhaltlichen wie auch für den finanziellen Rahmen eines Senders oder einer Redaktion: Der kreative Einfall eines Einzelnen muss von einem Team umgesetzt werden können. Die Thematik der Idee muss der Ästhetik eines Senders beziehungsweise einer Redaktion entsprechen. Die Idee muss handwerklich umsetzbar sein. Die Finanzierung spielt ebenso eine Rolle wie der zeitliche Rahmen der Produktionszeit. Schließlich ist auch der Ausstrahlungstermin, an dem die verwirklichte Idee dann zum Rezipienten gelangen soll, von Bedeutung. Diese Idee muss zuallererst eine formulierte Gestalt annehmen. Dies gelingt in Form eines Themenvorschlags, der dann verschiedene Entwicklungsstufen durchläuft: zum Exposé, zum Treatment, zum Szenarium und am Ende steht das Sendemanuskript.

Der Themenvorschlag hat das Ziel, die Redaktion vom Thema zu überzeugen. Je nach Fachbereich kommen auf die Redaktion eines Fernsehsenders Themenvorschläge von außen zu; aber auch die Redaktion selbst hat bestimmte Vorstellungen einer Themenauswahl, die dann, gemeinsam mit den externen Themenvorschlägen, auf limitierte Ausstrahlungsmöglichkeiten beziehungsweise Sendeplätze trifft. Ein Themenvorschlag versucht, in kurzen prägnanten Sätzen ein Thema aufzureißen und so spannend wie möglich zu präsentieren, um die Gunst des Redakteurs zu gewinnen, der wiederum von Faktoren wie Sendbarkeit, Senderkompatibilität und Finanzierung abhängig ist. In diesem Spannungsfeld entstehen Geschichtssendungen. Zur Auswahl von Themen bleibt festzuhalten, dass die Ablehnung oder Befürwortung einer Idee oder eines Themenvorschlags durch mehrere Faktoren beeinflusst wird, die mehr auf persönlichem Geschmack als auf wissenschaftlich nachvollziehbaren Fakten begründet sind.

Bei historischen Dokumentationen gibt es eine genrespezifische Eigenheit. Oftmals wird gerade bei größeren Projekten auf sogenannte Fachberater zurückgegriffen. Der Fachberater übernimmt die Gewähr für die Beachtung und Kenntnis aller Fakten. Er ist Aushängeschild einer Fernsehsendung und soll gleichzeitig korrigierend auf das Gesamtergebnis beziehungsweise auf die Erstellung des Treatments einwirken. Bei der Produktion der sechsteiligen Reihe „Königreich Bayern“ sind namhafte Experten der bayerischen, deutschen und europäischen Geschichte des 19. Jahrhunderts in das Geschehen involviert. Angeführt von Hans-Michael Körner, dem damaligen Lehrstuhlinhaber für die Didaktik der Geschichte an der LMU München, und der zum Lehrstuhl Kör-

ner gehörenden Akademischen Oberrätin Katharina Weigand reicht die Liste der Experten wie bereits erwähnt bis zu Hermann Rumschöttel, dem damaligen Generaldirektor der bayerischen Staatsarchive und Reinhold Baumstark, dem mittlerweile pensionierten Generaldirektor der Bayerischen Staatsgemäldesammlung. Es wird sich im Verlauf des Exkurses zeigen, inwieweit wissenschaftliche Fachberater die Entstehung einer historischen Dokumentation tatsächlich beeinflussen. Vorweg aber noch ein Wort zur Darstellung von geschichtlichen Stoffen im Bayerischen Fernsehen. Die Vermittlung von Geschichte erfordert – wie in allen anderen öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten auch – eine längerfristige Planung, da die Vorlaufzeit in der Regel etwa ein Jahr beträgt. Im Bayerischen Fernsehen erfolgt diese Planung in zwei Phasen: Zunächst werden zu Beginn eines Jahres in den jeweiligen Fachredaktionen Themenvorschläge der Redakteure und der Autoren zusammengetragen. In mehreren Sitzungen innerhalb des Programmbereichs, der in unserem Fall „Wissenschaft – Bildung – Geschichte“ heißt, werden diese Themenvorschläge diskutiert und Absichten in einem Projektplan formuliert. Die endgültige Auswahl der Themen findet in der zweiten Phase, in den sogenannten Projektplangesprächen, statt. Zu diesen internen Sitzungen kommen der Programmbereichsleiter, der Fernsehdirektor und zumeist die Verantwortlichen der zentralen Dienstbereiche zusammen. Flankiert werden diese Gespräche von einem Produktionsleiter, der dem Gremium beratend zur Seite steht. Die Programmbereichsleiter legen diesem Gremium eine Themenliste vor. Nun wird festgelegt, welche Sendungen unter welchen Bedingungen und in welchem finanziellen Rahmen in den jeweiligen Programmbereichen im folgenden Jahr produziert werden. Dabei liegt die letzte Entscheidung beim Fernsehdirektor. In den Projektplänen wird auch die jeweilige Höhe des Etats festgesetzt, über den der Programmbereich und die jeweiligen Fachredaktionen verfügen können. Bei den Sendungen handelt es sich sowohl um Eigenproduktionen des Bayerischen Fernsehens, die Redakteure und freie Autoren realisieren, als auch um Auftragsproduktionen, die bei freien Produktionsfirmen in Auftrag gegeben werden. Die finanzielle Ausstattung der einzelnen Sendungen richtet sich dabei nach Umfang und Aufwand der Produktion und ist de facto nicht festgelegt, sondern variabel.

Der Projektplan ist das Gerüst für die Programmplanung des kommenden Jahres. Das bedeutet in unserem konkreten Fall, dass die Entscheidung für die Produktion einer Serie über das Königreich Bayern und deren Herrscher bereits im März beziehungsweise April 2004 gefällt wurde. In dieser Zeit wurde der Projektplan für das Jahr 2005 entschieden und somit mussten gleichfalls für die Produktion der Serie in diesen Projektplangesprächen schon die Etats gesichert werden, um die Finanzierung der Serie zu gewährleisten. Nachdem der Projektplan verabschiedet war, konnte innerhalb dieses Projektplanjahres mit der Produktion der Sendungen begonnen werden. Was aber nicht gleichbedeutend damit ist, dass nicht zusätzliche finanzielle Mittel aus anderen Projekten für diesen Zweck abgezogen werden können. Somit ist die Finanzierung von Fernsehsendungen innerhalb eines Programmbereiches oder einer Redaktion weniger statisch, als es den Anschein hat. Wiederum unterliegt eine Befürwortung oder eine Benachteiligung eines Themas nicht grundsätzlichen betriebswirtschaftlichen Gründen, sondern mehr dem persönlichen Geschmack oder der Überzeugungskraft beziehungsweise dem Willen einzelner Personen. Aussagen über die Budgetierung innerhalb eines öffentlich-rechtlichen Senders zu treffen, ist demnach äußerst schwierig und nicht bis auf den „letzten Cent“ nachvollziehbar.

Welche historischen Themen abseits von Budgetierung und Projektplan hierbei für das Bayerische Fernsehen ausgewählt werden, das heißt, welche Themen interessant sein könnten, erklärt exemplarisch der ehemalige Redakteur Schwarzenbeck: „Am Anfang des langen Prozesses der Projektplan-Genese steht die Durchsicht diverser Chroniken und Vorschauen im Hinblick auf Jahrestage, Jubiläen und Ausstellungen. Sie bieten den Vorteil, dass durch das begleitende Presseberichterstattungen die Aufmerksamkeit des Publikums geweckt und gesteigert wird. Doch nur auf Gedenktage zu starren, nimmt dem Programm Originalität und Farbigkeit.“<sup>565</sup> Weiterhin stellt Schwarzenbeck fest: „Bei allen Themen sollte ein Bezug zur bayerischen und deutschen Geschich-

---

<sup>565</sup> E. Schwarzenbeck, S. 31.

te vorhanden sein – in dieser Reihenfolge der zahlreichen Themen der bayerischen Geschichte werden die territorialen Grenzen überschritten und es wird versucht, eine europäische Dimension deutlich werden zu lassen.<sup>566</sup> Von redaktioneller Seite her ist also auch die Einbettung einer regionalen Landesgeschichte in die deutsche und europäische Geschichte gewünscht. Diesem Prinzip werden Themen untergeordnet und wie man in Kapitel III, Abbildungen 17-20 sieht, gelingt es dem Bayerischen Fernsehen äußerst gut, regionale Themenbezüge innerhalb seiner Vermittlung von Geschichte darzustellen und zu befördern.

Nachdem also ein Thema gefunden ist, es sich durchgesetzt hat und in Projektplangesprächen die nötige Budgetierung erhalten hat, kommt es zur Absprache zwischen Redaktion, Autor und Produktion und der Entstehungsprozess einer historischen Dokumentation wird in Gang gesetzt.

In unserem Fall bedeutete das, dass eine „große Runde“ einberufen wurde, um die prinzipielle Zielsetzung der Serie „Königreich Bayern“ festzulegen. An dieser Runde nahmen neben allen Autoren und Redakteuren, der Programmbereichsleiterin und dem Produktionsleiter auch alle Fachberater teil. Wie bereits aus dem ersten Sitzungsprotokoll vom 11. Februar 2005 ersichtlich wird, soll in diesen Sitzungen die grundsätzliche Ausrichtung der Serie festgelegt werden. Dazu werden nach einer kurzen Vorstellung der Teilnehmer die Themen zugeordnet. Es wird vereinbart, dass pro Serienfolge ein Fachberater und ein Autor zusammenarbeiten. Darüber hinaus wird festgelegt, dass die Redakteure Christian Lappe und Engelbert Schwarzenbeck jeweils drei Folgen betreuen. Für den Film „Ludwig III. von Bayern“ arbeiten Heinrich Biron als Autor und Hans-Michael Körner als Fachberater zusammen. Professor Körner ist zudem wissenschaftlicher Gesamtleiter des Projekts. Dieses frühe Treffen ist sehr ungewöhnlich, denn normalerweise findet eine Rücksprache zwischen dem Fachberater, der hier Referent genannt wird, dem Autor und Redakteur erst nach Fertigstellung eines Treatments statt. Aus den Sitzungsprotokollen erfahren wir, dass sich bei der Konzeption der Serie darauf geeinigt wird, sechs Herrscherporträts zu erstellen, die jeweils 45 Minuten dauern. Die Dauer von 45 Minuten für eine historische Dokumentation ist in Deutschland üblich, auf den internationalen Märkten beläuft sich die Sendedauer meistens auf 52 Minuten. Des Weiteren wird festgelegt, die Originalschauplätze neu aufzunehmen und nicht auf Archivmaterial zurückzugreifen, was in diesem Fall bedeutet, die Schlösser Ludwigs II., Neuschwanstein, Linderhof und Herrenchiemsee, die Residenzen in Würzburg und München und die Befreiungshalle in Kehlheim in der Serie einzusetzen. Re-Enactments von bestimmten historischen Szenen, die mit dem Herrscher zu tun haben, sollen gedreht werden, ohne dabei die Herrscher selbst durch Schauspieler darstellen zu lassen. Diese Absprache trifft für „König Ludwig III. von Bayern“, wie man später sehen wird, nicht zu. Hier wird, obwohl dies einen Verzicht auf die innere Kohärenz der Serie bedeutet, der Herrscher durch einen Komparsen dargestellt, der den ganzen Film hindurch König Ludwig III. „spielt“, ihm Gestik und Mimik verleiht.

Schon in dieser ersten Sitzung zeigen sich Scheidewege und verschiedene Beurteilungen des zu erwartenden beziehungsweise erwünschten Gesamtergebnisses: So gibt Herr Rumschöttel zu bedenken, dass mit der Ausstrahlung dieser Serie auch die Möglichkeit verbunden wäre, bislang vernachlässigte Aspekte neu zu visualisieren. Dies wäre eine eindeutige Festlegung, die den Filmen der Serie nicht nur eine inhaltliche Festlegung und Richtung vorgeben würde, sondern ebenso Auswirkungen auf die Einschaltquote und das Zuschauerverhalten hätte. Professor Baumstark hält dem entgegen, dass man mit dieser Serie ein großes und breit angelegtes Publikum erreichen wolle. Dies bedeutet im Klartext, nicht neue oder zu vernachlässigende Aspekte zu zeigen, sondern den Zuschauern ihren König, ihr Bayern, so zu präsentieren, wie sie es kennen.

Diese Diskussion wird während der zweiten Sitzung am 7. März 2005 fortgesetzt, als die Runde erneut im Historicum in der Schellingstraße 12 zusammenkommt. Dabei geht es jetzt nicht nur um die Festsetzung von Kernthesen, sondern auch um die Festlegung der thematischen Grundpfeiler der Serie. In dieser zweiten Sitzung trägt jeder der Autoren vor, wie sein Herrscherporträt präsentiert werden soll. Anschließend wird dies im Plenum diskutiert. Aus dem Sitzungsprotokoll wird

---

<sup>566</sup> Ebd., S. 33.

ersichtlich, dass die Darstellung der Herrscher eher populär- denn streng geschichtswissenschaftlich gestaltet werden soll. So soll die Vermittlung der Herrschergestalt König Ludwigs III. von Bayern die Frage beantworten, ob der Untergang der Monarchie eher im Ausgang des Ersten Weltkriegs oder in der Person des Regenten zu suchen ist und ob es sich hierbei um einen schleichenden und schließlich unvermeidlichen Prozess handelte, der die Monarchie in Bayern durch den Freistaat Kurt Eisners ersetzte. Weiterhin wird Ludwig III. attestiert, eine tragische Gestalt zu sein, eine sehr widersprüchliche Person, die zwei Dinge vereinigt: Auf der einen Seite politisches Engagement und auf der anderen sein Faible für die Landwirtschaft. Dies wird später in den Produktionsbesprechungen zur Sprache kommen und während der Drehzeit ausführlich bebildert beziehungsweise durch Re-Enactments in Szene gesetzt werden.

Im dritten Sitzungsprotokoll, die Aufzeichnung einer internen Besprechung der Autoren und Redakteure gemeinsam mit der Programmbereichsleiterin am 18. März 2005 in Freimann, wurde der Feinschliff der Serie vollzogen. Auch hier wird wieder angestoßen, gerade bei König Ludwig II., dem vierten Teil der Serie, nicht mit zu vielen Klischees zu brechen, um den Zuschauer nicht abzuschrecken. Auf bestimmte dramaturgische Elemente sollte in der Reihe verzichtet werden: Zeitzeugen und Angehörige sowie Personen aus dem Hause Wittelsbach sollten möglichst nur eingeschränkt vorkommen. Ein Fachmann, zum Beispiel ein Historiker, der in der Form eines Moderators im Bild zu sehen ist, wurde abgelehnt. Es sollten Fragen geklärt werden, inwieweit Personen aus der näheren Umgebung auf den jeweiligen Herrscher und auf das Zeitgeschehen eingewirkt haben. Noch einmal einigte man sich darauf, keine real existierenden Personen, sprich keine Herrscher darzustellen. Weitere Übereinkünfte werden über die Musikberater und über den gewünschten Sprecher des Kommentartextes, Jörg Hube, getroffen. Ein Gemeinschaftstrailer sollte allen Teilen der Serie vorausgehen.

Nach Abhandlung dieses ersten Punktes, der sogenannten Themenfindung, zeigte sich, dass der Versuch unternommen wurde, mit Sachberatern, Programmbereichsleiterin, Produktionsleiter, Redakteuren und Autoren gemeinsam eine Strategie über den inhaltlichen und dramaturgischen Aufbau der Serie festzulegen. Dies findet gewöhnlich im kleineren Kreise statt, zumeist allein zwischen Autor und Redakteur, in einigen Fällen zwischen Autor und Fachberater. Aber genauso wie in dieser Serie wird im Normalfall versucht, einen Mittelweg zwischen der dramaturgisch spannenden Vermittlung von Geschichte und der Hervorhebung der historischen Fakten und Quellen zu finden. Dies ist das Fundament einer jeden historischen Dokumentation. Einzig das Mischungsverhältnis und der Einsatz von Stilmitteln wie Zeitzeugen, Re-Enactment, Originalschauplätzen, Musik, Kommentartext und Archivalien differiert voneinander.

#### zu b) Recherche

Die Recherche definiert sich als das Suchen, Sammeln und Dokumentieren konkret vorfindbarer und auf eingegrenzte Themen bezogene Fakten, Sachverhalte und Prozesse mit dem Ziel, das recherchierte Material geordnet darzustellen. Zwar gibt es einen Unterschied zwischen einer wissenschaftlichen und einer journalistischen Recherche, jedoch muss der Autor einer historischen Dokumentation immer versuchen, beide Recherchetypen zusammenzubringen. „In den meisten Fällen richtet sich die Recherche des Historikers auf einen eng umgrenzten Sachverhalt innerhalb einer bestimmten Thematik, mit welcher der Wissenschaftler bereits vertraut ist. Die Thematik von Fernsehdokumentationen umfasst hingegen meist einen größeren geschichtlichen Zeitraum.“<sup>567</sup>

Durch die Recherche klärt der Autor nicht nur die historischen Fakten selbst, sondern vor allem die Zusammenhänge der Hintergründe und die Einordnung in einen breiter gefassten historischen Gesamtkontext.

Selbst wenn es sich nicht um einen größeren geschichtlichen Zeitraum handelt, so sind dem Fernsehjournalisten beziehungsweise dem Autor historischer Dokumentationen für seine Recherchetä-

---

<sup>567</sup> P. Latzel, Recherche, S. 41.

tigkeit meistens enge zeitliche Grenzen gesetzt; bei besagter Reihe waren es knapp vier Monate. Deshalb kann eine journalistische Recherche mit einer wissenschaftlichen Recherche nicht konkurrieren, weil hier der zeitliche Rahmen viel weiter gesteckt ist. Überdies wird die Recherche für eine Fernsehdokumentation auch immer unter dem Aspekt und mit Berücksichtigung der Bebilderung erfolgen. Das bedeutet, bestimmte Quellen, die für den Historiker interessant und nützlich sind, kommen für den Autor einer historischen Dokumentation gar nicht in Frage.

Wenngleich die Rahmenbedingungen und die Zielsetzungen der Recherchetypen unterschiedlich sind, so zeigen sich dennoch in der Praxis Parallelen, da sich beide mit historischen Vorgängen und Sachverhalten befassen. In unserem Fall wird der Autor gerade durch die Einbindung und Unterstützung des Fachberaters in die Möglichkeit versetzt, das Wissen des Fachberaters über Quellen und Fakten zu nutzen. Dies nicht in Anspruch zu nehmen, wäre grob fahrlässig, denn nach wie vor liefern wissenschaftliche Veröffentlichungen wie Fachbücher, Aufsätze, Zeitschriften, Dissertationen und Magisterarbeiten die Basis für die Produktion von historischen Dokumentationen im Fernsehen. „Auf der Basis der neuesten Historiografie müssen zunächst der Stand der Forschung, die unterschiedlichen Interpretationsansätze und die diversen Beurteilungskriterien historischer Sachverhalte zusammengetragen werden. Bereits in dieser Anfangsphase entscheidet der Drehbuchautor, für welche Fragestellung er sich entscheidet, denn der interessierte Laie am Bildschirm soll nicht mit wissenschaftlichen Diskussionen gelangweilt oder verwirrt werden.“<sup>568</sup> Das bedeutet demnach, dass schon sehr früh – kurz nach Themenfindung und Orientierung – darüber entschieden wird, wie das Thema strategisch aufzubauen ist. In der Recherchephase wird festgelegt, wie der spätere Film auszusehen hat.

Für das Thema König Ludwig III. von Bayern schied die Zeitzeugenrecherche aus. Dies nicht deshalb, weil es keinen lebenden Zeitzeugen dieser Ära mehr gegeben hätte, sondern weil es nicht in das Gesamtkonzept der Serie passte. Von Vorteil war jedoch, dass der Film über König Ludwig III. von Bayern als einziger in dieser Reihe auf bewegte Bilder mit dem Monarchen zurückgreifen konnte.

Die Basisrecherche beginnt mit der systematischen Sammlung von Informationen, zum Beispiel wird geprüft, welche Informationsträger – Dokumente, Film- und Tonmaterial – zur Verfügung stehen. Die ersten Rechschritte bestehen in der Abgrenzung zu anderen möglichen Ansätzen und in der Gliederung des Themas in einzelne Sachverhalte und Aspekte. Dabei muss bei der Präsentationsform des Themas der Zusammenhang mit den Zuschauererwartungen gewahrt bleiben. Im Allgemeinen hat das Publikum bestimmte Erwartungen an eine historische Sendung.<sup>569</sup> So soll ein Film oder eine im Fernsehen vermittelte Geschichte Assoziationsmöglichkeiten in Bezug auf Tatsachen, Empfindungen und Einstellungen bieten sowie die größtmögliche Authentizität der Aussagen beinhalten. Das Einbetten einer Geschichte in die Lebenswirklichkeit des Zuschauers ist die schwierigste Aufgabe für einen Autor. Je besser ihm dies gelingt, umso länger werden die Zuschauer vor den Fernsehschirmen bleiben. Grundlegend für die Bearbeitung eines historischen Themas im Fernsehen ist in diesem Zusammenhang die Kenntnis der einschlägigen Literatur.

Dies waren in unserem Fall zunächst der Aufsatz von Hans-Michael Körner, „Ludwig III. Totengräber der Monarchie?“<sup>570</sup>, und die Biographie von Alfons Beckenbauer, „Ludwig III. von Bayern 1845 – 1921. Ein König auf der Suche nach seinem Volk“<sup>571</sup>, der Beitrag Prof. Dr. Hubert Glasers zu der von ihm kuratierten Ausstellung in Wildenwart zum 150. Geburtstag von Ludwig III. im von Max Oppel herausgegebenen Katalog „Ludwig III. König von Bayern. Skizzen aus seiner Lebensgeschichte“<sup>572</sup>, Prof. Dr. Manfred Tremls „Geschichte des modernen Bayern. Königreich und Freistaat“<sup>573</sup> und Max Spindlers „Handbuch der bayerischen Geschichte“<sup>574</sup>.

<sup>568</sup> B. Graf, S. 41.

<sup>569</sup> Vgl. Zusammenfassung der Studie Mayen/ Pfaff, Kapitel III, S. 214-217.

<sup>570</sup> Vgl. H.-M. Körner, Ludwig III., S. 376-388.

<sup>571</sup> Vgl. A. Beckenbauer.

<sup>572</sup> Vgl. H. Glaser, S. 11-58.

<sup>573</sup> Vgl. M. Treml.

Auf dem Studium dieser Literatur baut die Archiv- beziehungsweise die Archivalienrecherche auf. Diese Recherche begann am 17. März 2005 im Stadtarchiv München. Zunächst wurde der Kontakt zu einem Ansprechpartner im Archiv hergestellt, der das Thema betreut und sich um die Bereitstellung der Archivalien kümmert. Die Informationen, welche Elisabeth Angermair, unsere Ansprechpartnerin vom Stadtarchiv München, erhielt, waren, dass wir einen Film über König Ludwig III. von Bayern drehen wollten. Durch die Eingrenzung der Suchbegriffe wurde versucht, ein Arbeitsfeld abzustecken. Begriffe im Stadtarchiv München waren „König Ludwig III. von Bayern“, „Bayern im 19. Jahrhundert“, „Prinzregent Luitpold“ und das „Haus Wittelsbach“. Der ausgewählte Befund umfasste umfangreiches Fotomaterial, auf dem Ludwig III. mit Familie abgebildet ist. Profitieren konnte man hier von dem Nachlass einer Zeichenlehrerin namens Nathalie von Niketin, die zu dieser Zeit die Kinder der königlichen Familie betreute. Weiterhin gab es verschiedenste Motive von Repräsentationen und Aufgaben des Prinzen Ludwig III. von Bayern, dessen Vater Luitpold vor ihm Prinzregent war.

Am 19. Mai 2005 fand die Recherche zum Filmmaterial im Stadtarchiv München statt. Es fanden sich 22 Archivfilme, die meist unter dem Suchbegriff „Bayern im 19. Jahrhundert“ archiviert waren. Diese Filme zeigen Stadtansichten von München, wie Herbergsviertel im Münchner Stadtteil Haidhausen, ebenso wie Bilder von der Hochzeit König Ludwigs III. Eine Karikatur aus dem Jahre 1919 mit dem Titel „Der Millibauer von Leutstetten – Geschäftsaufgabe“ wird zur Vergrößerung beim Stadtarchiv in Auftrag gegeben. Diese Karikatur soll später in einem sogenannten Trickfilm aufgenommen und in die Dokumentation integriert werden, findet aber schließlich in der endgültigen Dokumentation keine Verwendung mehr.

Zwischen den ersten beiden Terminen im Stadtarchiv und dem Termin im Archiv des Erzbistums München und Freising am 12. August 2005 lag eine große Zeitspanne. Dies erklärt sich vor allem dadurch, dass die Aktivitäten des Autors zur Beschaffung der benötigten Materialien zum geplanten Beginn der Drehzeit hin immer umfangreicher wurden.

Ansprechpartner dort war Dr. Roland Götz. Folgende Suchbegriffe wurden durchleuchtet: „König Ludwig III. von Bayern“, „Marie Therese von Este-Habsburg“ und „Kardinal Faulhaber“. Der Fokus lag in diesem Archiv natürlich auf dem Nachlass Kardinal Faulhabers, der die Trauerrede sowohl am 3. Februar 1919 beim Begräbnis von Marie Therese von Este-Habsburg in Wildenwart als auch bei der Beisetzung des Königspaars in der Frauenkirche am 5. November 1921 gehalten hat. Ebenfalls fand sich der Sonderdruck für ein Messbuch zur offiziellen Aufnahme des Festes der Patrona Bavariae im liturgischen Kalender vom 14. Mai 1917. Für dieses Fest, genauer gesagt für die Wiederaufnahme des Festes der Patrona Bavariae in den liturgischen Jahreskalender, hat sich König Ludwig III. von Bayern persönlich beim päpstlichen Nuntius Pacelli eingesetzt. Diese Informationen fanden sich in der Trauerrede für Marie Therese von Este-Habsburg und der Predigt mit persönlichen, handschriftlichen Notizen von Kardinal Faulhaber sowie in Zeitungsartikeln zum Tode König Ludwigs III. von Bayern.

Unter den elf Archivalien befand sich auch ein sensationeller Fund, nämlich die Abschrift des gerichtlichen Protokolls über die Flucht Ihrer Majestät, der Königin von Bayern, persönlich aufgezeichnet von der Kammerfrau Fräulein Franziska Scheidl. In diesem Bericht hält die Kammerfrau exakt den Fluchthergang der königlichen Familie am 8. November 1918 aus der königlichen Residenz in München zum Schloss Wildenwart im Chiemgau fest. Die Abschrift ermöglichte dem Autor die genaue Rekonstruktion der Ereignisse und gestattete einen tiefen persönlichen Einblick in die Lebensverhältnisse des Herrscherpaares. Die Quelle diente nicht nur der Erstellung des Treatments und später des Szenariums, sondern wurde hinterher im Voice-Off-Text des Kommentars rezitiert.

Selbstverständlich muss bei der Archivrecherche zu diesem Thema das Bayerische Hauptstaatsarchiv mit all seinen Abteilungen genutzt werden. Deshalb fanden am 23. August 2005 in der Abteilung 2, Neuere Bestände des Bayerischen Hauptstaatsarchivs, bei den Ansprechpartnern Dr. Caro-

---

<sup>574</sup> Vgl. M. Spindler, Handbuch.

line Gigl und Dr. Johannes Kemper erste Besuche statt. Suchbegriffe waren diesmal: „Bayern im 19. Jahrhundert“, „Bayern im Ersten Weltkrieg“, „Ludwig III. von Bayern“ und „Prinzregent Luitpold“. Dazu wurden drei sogenannte Findbücher benutzt: die Ministerratsprotokolle, die Gründung der Republik und die Revolutionskarten. Der Befund erstreckte sich über die Akten des Ministeriums des Äußeren, Ministerratsprotokolle, die Akten des Staatsrates bis hin zu den Akten des Ministeriums des Inneren. Für den Autor einer historischen Dokumentation sind vor allem offiziell anerkannte Quellen wichtig. So fand sich zum Beispiel „Die Erklärung der provisorischen Regierung vom 8. November 1918 an das Bayerische Volk“ genauso wie eine Abschrift der „Erklärung König Ludwig III. in Anif vom 13. November 1918“, in der er die bayerischen Untertanen von dem geleisteten Treueid löst. Auch im Ministerrats-Protokoll lässt sich sehr gut nachvollziehen, in welchem Licht die Erhebung des Prinzen Ludwigs zum König von Bayern steht. Man kann hier exakt die Verhandlungen über diese Verfassungsänderung unter der Mitwirkung der Reichskammer verfolgen. Diese offiziellen Quellen dienen ebenfalls dem Voice-Off-Kommentar; sie können aber auch bebildert werden und stehen somit für die Authentizität der historischen Dokumentation. Der wohl gehaltvollste Fund zum Thema „König Ludwig III. von Bayern“ fand sich im Geheimen Hausarchiv der Abteilung 3 des Bayerischen Hauptstaatsarchivs. Ansprechpartner dort war Dr. Gerhard Immler. Ihm wurden am 15. September 2005 folgende Suchbegriffe genannt: „Ludwig III. von Bayern“, „Königin Marie Therese“, „Prinzregent Luitpold“, „Kronprinz Rupprecht“ und „Bayern im 19. Jahrhundert“. Der Befund beinhaltete nicht nur eine Geburtsurkunde Prinz Ludwigs vom 7. Januar 1842, sondern auch herausragende Fotos aus dem Familienbestand des Hauses Wittelsbach. Der Befund im Geheimen Hausarchiv enthielt darüber hinaus neben den Verfassungseid Prinz Ludwigs, den Matrikelauszug zum Tod von König Ludwig III. von Bayern am 18. Oktober 1921, ausgestellt in Sárvár, Ungarn, das Tagebuch von Prinzessin Wiltrud mit dem Bericht über die Flucht der königlichen Familie sowie die Briefe, die Kronprinz Rupprecht von der Front an seinen Vater König Ludwig III. von Bayern schrieb. Natürlich fanden diese Originalquellen später Verwendung im Voice-Off-Text des Kommentars.

Schließlich muss noch die Abteilung 5, „Nachlässe und Sammlungen des Bayerischen Hauptstaatsarchivs“ erwähnt werden. Hier fand die Recherche am 25. August 2005 statt. Ansprechpartner war Dr. Max Gschaid. Die Suchbegriffe waren: „Ludwig III. von Bayern“, „Marie Therese von Este-Habsburg“, „Georg Freiherr von Hertling“, „Kurt Eisner“, „Bayern im Ersten Weltkrieg“ und „Propaganda-Schriften“. Dem Autor boten sich Plakate, Fotomaterial und sonstige Bestände an, wie zum Beispiel ein Original-Plakat „An meine Bayern“ von König Ludwig III. vom 28. Juli 1918 sowie die Proklamation „Volksgenossen des Arbeiter- und Soldatenrats“ von Kurt Eisner vom 8. November 1918, weiterhin einige Schriftstücke zur Lebensmittelversorgung und Ernährung im Ersten Weltkrieg, Lebensmittel- und Brennstoffmarken sowie eine große Presse-Ausschnitt-Sammlung, die sogenannte „Presse-Ausschnitt-Sammlung Rehse“ aus dem Ersten Weltkrieg. Des Weiteren fanden sich einige Feindflugblätter des Ersten Weltkriegs, die über Bayern abgeworfen wurden.

Am 16. August 2005 fand eine Recherche im Museum für Kommunikation in Nürnberg statt, Ansprechpartnerin dort war Dr. Vera Lohse. Unser Suchbegriff war lediglich „König Ludwig III. von Bayern“. Hierzu fand Frau Lohse 45 Postkarten, unter anderem mit verschiedenen Porträts des Königs und seiner Gattin, Besuchen von diversen bayerischen Orten, Motiven aus dem Ersten Weltkrieg und Motiven von der goldenen Hochzeit. Diese Recherche fand telefonisch statt und wurde nicht persönlich durchgeführt, weil sich der Autor entschlossen hatte, nicht nach Nürnberg zu fahren, sondern auf den Bestand an Postkarten, Briefen und Fotos in den Münchner Archiven zurückzugreifen.

Ein kleinerer Fund unter dem Suchbegriff „Ludwig III. von Bayern, Grafing“ befand sich im Münchner Stadtmuseum. Der zuständige Ansprechpartner dort, Hans Dieter Hartl, übergab uns einen Stahlstich des Siegestores aus der Graphischen Sammlung; im Bild zu sehen ist König Ludwig I. von Bayern, der Großvater König Ludwigs III. von Bayern.

Am 13. August 2005 führte die Recherche in die Staatsbibliothek, Abteilung Karten und Bilder. Ansprechpartnerin war Angelika Obermaier, die folgende Suchbegriffe erhielt: „Ludwig der III. von Bayern“, „Marie Therese von Este-Habsburg“, „Georg Freiherr von Hertling“ und „Bayern im Ersten Weltkrieg“. Erster Fund war ein Landtagsalbum, beginnend im Jahr 1912, das verschiedene Fotos vom Landtag zeigt. Damit ließ sich gut die Verbundenheit des Prinzen Ludwigs zur Reichskammer zeigen. Außerdem fanden sich ungefähr 50 Einzelfotos aus diversen Beständen sowie die Ausgabe des Satiremagazins „Simplicissimus“, in der Ludwig der III. von Olaf Gulbransson karikiert wurde.

Ein Großteil des Archivmaterials (ca. 30 Prozent), das schließlich gesendet wurde, fand sich im umfangreichen Fernseharchiv des Bayerischen Fernsehens. Dieses sogenannte Klammermaterial muss immer rechtlich überprüft und eventuell anfallende GEMA- oder andere Gebühren müssen abgeführt werden. Die Recherche im Archiv des Bayerischen Fernsehens vom 13. April 2005 ergab zwei Treffer: Zum einen ein „historisches Stichwort“ in der Erstaussstrahlung vom 19. Oktober 1991 zum 70. Todestag (am 7. Januar 1997, zum 150. Geburtstag von König Ludwig III, wurde die Sendung wiederholt). Hier tauchen einige bereits im Stadtarchiv gefundene Filmmaterialien, die abgeklammert werden können, auf. Zum anderen fand sich in der zwölfteligen Sendung „Das Erbe der Wittelsbacher – Vermächtnis einer europäischen Dynastie“ als zwölfte Folge: „Der Abschied vom Königreich“. Autor war Helmut Dotterweich, Erstaussstrahlung am 1. Januar 1981. Der Film zeigt den, bis dato unbekannt, Trauerzug bei der Beisetzung des Königspaars am 5. November 1921 in München.

Weiteres brauchbares Material befand sich im Bayerischen Armeemuseum im Neuen Schloss sowie in der Reduit Tilly in Ingolstadt. Die Suchbegriffe waren hier: „Ludwig der III. von Bayern“ und „Das Haus Wittelsbach“, die der dortige Ansprechpartner Dr. Ernst Aichner für uns recherchierte. Neben einem Ehrensäbel des Königs, einem Ölgemälde von Keck sowie einer Uniform des königlichen Bayerischen Jägerbataillons, getragen von König Ludwig III. von Bayern, fanden sich in der Ausstellung zum Ersten Weltkrieg in der Reduit Tilly vor allem Plakate, Wandstickereien, Flugblätter und Zeitungsartikel.

Am 20. September 2005 fand die letzte Archivalienrecherche im Stadtarchiv Pfarrkirchen statt. Der dortige Ansprechpartner, Kurt Würtinger, recherchierte unter dem Suchbegriff „König Ludwig III. von Bayern“ und fand 21 Fotos vom Besuch des Königs in Pfarrkirchen am 14. Mai 1914 sowie Fotos der Trabrennbahn Pfarrkirchen. Diese Fotos dienten zur Bebilderung der Pferdeleidenschaft Ludwigs III. und wurden am Drehtag in Pfarrkirchen dem Autor ausgehändigt, um ebenfalls im Trickstudio aufgenommen zu werden.

Nach der Archivalienrecherche muss der Autor einer historischen Dokumentation eine Drehort- und Internetrecherche durchführen. Bei der Drehortrecherche ist zu beachten, dass man nicht jedes Motiv einfach aufnehmen darf. Oft genug bedarf es dazu eines großen bürokratischen Aufwands, der gewöhnlich von der Produktion, in einigen Fällen aber auch von der Redaktion erledigt wird. Immer dann, wenn man sich auf öffentlichem Gelände bewegt und der jeweilige Träger Gebühren verlangt, bedarf es Fingerspitzengefühl und Überzeugungskraft des Produktions- beziehungsweise Aufnahmeleiters, um einen Drehort für die Realisierung des Films zu sichern. Für die Produktion dieser Serie wurden einige Ausnahmen gemacht. Grundsätzlich muss hier noch einmal auf die sehr gute Zusammenarbeit zwischen dem Haus Wittelsbach und dem Bayerischen Fernsehen hingewiesen werden. Geprägt durch persönliche Gespräche und gute bis freundschaftliche Beziehungen gehen die Vermittlungsformen und Vermittler bayerischer Geschichte mit den Interessen des Hauses Wittelsbach zur Darstellung der eigenen Geschichte Hand in Hand.

Die Drehortrecherche besorgt die nötigen Informationen für die Produktion, damit diese die erforderlichen Drehgenehmigungen erwirken und die Frage nach Gebühren und Rechten klären kann. In unserem Fall wurde in der Universität München recherchiert. Es wurden Drehorte in der Residenz und im Münchener Hofgarten besichtigt, im Forstenrieder Park, auf der Trabrennbahn Pfarrkirchen und im Gasthof Schachtl in Pfarrkirchen. Weiterhin wurde als Drehort ein Bauernhof mitsamt Stallungen in Reith, in der Nähe von Wasserburg, festgelegt. Außerdem wurden das Staat-

liche Museum für Völkerkunde in München sowie die vier Drehorte Amerang, Anif, Wildenwart und Altötting besichtigt.

Durch die Internetrecherche wurde der Autor auf zwei Vereine aufmerksam, deren Mitwirkung er sich sichern wollte: Es waren dies zum einen der Böllerschützenverein in Riedering und der Verein König-Ludwig-Donaukanal in Burgthann, Franken. Beide Vereine erklärten sich bereit, in historischen Kostümen an den Dreharbeiten teilzunehmen.

Schließlich wurde auch noch im Bundesarchiv in Koblenz und im National Archive in Washington recherchiert. Viele der später gesendeten Filmaufnahmen, vor allem aus dem Ersten Weltkrieg, stammen aus den USA und wurden als sogenanntes Footage-Material abgeklammert und integriert.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Recherche das A und O einer sowohl journalistisch guten als auch dokumentarisch qualitätvollen historischen Fernsehsendung ist. Diese Recherchen müssen neben den inhaltlichen gleichzeitig technische, handwerkliche und organisatorische Aspekte mit einbeziehen. Je genauer die Recherche ist, umso genauer kann man sein eigenes Team informieren und die Ressourcen des Bayerischen Fernsehens ausschöpfen.

Am Ende einer Recherche steht das Exposé, welches bei einer historischen Dokumentation das dramaturgische Skelett des Filmes darstellt. Es erklärt, wie das Thema zu einer dramaturgisch gestalteten Geschichte wird, die im Fernsehen ausgestrahlt werden kann. Solche Konzepte unterscheiden sich deutlich von wissenschaftlichen Arbeiten und Büchern. Ein Exposé muss sich festlegen. Es benennt eine Hauptfigur, die im Laufe des Films auf bestimmte Herausforderungen, Hindernisse, Gegner, Schwierigkeiten und Probleme trifft. Dabei kann die Hauptfigur eines Dokumentationsfilms auch eine Sache, also etwas Abstraktes sein. Das Exposé ist die Gliederung und Kurzfassung des Treatments beziehungsweise des Szenariums, das noch vorzulegen ist. Es beinhaltet außerdem Form und Länge des Beitrags. Ein Exposé hat somit die Funktion eines dramaturgischen Arbeitsvertrags zwischen Redaktion und Autor. Das folgende, ausführlichere Treatment erklärt nun, was der Autor visuell umsetzen will, und ist somit Informationsgrundlage für alle Mitarbeiter, von der Produktion über das Kamerateam bis hin zur Postproduktion.

Dem Exposé folgt das Szenarium. Ein Szenarium ist die schriftliche Beschreibung des Films in der Reihenfolge der Szenen, getrennt nach Bild und Textinhalt. Es zeigt die vorläufige Struktur des Films, so wie sich der Autor den Film in diesem Stadium vorstellen kann. Diese Struktur kann sich beim Drehen, selbst im Schnitt, nochmals verändern. Mit dem Szenarium bekommt die Idee, die im Exposé vorformuliert wurde, eine festere Struktur und es lässt sich genauer einschätzen, wie der Film zu produzieren ist. Im rein fiktionalen Bereich heißt das Szenarium Drehbuch.

#### zu c) Produktionsbesprechungen

In den Produktionsbesprechungen versuchen Produktionsleitung, Redaktion, Fachberater und Autor dem Film eine dramaturgische Struktur zu geben. Ein wesentlicher Punkt ist dabei immer, ob die vom Autor geäußerten Vorschläge finanzierbar sind beziehungsweise den Wünschen des Redakteurs entsprechen. Die Produktionsleitung übernimmt in diesen Gesprächen eine Vermittlerrolle und setzt Grenzen zwischen den Wünschen des Autors und der Redaktion und dem Machbaren innerhalb des finanziellen Budgets. Mag sich der Hinweis auf das zur Verfügung stehende Geld noch so banal anhören, es ist doch der alles entscheidende Faktor, sowohl bei der Gestaltung eines Fernsehfilms als auch bei einer historischen Dokumentation.

Eine erste Besprechung fand bereits drei Monate vor Erstellung des Treatments statt. Diese war am 25. Februar 2005 im Büro von Hermann Rumschöttel, der als wissenschaftlicher Fachberater dem Autor zugeteilt wurde. An dieser Besprechung nahmen teil: Hermann Rumschöttel, Gerhard Immler, der Leiter des geheimen Hausarchivs, der Redakteur Christian Lappe und der Autor Heinrich Biron.

In diesem ersten Produktionsgespräch ging es um den Zugriff auf die Archivalien des geheimen Hausarchivs, die für diese Serie und für das gesamte Projekt zur Verfügung gestellt werden soll-

ten. Des Weiteren sollte die Rolle des Protagonisten, König Ludwig III. von Bayern, festgelegt werden. Bereits in diesem Gespräch wurde der Rahmen vorgegeben, in dem der bayerische Herrscher und die Rolle Bayerns im deutschen Kaiserreich gezeigt werden sollten. Bemerkenswert bleibt, inwieweit die Vorschläge des historischen Fachberaters im Film umgesetzt werden, sprich inwieweit der Fokus der zu erzählenden Geschichte auf der Verfassungspolitik König Ludwig III. von Bayern auf den parteipolitischen Aktivitäten und der Stellung Bayerns im Reich beziehungsweise auf der Reichstreue des Königs liegt. Diese drei Punkte in der Vita Ludwigs III. schienen dem historischen Fachberater besonders wichtig und innerhalb des Herrscherporträts unverzichtbar, um die Persönlichkeit des Protagonisten zu erschließen. Ob und wie diese Ratschläge erfüllt wurden, zeigt sich später im Szenarium beziehungsweise im Schnittprotokoll. Professor Rumschöttel lehnte darüber hinaus den Auftritt von Historikern als Moderatoren oder Gesprächsgäste vor der Kamera ab. Seine Argumentation lautete, der Film erzähle die Geschichte und nicht der Erzähler. Bereits in diesem Vorgespräch wurde also entschieden, dass kein Presenter beziehungsweise Moderator auf dem Bildschirm zu sehen ist.

Die nächste Produktionsbesprechung fand einige Monate später, am 25. Juli 2005, statt. Hier lag nun schon eine erste Grobfassung des Treatments vor. Im Büro des Redakteurs Christian Lappe wurde gemeinsam von Redakteur und Autor Heinrich Biron versucht, bestimmte Charakterzüge Ludwigs III. von Bayern festzulegen. Gleichzeitig wurden bestimmte Anekdoten ausgewählt, die zum Verständnis dieser Herrscherpersönlichkeit als wichtig erachtet wurden, zum Beispiel eine Szene während des Baus des Siegestors in München; aus einem Brief König Ludwigs I. von Bayern an seinen Sohn Otto, König von Griechenland, vom 8. Januar 1845 soll zitiert werden: „Mit der mich durchflammenden Nachricht wurde ich empfangen, es wäre ein Prinz geboren.“<sup>575</sup> Dazu passte auch der Fund des Stahlstichs im Münchner Stadtmuseum.

Weiterhin wurde festgelegt, dass eine Szene in der Universität gedreht werden soll, um zu zeigen, dass Ludwig der erste Prinz aus dem Hause Wittelsbach war, der die Universität besuchte. Und noch ein dritter Punkt, eine dritte Anekdote, erschien in diesem Zusammenhang wichtig: Der Moskauer Vorfall vom 6. Juni 1896. Anlässlich der Krönung des letzten Zaren Russlands, Nikolaus II., feierte der deutsche Reichsverein sein Stiftungsfest und Prinz Ludwig gab in seiner Tischrede zu bedenken, „dass neben dem großen Vaterland die engere Heimat und die Anhänglichkeiten an die heimische Dynastie nicht zu vergessen sind“<sup>576</sup>. Redakteur und Autor zeichneten in diesem Gespräch ein Psychogramm des Protagonisten und legten den Charakter Ludwigs fest. Dabei kam es ihnen besonders darauf an, zu zeigen, dass Ludwig III. von Bayern tief religiös war und die Kirche nicht als Machtapparat verstand. Abschließend spielte die zivile Orientierung des Prinzen Ludwig eine besondere Rolle. Während er sich ausführlich mit wirtschafts- und sozialpolitischen Fragen beschäftigte, fielen ihm das höfische Zeremoniell und die militärische Präsentation offensichtlich schwer.

Dies sind die festgelegten Charaktermerkmale und herausragenden Aspekte der Vita König Ludwigs III., wie sie später für den Zuschauer vermittelt werden sollen. Das ‚Wann‘ und ‚Wie‘ spielte zu diesem frühen Zeitpunkt noch keine Rolle. Erst die Produktionsleitung legt gemeinsam mit der Aufnahmeleitung Drehpläne an und kümmert sich um die Logistik der Entstehung der historischen Dokumentation. Obwohl die Charakterisierung der Hauptfigur nun schon weit vorangeschritten war, fehlte noch die bildliche und dramaturgische Umsetzung der wesentlichen Aspekte des Charakters von Ludwig III. Trotzdem: die Charakterisierung des Herrschers ist eben nicht nur für die inhaltliche Ausrichtung wichtig, sie dient gleichfalls der Produktion und dem Produktionsleiter zur Festlegung auf bestimmte Drehorte und zur Eingrenzung des Themenspektrums dieser Dokumentation.

Bei der Produktionsbesprechung am 18. August 2005 im Redaktionsbüro von Christian Lappe kam nun auch Produktionsleiter Roland Weese dazu. Da gleichzeitig zur historischen Dokumenta-

<sup>575</sup> Zitiert nach A. Beckenbauer, S. 13.

<sup>576</sup> Zitiert nach Ebd., S. 93.

tion über Ludwig III. ein Porträt über Marie Therese von Este-Habsburg, Ludwigs Gemahlin, gedreht werden sollte, wurden Spielszenen, die beide Filme betreffen, festgelegt, um sie organisatorisch so weit wie möglich zusammenzufassen. Der Redakteur gibt in diesem Zusammentreffen die Grundschrirte dieser historischen Dokumentation vor und weist auf den engen Zusammenhang der einzelnen Geschichten hin. Bereits bei dieser Produktionsbesprechung wurden erste Drehterme festgelegt. Die nächste Besprechung folgte fünf Tage später im Produktionsbüro des Produktionsleiters Roland Weese in Unterföhring. Am 23. August 2005 wurden nun die ersten Drehtage fixiert: Die Produktionszeit für „König Ludwig III. von Bayern“ sollte am 16. September 2005 beginnen. Somit lässt sich sagen, dass knapp vier Wochen vor Beginn dieser Produktionszeit ein zeitliches Korsett angelegt wurde. In einer weiteren Produktionsbesprechung am 1. September 2005 wurden insgesamt sieben Drehtage zwischen Redakteur, Autor und Produktionsleiter fixiert und die zu drehenden Bilder dafür festgelegt. Zu diesem Zeitpunkt lag bereits ein drehfertiges Szenarium vor, welches die Grundlage bildete, auf der der Produktionsleiter die Produktionszeit organisierte, und was bedeutete, dass bestimmte Drehtage bestimmten Bildern zugeordnet wurden. Dabei wurde aus Kostengründen auf Synergieeffekte geachtet, so dass ein Motiv für mehrere Bilder benutzt werden konnte.

Die für die inhaltliche und dramaturgische Umsetzung des Themas wohl wichtigste Produktionsbesprechung fand allerdings erst am 2. September 2005 am Lehrstuhl von Prof. Dr. Hans-Michael Körner statt. Teilnehmer waren neben Herrn Körner Frau Katharina Weigand, die sich für die wissenschaftliche Gesamtleitung des Projekts mitverantwortlich zeichnete, Redakteur Christian Lappe und Autor Heinrich Biron. In dieser Besprechung wurde nun der Versuch unternommen, inhaltlich endgültig festzulegen, wie König Ludwig III. von Bayern als Herrscherpersönlichkeit wirken sollte. Körner stellte seine These, dass König Ludwig III. von Bayern schon als Sargnagel der Monarchie geboren wird, zur Diskussion. Einerseits soll auf die Katholizität als wichtigstes charakterliches Merkmal hingewiesen werden, andererseits soll nicht vergessen werden, dass der fehlende politische Gestaltungswille und der fehlende Sinn für Militarismus oder höfisches Zeremoniell den König die Lage und die Kriegssituation komplett falsch einschätzen ließen. König Ludwig III. von Bayern fühlte sich bis ans Ende eins mit seinem Volk, obwohl er schon längst einem System diente, das vom Volk nicht mehr akzeptiert wurde. Er schätzte also seine Akzeptanz beim Volk völlig falsch ein. Diese fehlende Akzeptanz seiner Untertanen mündete in einer Revolte, die sich weniger gegen das Haus Wittelsbach als gegen das monarchische System als solches richtete, da es Frieden nur nach dessen Abschaffung geben konnte. Inwieweit sich die didaktischen Vorstellungen der wissenschaftlichen Gesamtleitung im Film durchsetzen konnten, also wie die Geschichtswissenschaft konkret auf die Vermittlung von Geschichte im Fernsehen einwirken kann, wird im Schnittprotokoll gezeigt.

Diese Produktionsbesprechung war der neuralgische Punkt im Verhältnis zwischen Geschichtswissenschaft und Vermittlung von Geschichte im Fernsehen. So musste geklärt werden, ob bestimmte geschichtliche Fakten und Vorkommnisse unbedingt im Film vorkommen müssen, weil man sonst die Person nicht versteht, oder ob bestimmte Sachverhalte gar nicht gezeigt werden sollen, weil sich sonst der Zuschauer vermeintlich langweilen würde. Wo beginnt die Grenze, an der der Fernsehschaffende den Pfad der Wissenschaft verlässt, um möglichst viele Zuschauer für seine Sendung zu interessieren, und wie weit reicht der Einfluss des Historikers, der möglichst viele Komponenten der wissenschaftlichen Diskussion in einen Film einbringen möchte?

Die Beantwortung dieser Fragen schlägt sich nur als empirisches Ergebnis im Schnittprotokoll nieder, in dem zeitlich exakt aufgelistet ist, aus welchen verschiedenen Komponenten und Stilmitteln der Film besteht. Doch trotz aller Empirie mag eine letztgültige und vor allem wissenschaftliche Beantwortung der Frage nach den Vermittlungsregeln von Geschichte im Fernsehen nicht so recht gelingen. In vielerlei Hinsicht sind die Produktionsbesprechungen, wie auch die Zusammentreffen der großen Runde unter dem Punkt Themenfindung, essentiell für die inhaltliche Umsetzung des Themas im Fernsehen. Nur selten hat eine Redaktion beziehungsweise ein Autor die Möglichkeit, auf das geballte Wissen solch hochkarätiger Experten zurückzugreifen. Indes: Es ist

letztendlich sein Film, seine Vision, seine Sichtweise. Unter diesem Aspekt ist die finanzielle Beschneidung seiner Kreativität durch das festgesetzte Budget höher zu bewerten als der Einfluss der Fachberater – trotz aller Notwendigkeit, ein Thema bis zum Kern zu durchdringen. Viele Gründe sprechen für eine dramaturgische Umsetzung des Themas in einer mehr auf die Spannung und Unterhaltung als auf den wissenschaftlichen Gehalt fokussierten Präsentation von Geschichte im Fernsehen. Hier ist das vermeintliche Zuschauerinteresse anzuführen, das, wie sich schon gezeigt hat, Geschichte spannend und anekdotenreich sehen will. Die Positionierung einer Geschichtssendung im heutigen Fernsehmarkt und die Festlegung seines Sendeplatzes tragen ebenfalls dazu bei, Geschichte weniger unter geschichtsdidaktischen Aspekten zu vermitteln – wiederum im Namen des antizipierten Zuschauerhaltens. Schließlich darf die Finanzierung einer historischen Dokumentation nicht vergessen werden. Hier werden von Beginn der Planung nicht nur der Kreativität des Autors, sondern auch dem geschichtsdidaktischen Einfluss des Fachberaters Grenzen gesetzt, deren Überwindung in manch einem Fall den Wegfall einer anderen Komponente bedeuten kann. Konkret formuliert bedeutet das: Wenn es für den Autor und den Fachberater wichtig ist, eine Szene zu realisieren und es regnet am Drehtag und die Dreharbeiten werden dadurch verhindert, wird der Produktionsleiter gerne einer Wiederholung dieses Drehtages zustimmen, nur muss in den meisten Fällen dafür ein anderer Drehtag abgesagt werden, beziehungsweise kürzer und knapper realisiert werden.

Diese Problematik, auf die später im Fazit noch einmal ausführlich eingegangen wird, zeigt deutlich die Grenzen der Einflussnahme der Geschichtswissenschaften auf die Vermittlung von Geschichte im Fernsehen auf.

#### zu d) Casting, Kostüme und Requisite

Ein Casting im Rahmen einer historischen Dokumentation bedeutet die Auswahl der Schauspieler oder der Komparsen, die in den Re-Enactment-Szenen mitwirken, und wird gewöhnlich von Produktionsleitung, Redaktion und Autor gemeinsam vorgenommen. Historische Dokumentationen im Fernsehen bedürfen eigentlich keiner Schauspieler, die in Sprechrollen auftreten, wie dies bei Spielfilmen im Fernsehen oder im Kino der Fall ist. Sie behelfen sich mit dem Stilmittel des Re-Enactment. Ein Beispiel aus „König Ludwig III.“: Die Unterzeichnung der Erklärung von Anif durch König Ludwig III. von Bayern am 18. November 1918 wird schauspielerisch nachgestellt, ohne dass dies in eine Sprechrolle mündet. Mimik, Gestik und ausdrucksstarkes Schauspiel, gemeinsam mit einem eventuellen Voice-Off-Kommentar, ersetzen einen Mono- oder Dialog, wie dies in Spielfilmen normalerweise üblich ist. Die Besetzung der Darsteller für solche Re-Enactments gestaltet sich äußerst schwierig. In unserem Fall hatten wir großes Glück und fanden in Ludwig Billinger einen sehr begabten Laiendarsteller, der in die Rolle Ludwigs III. schlüpfte. Wenn allerdings die schauspielerische Leistung einer historischen nachinszenierten Person schlecht ist, hat dies auch Auswirkungen auf die Rezeption der historischen Wirklichkeit. Wie schon in der Kontroverse um die Knoppsche Geschichtsvermittlung besprochen, birgt das Re-Enactment die Gefahr einer Verballhornung der historischen Figur durch eine nicht ausreichende schauspielerische Leistung des Komparsen. Hier bleibt der Hinweis auf die Finanzen: Je mehr Geld zu Verfügung steht, umso besser die Möglichkeiten der dramaturgischen Inszenierung von fähigen Schauspielern.

Das Vorgehen beim Casting ist im Allgemeinen immer gleich. Der Produktionsleiter sucht bei einer der namhaften Schauspieler-, Komparsen- und Artistenagenturen anhand des Treatments und unter Zuhilfenahme von historischen Bildern oder Fotografien Schauspieler aus, die eine ähnliche Physiognomie wie die darzustellenden Personen haben. Die äußerliche Ähnlichkeit spielt hierbei eine größere Rolle als das schauspielerische Talent. Diese Vorauswahl unterbreitet der Produktionsleiter dem Redakteur beziehungsweise dem Autor, der entscheidet, welche Rolle mit welchem Schauspieler besetzt wird. Da die Vergütung der Schauspieler beziehungsweise Statisten relativ

gering ist, sind eben solche Produktionen wie „König Ludwig III. von Bayern“ darauf angewiesen, Komparsen zu finden, die gerne und aus Interesse bei dem Projekt mitwirken.

Das bayerische Fernsehen verfügt über einen stattlichen Kostümfundus, der im Ausstattungsbetrieb in Unterföhring angesiedelt ist. Verantwortlich für diesen Kostümfundus waren damals Anette Wimmer und Brigitte Dali, die gemeinsam mit dem Produktionsleiter, dem Redakteur und dem Autor die verschiedenen Kostüme aussuchten. Wie im Anhang unter dem Punkt Kostümproben beschrieben, werden die Schauspieler meist in Gruppen für die Kostümprobe eingeladen. Die ausgewählten Kostüme werden markiert und in einem Berichtsheft notiert, damit später am Drehort das richtige Kostüm vorhanden ist. Es ist nicht üblich, bei historischen Dokumentationen einen eigenen Kostümbildner am Drehort zu haben, deshalb kümmert sich am Drehort der Gewandmeister um die Kostüme. Dieser holt die Kostüme im Kostümfundus ab und fährt damit zu den entsprechenden Drehorten. Da auch hier immer wieder improvisiert werden muss, kann es passieren, dass ein Praktikant kurzfristig und unvermittelt einen Statisten spielen muss und vor Ort in ein Kostüm gesteckt wird, dass ihm beispielsweise zu klein ist. Erst am Drehort wird ad hoc entschieden, welche Kostüme zum Einsatz kommen und welche nicht.

Die Auswahl der Kostüme schließt immer den bürokratischen Akt der genauen Notation mit ein und stellt einen erheblichen Kostenfaktor innerhalb des Produktionsprozesses dar. Sind bestimmte historische Kostüme über den Kostümfundus des bayerischen Fernsehens nicht erhältlich, so behilft man sich, indem man zum Beispiel bei den verschiedenen Theatern in München nachfragt. Es gibt aber auch private Kostümverleihe, wie zum Beispiel den Kostümverleih Johann Vogel in Eggenfelden, der über einen großen Schatz an Originalkostümen und -requisiten aus dem 19. Jahrhundert verfügt. Wie im Anhang dargestellt kann es auch passieren, dass bestimmte Kostümproben oder die Einkleidung von Statisten und Komparsen während der Drehzeit stattfinden. Es kann vorkommen, dass sich aus einer bereits gedrehten Szene eine Folgeszene für den Autor ergibt, zu der er dann noch bestimmte Schauspieler haben möchte. Auch das bedeutet für die Produktion einer historischen Dokumentation wieder schnelles Reagieren und ein hohes Maß an Improvisation.

Bei der Requisite läuft es anders als bei den aufgefächerten Kostümproben. Produktionsleiter, Requisiteur und Autor klären alle grundlegenden Dinge in einer gemeinsamen Besprechung. Systematisch werden alle Bilder der Dokumentation durchgegangen und die benötigten Requisiten für die einzelnen Drehorte festgelegt. Der Requisiteur entscheidet letztlich selbstständig über die Zusammenstellung der Requisiten. Dabei orientiert er sich natürlich an den historischen Vorbildern. Zumeist schöpft er aus seiner eigenen Erfahrung aus früheren Filmen und Dokumentationen.

Die Bereiche Casting, Kostüme und Requisite haben auch immer mit Glück und/oder Zufall zu tun. Die richtigen Schauspieler, die passenden Kostüme und die nötigen Requisiten müssen gefunden werden und all dies – Mensch und Material – muss dann auch tatsächlich zum richtigen Zeitpunkt, dem Drehtermin, vor Ort sein. Die Schauspieler dürfen keine anderweitigen terminlichen Verpflichtungen haben und Kostüme wie Requisiten nicht zeitgleich in anderen Produktionen benötigt werden. Hier wird deutlich, dass die Zuschauerresonanz auf eine historische Dokumentation, im Positiven wie im Negativen, von Unwägbarkeiten während der Entstehung einer solchen abhängig ist, weil sie einen sehr viel größeren Einfluss haben, als dies auf den ersten Blick scheint: Ein guter Schauspieler in der Titelrolle, das Originalkostüm zu einem erschwinglichen Preis, das Originalset in der Residenz und das richtige Wetter. Dies sind alles Faktoren, die sich gut auf einen Film und seine Rezeption beim Publikum auswirken und deren wissenschaftliche Kategorisierung und Auswertung sich in eng bemessenen Grenzen hält.

#### zu e) Produktionszeit

Das eigentliche Entstehen einer historischen Dokumentation ist die Drehzeit. Es scheint nicht übertrieben, diese Zeit als die wichtigste in der Genese eines Films zu betrachten. In dieser Zeit versucht der Autor seine Idee und somit seine Geschichte mit der Aufnahme von Bildern und

Tönen umzusetzen. Nachdem er den Redakteur und den Produktionsleiter von seinen Ideen überzeugt und der historische Fachberater beziehungsweise wissenschaftliche Gesamtleiter seine Prioritäten gesetzt hat, muss der Autor nun dem Drehteam die Idee und den Sinn der Geschichte vermitteln. Gemeinsam mit dem Kamerateam, der Bühnentechnik, der Ausstattung und der Lichttechnik legt er Stil und Dramaturgie von Bild und Ton fest. Dies geschieht meistens am Set und coram publico. Gemeinsam wird über Ausmaß und Organisation der Arbeit entschieden, werden besondere Stärken und Schwächen der Szenen besprochen. Die Spannbreite der „Schwächen“ reicht hier von einer ungünstigen Wetterlage bis hin zum fehlenden finanziellen Budget, das oft genug durch Kreativität und Fantasie ersetzt wird. Beim Drehen treten unterschiedliche schöpferische Kräfte hervor: Die Kreativität der Kameraleute und Tontechniker treffen auf den Gestaltungswillen des Autors. Dass dabei je nach charakterlichem Zuschnitt der Protagonisten reichlich Konfliktpotential entsteht, muss an dieser Stelle nicht weiter verdeutlicht werden. Es sei lediglich darauf hingewiesen, dass einige Autoren oder Redakteure diese Reibungspunkte zur Fertigstellung einer „guten“ historischen Dokumentation benötigen.

Durch die gemeinsame Arbeit aller am Set Beteiligten bekommt die dramaturgische Skizze des Szenariums eine sicht- und hörbare Gestalt. Diese Gestalt wird in der Nachbearbeitung verfeinert. Beim Drehen übernimmt der Autor notwendigerweise die Führung und Leitung des Teams, allerdings nicht die arbeitsrechtliche Leitung. Arbeitsrechtlich ist der Kameramann für das Team und dessen Sicherheit verantwortlich. Das bedeutet ebenfalls, dass Kameramänner das Recht haben, bestimmte Drehs abubrechen oder Pausen einzuhalten, die tarifrechtlich vorgeschrieben sind. Für den entstehenden Film ist jedoch der Autor verantwortlich, und somit auch dafür, dass alle Mitarbeiter konzentriert und mit voller Kraft an der Umsetzung seiner Idee mitarbeiten. Er muss dafür sorgen, dass alles, was er zur Umsetzung dieser Idee braucht, auch gedreht wird. In dieser Phase muss er seinen Film derart verinnerlicht haben, dass er an jedem Drehort, bei jedem Motiv weiß, wie und wo er die Bilder in seiner Geschichte einsetzen wird. Fehlende Vorbereitung, fehlende Teamfähigkeit und nicht zu Ende gedachte Ideen können während der Produktionszeit immense negative Auswirkungen auf die Beteiligten und somit auf den Film haben.

Ein erster wichtiger Punkt dabei ist die Organisation der Produktion, die sich bereits in den Produktionsbesprechungen und in der Auswahl von Schauspielern, Kostümen und Requisiten vollzogen hat. Die Verantwortung hierfür liegt beim Programmbereichsleiter in unserem Fall bei der Programmbereichsleiterin Ulrike Leutheusser. Ihr untergeordnet ist die Redaktion Geschichte und Gesellschaft, vertreten durch den Redakteur Christian Lappe. Beigestellt ist die Produktionsleitung, vertreten durch Roland Weese.

An 20 Tagen wurde an 37 verschiedenen Drehorten gedreht. Das Drehteam bestand aus insgesamt 29 Personen, angeführt vom Autor und Regisseur Heinrich Biron und dem Kameramann Harry Bruntz. 55 Darsteller arbeiteten an der Umsetzung der Idee des Autors mit. An diesen Zahlen kann man ermesen, welch großen logistischen Aufwand es erfordert, insgesamt fast 90 Menschen über einen relativ großen Zeitraum zu koordinieren und zusammenzubringen. Das ist sowohl Aufgabe der Produktionsleitung wie auch des Autors und der Redaktion. Die Programmbereichsleitung hat hier eine überwachende Funktion. Im Anhang ist ebenfalls detailgetreu aufgelistet, welche Ausrüstung benutzt wurde. Es handelt sich dabei um Standardausrüstungen, die für historische Dokumentationen benutzt werden, wobei ein großer Lichtwagen nur dann angefordert wird, wenn ein Motiv größer auszuleuchten ist oder wenn es die Witterung erfordert. Das Bühnenfahrzeug beinhaltet Schienen, „Dolly“ – ein Aufsatz für die Kamera, damit die Kamera auf einem Schienenfahrzeug fahren kann – und Kran und wird am Drehort vom Kameramann beziehungsweise Autor je nach Lage des Geländes eingesetzt. Ob dies notwendig ist oder nicht, wird immer erst direkt am Drehort oder, wenn die Verhältnisse bei einer Vorbesichtigung bereits studiert wurden, nach dessen Besichtigung entschieden.

Im Anhang finden sich die Drehtage geordnet nach Drehort, Drehteam, Abfahrt und Ankunft des Drehteam. Unterschieden wird zwischen Neudreh und Re-Enactment. Neudreh bedeutet das Abfilmen eines Originalschauplatzes oder das Abfilmen von Inserts. Insert bezeichnet eine

Archivalie, wie zum Beispiel ein Originalfoto oder eine Zeichnung, die als stehendes Bild, häufig mit einem Kameranachschwenk oder einem Zoom auf ein Detail, in die Dokumentation integriert wird. Bei den Neudrehen wird immer darauf geachtet, möglichst in der historisch „richtigen“ Zeit zu bleiben. Dies bedeutet, dass störende Elemente wie Autos, Antennen oder auch Passanten für das Bild unsichtbar bleiben müssen. Das Re-Enactment ist die Nachinszenierung von historisch überlieferten Szenen, in denen Komparsen und Statisten, meistens in Originalkostümen und mit der entsprechenden Requisite, bestimmte Szenen nachstellen. Weitere Möglichkeiten der Inszenierung sind das bereits gedrehte Material, seine Entsprechung im Szenarium und die technische Umsetzung der Szene. Die Entsprechung im Szenarium wird wieder nach Bildern festgelegt und nummeriert. Die technische Umsetzung beschreibt, wie das Bild von der Kamera aufgenommen wurde – auf Stativ oder Dolly – und welche Einstellungen gedreht wurden.

Drehorte des ersten Drehtages waren die Staatsbibliothek München und das Bayerische Hauptstaatsarchiv mit seinen Abteilungen. Der erste Drehtag wurde dazu benutzt, sogenannte Inserts abzdrehen; dazu genügte ein kleines Drehteam, ein sogenanntes EB-Team, wobei EB für elektronische Berichterstattung steht. Ein EB-Team besteht aus Autor, Kameramann und Kameraassistent, der gleichzeitig auch für den Ton verantwortlich ist. Es wird meistens in der aktuellen Berichterstattung eingesetzt.

Vergleicht man die erste Szene, das Drehmaterial, das in der Staatsbibliothek München in der Abteilung Karten und Bilder abgedreht wurde, mit der Recherche vom 13. August 2005, bemerkt man, dass von den 39 recherchierten Archivalien schließlich 27 aufgenommen wurden. Später lässt sich im Schnittprotokoll anhand der Eintragungen verifizieren, wie viele Archivalien tatsächlich im Film Verwendung gefunden haben. Nach der Staatsbibliothek folgte ein Umsetzen zur Abteilung 3 des Bayerischen Hauptstaatsarchivs, dem geheimen Hausarchiv. Dort wurden von den 40 recherchierten Archivalien 32 abgefilmt – es haben also mehr als zwei Drittel der hier recherchierten Unterlagen Eingang in das Drehmaterial gefunden. Es handelte sich hierbei hauptsächlich um Urkunden und Tagebucheinträge sowie Postkarten und Fotos. Nach der Mittagspause wurde ein weiteres Mal umgesetzt und zwar zum Bayerischen Hauptstaatsarchiv Abteilung 2, Neuere Bestände. Dort wurden im Vorlesungssaal die recherchierten Archivalien aus der Abteilung 2 und aus der Abteilung 5 zusammengetragen. Insgesamt wurden in den beiden Abteilungen 56 Archivalien recherchiert, von denen man 33 schließlich abdrehte. Somit drehte das Team am ersten Drehtag bereits fast alle überhaupt recherchierten Archivalien ab und der Autor hatte somit eine große Auswahl zur Bebilderung seiner Ideen.

Am 19. September 2005, dem zweiten Drehtag in der Münchner Residenz, zeigte sich ein völlig anderes Bild des Drehalltags einer historischen Dokumentation. Es war der erste Re-Enactment-Tag. Den Begriff Inszenierung ordnet man eher dem fiktionalen Film beziehungsweise Spielfilm zu, aber auch bei dokumentarischen Filmen ist es wichtig, dem Film eine Gestalt zu geben und die beteiligten Personen in Szene zu setzen. So werden Position und Bewegung der Kamera, Bildausschnitte, die durch die Kameraführung und zusätzliches Licht erzeugte Lichtführung, Nähe oder Ferne des Tons ebenso im dokumentarischen Bereich genutzt, um den Zuschauern den Zugang zum Geschehen zu erleichtern. Auch eine historische Dokumentation ist ein künstliches oder künstlerisches Produkt, das zwar Anspruch auf Wahrhaftigkeit und Faktentreue erhebt, aber mit dem Stilmittel der Inszenierung versucht, Interesse bei den Zuschauern zu wecken, in unserem Fall die Zeitreise in die Geschichte zu fördern.

Es handelt sich hier um einen empfindlichen Punkt, an dem vielen Dokumentarfilmern Manipulation vorgeworfen wird. Zwar erwartet der Zuschauer von einer historischen Dokumentation Glaubwürdigkeit und Authentizität, doch sind die Stilmittel der Inszenierung dazu geeignet, genau jene Authentizität zu unterminieren. Das bedeutet für den Autor, dass er sowohl bei den Re-Enactments als auch bei den Neudrehen äußerste Vorsicht walten lassen muss, um nicht Gefahr zu laufen, Geschichte zu manipulieren.

Das Drehteam wurde am zweiten Drehtag erweitert: Zum einen durch den Produktionsleiter, der vor Ort gemeinsam mit dem Aufnahmeleiter die Organisation übernahm, zum anderen durch den

Bühnenhelfer, der dem Kameramann assistierte. Darüber hinaus kamen Maske und Gewand hinzu, welche sich um die drei Darsteller kümmerten. Beim Außendreh ist es für einen reibungslosen und zeitsparenden Drehablauf essentiell, immer einen Ansprechpartner vor Ort zu haben, so auch in der Residenz München, wo sich der Kastellan, Heinz Ganghofner, um das Team des Bayerischen Fernsehens kümmerte. In einer öffentlichen Einrichtung muss Rücksicht auf den Besucherstrom genommen werden, um auf der einen Seite die Besucher nicht zu stören und auf der anderen Seite ein historisch exaktes Bild mit Ton zu bekommen. In der Residenz wurden an diesem Tag insgesamt fünf Szenen mit drei Darstellern nachinszeniert.

Am dritten Drehtag, Mittwoch, den 21. September 2005, ging das Drehteam zum ersten Mal auf Reisen. Drehorte waren die Trabrennbahn und der Gasthof Schachtl in Pfarrkirchen, anhand derer Volksnähe und Pferdebegeisterung König Ludwigs III. demonstriert werden sollte. Pfarrkirchen mit der ältesten Trabrennbahn Bayerns sowie der Gasthof Schachtl mit seiner mehr als 120 Jahre alten Kegelbahn waren dafür hervorragend geeignet. Produktionstechnisch bedeutete dies allerdings einen größeren Aufwand, als er bei einem Drehtag in München nötig gewesen wäre, musste doch mit den Produktionsbussen und entsprechenden Fahrern das komplette Team an den jeweiligen Drehort gebracht werden.

Der vierte Drehtag am Donnerstag, den 22. September 2005, war wiederum den Archivalien gewidmet. Dafür wurde nur ein kleines Drehteam benötigt. Von den elf recherchierten Archivalien aus dem Archiv des Erzbistums München-Freising wurden sechs ausgewählt. Außerdem wurde das Triptychon der Grundsteinlegung des Deutschen Museums im Treppenaufgang des Haupthauses, die Turmuhr und das Hausmeistergebäude aufgenommen. Ein Stahlstich aus der grafischen Sammlung des Münchner Stadtmuseums, das Ludwig I. am Siegestor zeigt, wurde in den Büroräumen des Stadtmuseums aufgenommen. Den Abschluss des Tages bildeten Außenaufnahmen vom Siegestor in verschiedenen Einstellungen.

Drehtag fünf, Montag, der 26. September 2005, beschäftigte sich gleichfalls mit dem Abdrehen von Archivalien beziehungsweise Inserts, diesmal im Bayerischen Armeemuseum, sowohl im Schloss Ingolstadt als auch in der Reduit Tilly. Dabei wurden von 39 recherchierten Archivalien insgesamt 29 abgedreht, darunter viele Plakate, verschiedene Ehrenfähnen, Gemälde und Uniformen von König Ludwig III. von Bayern.

In Nürnberg wurde am sechsten Drehtag, Dienstag, den 27. September 2005, am Ludwig-Main-Donau-Kanal in Burghann ein Re-Enactment aufgenommen. Man filmte auch den alten Donau-Main-Kanal. Nach einer kurzen Weiterfahrt wurde umgesetzt zum Ludwig-Main-Donau-Kanal, Schleuse Nummer 67, in Kugelhammer, in der Nähe von Feucht.

Der siebte Drehtag, Mittwoch, der 28. September 2005, begann mit einem Re-Enactment im Wirtshaus Fraunhofer in München. Anschließend fand ein Neudreh von Leutstettener Pferden und Landschaftsaufnahmen auf einer Weide am Starnberger See statt.

Drehtag Nummer acht, am Donnerstag, den 29. September 2005, beschäftigte sich wieder mit Re-Enactments in drei verschiedenen Motiven. Es waren dies die Jugendstilhäuser in der Richard-Wagner-Straße, die Glyptothek am Königsplatz und die Dreifaltigkeitskirche in der Münchner Pacellistraße, schließlich noch das staatliche Museum für Völkerkunde, insbesondere dessen Balkon. Insgesamt wurden an diesen verschiedenen Motiven drei Re-Enactments inszeniert. Am ersten Motiv in der Richard-Wagner-Straße konnte nicht gedreht werden, weil parkende Autos die Aufnahme verhinderten. Dies zeigt, dass das Drehteam manchmal an Drehorten nicht die Gegebenheiten vorfindet, die für die Realisierung einer historischen Dokumentation notwendig sind. In diesem Fall war es trotz Drehgenehmigung durch die Stadt München nicht möglich, die Anwohner dazu zu bewegen, ihre Autos für die Drehzeit von 30 Minuten aus den Parkbuchten zu entfernen. Somit konnte dieser Drehort nicht genutzt werden.

Nach einer einwöchigen Pause wurden am neunten Drehtag, Donnerstag, den 6. Oktober 2005, im Eisenbahnmuseum in Nördlingen verschiedene Re-Enactment-Szenen in einer Dampflokomotive aufgenommen. Außerdem fanden Neudrehungen von dieser Lokomotive und weitere Detailaufnahmen des Bahnhofs statt. Ebenfalls ein ganzer Drehtag, Nummer zehn, am Mittwoch, den 2. November

2005, fand im Schloss Faber-Castell in Stein statt. Dort wurde eine komplette Küche vom Requisiteur gestaltet, eingeleuchtet und kameratechnisch drehfertig gemacht. Es wurde in dieser alten Schlossküche, so hieß das Motiv, gekocht – Rehrücken und Dampfnudeln – und eine weitere Re-Enactment-Szene mit König Ludwig III. sowie seiner Gemahlin Marie-Therese gedreht. Bemerkenswert bleibt, dass von diesem Drehtag kein einziges Bild Eingang in die fertige Dokumentation fand.

Drehtag elf, am Freitag, den 4. November 2005, spielte ebenfalls nur an einem Motiv: Im Schloss Anif in Österreich. Dort wurden verschiedene Neudreh und Re-Enactments zur Loslösung vom Treueeid aufgenommen. Des Weiteren wurden hier Fluchtszenen mit historischen Fahrzeugen, die extra ausgeliehen wurden, realisiert. Es handelte sich bei diesen historischen Fahrzeugen um ein Elite-Stadtkupee, Baujahr 1919, und einen roten Tourenwagen aus dem Jahr 1918. Bei diesem Dreh stellten die Witterungsverhältnisse ein Problem dar, da die Autos keinen Regen vertragen und lichttechnisch entsprechend eingesetzt werden mussten.

Ein weiteres geeignetes Beispiel, das die zeitliche Beschränkung innerhalb eines Drehtags zeigt, bietet Drehtag zwölf, Samstag, der 5. November 2005, wo mit den gleichen Fahrzeugen auf Schloss Wildenwart in der Nähe von Fraßdorf gedreht werden sollte. Gleichzeitig gab es Neudreh von der Jesus-Christ-Kirche in Wildenwart und eine Fluchtszene auf einer Landstraße in der Nähe von Amerang. Dieser Drehtag dauerte alles in allem 14,5 Stunden; da die Fahrzeuge und das Team in dieser Zusammensetzung nur an diesem Tag verfügbar waren, mussten die Szenen entsprechend realisiert werden, was bis 02:30 Uhr dauerte.

Am 13. Drehtag, Montag, den 7. November 2005, war das Team in Altötting. Es wurden verschiedene Re-Enactments am Kapellenplatz, in der Gnadenkapelle und in einer Gasse neben dem Rathaus abgedreht, um die tiefe Religiosität des Königs zu bebildern.

Am Dienstag, den 8. November 2005, dem 14. Drehtag, wurde in einem leer stehenden Bauernhof in Reith in der Nähe von Grafing gedreht. Dorthin wurden zwei Kühe von einem benachbarten Bauernhof gebracht. Hier zeigt sich deutlich eine weitere Schwierigkeit: Das Team musste annähernd zwei Stunden warten, bis die Tiere so weit waren, dass die gewünschten Aufnahmen gemacht werden konnten. Derartige Verzögerungen sind selbst durch die beste Vorbereitung und Organisation nicht auszuschließen.

Am Mittwoch, den 9. November 2005, dem 15. Drehtag, wurde wieder in der Residenz in München gearbeitet, diesmal in den Nibelungensälen. Mit verschiedenen Re-Enactments wurden die königlichen Nähstuben während des Ersten Weltkrieges gezeigt. Außerdem gab es Neudreh vom Theatinerang und vom Brunnenhof sowie ein Re-Enactment am Eingangstor des Marstalls, wo die Flucht des Königspaares am 7. November 1918 begann.

Donnerstag, 10. November 2005, 16. Drehtag: Zunächst wurde im Schloss Fürstenried ein Re-Enactment mit einem Darsteller, der Prinz Otto I. verkörperte, abgedreht. Der Prinz war der nervenranke Bruder von König Ludwig II., der aufgrund seiner Krankheit die Regierungsgeschäfte nicht antreten konnte. Anschließend wurde im Forstenrieder Park eine Szene zum 25. Juli 1866 nachszeniert, als König Ludwig III. von Bayern beim Gefecht von Helmstadt, westlich von Würzburg, durch eine Kugel ins linke Bein verwundet wurde. Auch hier bleibt zu beachten, dass die Schwierigkeit beim Drehen der Szenen nicht in ihrer historischen Dimension lagen, sondern schlicht darauf beruhten, wie die Pferde auf das Drehteam reagierten und wie lange es dauerte, bis die Pferde sich in die Position begaben, die der Kameramann für sie vorgesehen hatte.

Am Freitag, den 11. November 2005, dem 17. Drehtag, wurden Aufnahmen mit drei Motiven in München gemacht: am Leuchtenberg-Palais, dem jetzigen bayerischen Finanzministerium, am Brunnen der LMU München am Geschwister-Scholl-Platz und im Englischen Garten am Eisbach. Alle Re-Enactments und alle Motive waren natürlich drehgenehmigungspflichtig, wurden aber von der Produktionsleitung im Vorfeld gut organisiert und so konnten an einem Tag alle drei Motive abgedreht werden.

18. Drehtag: Am 12. November 2005 wurde auf einem Feld neben einer Kapelle in Söllhuben, das zur Ortschaft Riedering gehört, das Böllerschießen zur Proklamation König Ludwig III. von Bay-

ern nachgestellt. Der Böllerschützenverein Riedering hatte dazu zwei Vorderlader und vier Komparsen zur Verfügung gestellt.

Am vorletzten Drehtag, dem 19., Montag, den 14. November 2005, wurde im Bamberger Haus im Luitpoldpark in München der Moskauer Vorfall vom 6. Juni 1896 nachgestellt. Dazu bedurfte es eines festlich geschmückten Saals, der mit acht Komparsen besetzt wurde.

Der 20. und letzte Drehtag schließlich führte das Drehteam am Dienstag, den 15. November 2005, nach Schloss Hohenaschau, Sankt Bartholomä, ins Forsthaus am Hintersee und nach Berchtesgaden. Hier wurden die letzten Neudrehes von ganz unterschiedlichen Motiven, die das Leben Ludwigs III. illustrieren sollten, realisiert.

Nach Beendigung der Drehzeit ist die nächste Stufe erreicht, in der der Film ein drittes Mal entsteht (das erste Mal im Kopf des Autors als Idee, die zunächst im Treatment, Exposé und dann im Szenarium schriftlich festgehalten wird, das zweite Mal während der Produktionszeit, wenn das Drehteam zu den Drehorten fährt, um die Szenen und Motive in Bild und Ton festzuhalten), nämlich wenn das gesamte Drehmaterial in den Schnitt kommt, wo Rhythmus und Stil einer historischen Dokumentation erst entstehen.

zu f) Nachbearbeitung: Schnitt, Farbkorrektur, Nachvertonung, Musik, Tonmischung, Sprachaufnahme

#### Schnitt

Im Schnitt wird der Film komponiert, das heißt die vielen verschiedenen Szenen werden zusammengefügt, Atmo, Geräusche und Musik dazugemischt und für die Sprachaufnahme und Tonmischung vorbereitet. Die Cutterin von „König Ludwig III. von Bayern“ war Bettina Heiligenbrunner, das Schnittgerät war ein non-linearer Avid3-Schnittplatz. Die Avid-Schnittplätze erstellen auf der Festplatte eines Computers eine mit Bild und Ton versehene Schnittliste, nach der dann entweder direkt vom Computer gesendet werden kann oder ein Sendeband erstellt wird. In der Fachsprache spricht man von Digital und Offline. Durch den Offline-Schnitt kann man jederzeit und überall das Sendeband ändern. So entstehen im Schnitt Dramaturgie, Ordnung und Verlauf, an denen man die Geschichte miterleben kann. Es zeigt sich nun, ob man beim Drehen an alles gedacht hat und die Geschichte so „funktioniert“, wie der Autor es sich vorgestellt hat, oder ob sie gar nicht oder nur anders gelingen kann. Hier trifft die Kreativität von Autoren auf die von Cuttern und dabei entsteht manchmal ein völlig anderes Produkt, als im Treatment zunächst angedacht war.

Auch beim Schnitt geht es wieder um die Frage nach Gestaltung und Inszenierung. Hier bekommt die Dokumentation ihren Rhythmus und ihr Tempo, hier wird die Zeit festgelegt, in der der Zuschauer einer Geschichte folgen und sie verstehen soll. Dabei muss der Autor sein Drehmaterial vor Augen haben, denn die ersten beiden Tage der Schnittzeit (8. und 9. Dezember 2005) beschäftigte sich die Cutterin nur mit Einloggen und Digitalisieren der Drehkassetten. Gleichzeitig wurden in einem Studio in Freimann die fehlenden Inserts in einem Trickstudio unter einer vollautomatischen Kamera aufgenommen. Diese Trickaufnahmen wurden von Sebastian Schwerte durchgeführt; insgesamt 27 Inserts beziehungsweise Trickaufnahmen wurden später in die Dokumentation integriert. Darunter sind Fotos aus dem Ausstellungskatalog und Fotos, die während der Drehzeit nicht realisiert werden konnten. Insgesamt entstanden für den Film „König Ludwig III. von Bayern“ 25 Drehkassetten sowie weitere acht mit Sicherungskopien, Effekten, Musik und Trickaufnahmen. Zu erwähnen bleibt noch, dass sämtliche aufgenommenen Archivmaterialien dem Cutter beziehungsweise der Cutterin und dem Autor vorliegen und während des Schnitts Eingang in den Film fanden. Ebenfalls während des Schnitts entstehen die Voice-Off-Kommentare, die den Film so steuern, dass die Zuschauer immer wissen, wo sie sich gerade in der Geschichte befinden. Hier gilt: Je weniger Text nötig ist, desto besser ist der Film. Dominiert der

Text, sind die Bilder zu schwach. Der Autor notiert sich die Kommentare, spricht sie mit, um das Tempo anzupassen und bereitet sie für die Sprachaufnahme vor.

Im Anhang ist festgehalten, wie viele Minuten an welchem Tag geschnitten wurden. Insgesamt waren es elf Schnitttage plus zwei Rohschnittabnahmen. Die erste Rohschnittabnahme wurde erst einmal durch den Redakteur Christian Lappe durchgeführt. Die Programmbereichsleiterin Ulrike Leutheusser vollzog gemeinsam mit dem für die wissenschaftliche Gesamtleitung zuständigen Hans-Michael Körner, dem Produktionsleiter Roland Weese, dem Redakteur Christian Lappe, dem Autor Heinrich Biron und der Programmassistentin Petra Daniel die zweite Abnahme. Die Rohschnittabnahme ist die Prüfung, ob der Film den Qualitätsanforderungen der Redaktion entspricht. Das Ergebnis der Abnahme hat folgende Konsequenzen für den Film und den Autor: Der Redakteur muss nach der Sichtung in relativ kurzer Zeit erkennen, ob der Film funktioniert oder nicht. Nicht selten kommt es bei der Abnahme zu heftigen Diskussionen und Auseinandersetzungen, denn das Produkt ist eigentlich fertig gestellt und die Qualitätskontrolle durch den Redakteur kommt eigentlich zu spät. Dennoch wird zu diesem Zeitpunkt versucht, nochmals Einfluss auf die Dokumentation zu nehmen. Meistens gibt es hier einen Kompromiss zwischen Redakteur und Autor, in dem vereinbart wird, bestimmte Aspekte stärker beziehungsweise schwächer zu akzentuieren. Nach der Rohschnittabnahme finden ein Nachschnitt und das sogenannte Ausspielen statt. In unserem Fall wird dabei der Rohschnitt von 48 Minuten auf sendefähige 45 Minuten gekürzt.

#### Farbkorrektur

Die Farbkorrektur wurde am 13. und 14. Januar 2006 von Eva Metzger durchgeführt. Sinn der Farbkorrektur ist die Anpassung der Lichtverhältnisse im Film, die Verleihung einer bestimmten Lichtstimmung, die Kreation eines Looks. Weil die Aufnahmen witterungsbedingt und tageszeitlich verschieden sind, aber am Ende ein farblich einheitlicher Film stehen soll, bedarf es der Farbkorrektur. Dabei wird von einem Farbkreis ausgegangen, in dessen Mitte sich die neutralen Farben Weiß und Schwarz befinden, außen rot, grün und blau. Anhand eines Oszillogramms kann man feststellen, ob ein Film, abhängig von den Lichtverhältnissen, in eine bestimmte Farbrichtung verschoben ist.

Außerdem soll dem Film eine bestimmte Lichtstimmung verliehen werden. Hier bietet sich bei historischen Dokumentationen der Farbfilter Sepia an, der das gedrehte Material durch seine rotbraune Farbgebung wie ein altes Foto erscheinen lässt. Schließlich kann die Farbkorrektur einen bestimmten Look prägen, weshalb manchmal Farben verfälscht werden. Dies trifft zwar eher auf fiktionale Spielfilme zu, findet aber auch mehr und mehr Eingang im Dokumentarfilmbereich. Die Zusammenarbeit zwischen Kameramann, Autor und Farbkorrektur funktioniert folgendermaßen: Autor und Kameramann haben eine bestimmte Vorstellung und die Farbkorrektur entscheidet, ob diese mit dem Material technisch umsetzbar ist. Dabei ist der Kameramann gehalten, die Aufnahmen am Drehort möglichst neutral zu gestalten, damit die Farbkorrektur später alle Möglichkeiten ausschöpfen kann. Auch einzelne technische Pannen können mittels Farbkorrektur behoben werden. Alle Fehler, die auf dem Filmmaterial vorhanden sind und bei der optischen Projektion unterhalb der Sichtbarkeitsgrenze bleiben, treten auf dem Fernsehschirm störend in Erscheinung. Die Vorteile der Farbkorrektur sind: Jede Szene kann in Ruhe mit dem Autor erarbeitet werden. Dabei werden die dem Original noch anhaftenden Fehler beseitigt und bestimmte Stimmungen eingearbeitet. Die Bildwirkung ist sofort auf dem Farbmonitor und den daneben stehenden Schwarz-Weiß-Monitoren sichtbar. So sind auf elektronischem Wege Korrekturen durchführbar, die auf optischem Wege unmöglich sind, zum Beispiel die Beeinflussung der Gradation, der Farbsättigung, der Entsättigung der Schattenpartien, der getrennten Korrektur von Farbstichen im Schwarz, im Grau und im Weiß.

## Nachvertonung

Nach dem Schnitt und der Farbkorrektur kommt unsere historische Dokumentation zur Nachvertonung. Die Nachvertonung fand am 13., 16. und 18. Januar 2006 statt und wurde von Nanny Dursun durchgeführt. Grundsätzlich gilt: Der Ton zu jeder Szene muss stimmen. Geräusche und Musik beeinflussen die Aussage der Bilder und damit auch die Wahrnehmung der Zuschauer. Vor allem aber wissen Zuschauer erst dank des Geräusches, ob eine Szene dokumentarisch ernst zu nehmen oder ob sie als Bilderbogen oder Satire einzustufen ist. Das Bild allein gibt in der Regel diese Information nicht her. Anders gesagt: „Die schönste Szene aber bewegt niemanden, wenn der Ton dazu nicht stimmt. Ton ist bereits in seinem Grundcharakter vielfältig, und man kann – anders als beim Bild – sehr viele und sehr unterschiedliche Tonebenen zugleich wahrnehmen: Geräusche, Musiken, O-Töne und Text.“<sup>577</sup>

In der Nachvertonung bekommt der Toningenieur den Ton, der am Schneidetisch auf den Film gelegt worden ist. In erster Linie handelt es sich hier um den Original- beziehungsweise Synchronon. Ein Originalton ist alles, was während des Drehens aufgenommen wird und daher von entsprechend schlechter Qualität. Außerdem bekommt der Toningenieur die Atmos zu den Bildern. Bei Atmos handelt es sich um die atmosphärischen Geräusche und Klänge am Drehort. Obwohl der Toningenieur Stereo benötigt, wird bei den Dreharbeiten meistens Mono aufgenommen – und zwar auf zwei Spuren: Über das Tonmikrofon und das Kameramikrofon. Der Film wird in der Nachvertonung neu digitalisiert; der Toningenieur versucht, den mitgelieferten Synchronon zu verbessern und andere Töne herzustellen. Die Nachvertonung ist verantwortlich für den Sound, spricht die Musik und die Geräusche, für die Vorbereitung der Tonmischung und für Sprachaufnahmen. Der Ton muss für die Mischung so vorbereitet werden, dass die Verhältnisse stimmen. Die Nachvertonung erfordert große Kreativität, weil die meisten Töne und Atmos, die am Drehort aufgenommen werden, unbrauchbar sind. Unter fast jede Szene muss eine neue Tonspur gelegt werden.

## Musik

Musikberater der historischen Dokumentation über „König Ludwig III. von Bayern“ war Jürgen Otto. Die Musik wird während der Schnittzeit festgelegt. Dabei entscheiden Musikberater und Autor, mit welcher Musik die einzelnen Szenen unterlegt werden. Diese Musik wird während der Schnittzeit bereits angelegt und auf ihre Tauglichkeit geprüft.<sup>578</sup> Auf die größer gewordene Bedeutung der Musik innerhalb der Stilmittel einer historischen Dokumentation wurde schon mehrmals deutlich hingewiesen. Es stellte sich als außerordentlicher Glücksfall heraus, dass das Bayerische Fernsehen Musikberater beschäftigt, die aufgrund von Erfahrung und Wissen die vom Autor manchmal nur holzschnittartig formulierten Emotionen und Eindrücke, welche beim Zuschauer evoziert werden sollen, einfangen und in Musik umsetzen können.

## Tonmischung, Sprachaufnahme

Der letzte Punkt der Nachbearbeitung ist die Tonmischung und Sprachaufnahme. Sie fand am 24. Januar 2006 in der Tonregie E in Freimann statt. Tonmeister war Dieter Dessinger und Sprecher Jörg Hube. Bei der Sprachaufnahme und Tonmischung müssen alle Geräusche, die Musik und der Text zu einer hörbaren Einheit werden, die dramaturgisch überzeugt. Dabei stellt der Tonmeister die in der Nachvertonung bereits eingepegelten Geräusche und die Musik ein und harmonisiert diese schließlich mit dem Text des Autors, der vom Sprecher direkt auf das Band gesprochen wird. Nach diesem Schritt der Nachbearbeitung ist der Film fertig und kann gesendet werden.

---

<sup>577</sup> G. Heussen, *Werkzeuge*, S. 374.

<sup>578</sup> Vgl. Anhang, GEMA-Liste.

## Schnittprotokoll

Wie sich der Film in welche Abschnitte aufteilt, können wir im Schnittprotokoll sehen, das eigens für diesen Exkurs erstellt wurde. Grundsätzlich handelt es sich um eine Darstellungsform, die den Kommunikationswissenschaften entliehen ist, die es unter den genannten Kategorien ermöglicht, eine Fernsehsendung auf ihr Gehalt, im Sinne einer chronologischen und inhaltlichen Abfolge, zu analysieren<sup>579</sup>. Der terminus technicus „Schnittprotokoll“ steht im Fernsbereich für Angabe und Kennzeichnung des „benutzten“ beziehungsweise des gesendeten Materials. Dies ist immer dann besonders wichtig, wenn es um Ausstrahlungsrechte von verwendetem Archivmaterial geht.

Unser Schnittprotokoll erfasst Bild und Kommentar gleichzeitig. Personen, Handlungen und Gegenstände des Films werden miteinbezogen. Das Protokoll gliedert sich in einen Bildtrakt, einen Tontrakt und umfasst jede Einstellung, ihre Dauer und die Kameraführung, sowohl die Aufnahmegröße als auch die Kamerabewegung. Der Tontrakt gliedert sich wiederum in Musik, Atmo/Geräusch und den Voice-Off-Kommentar. Beim Voice-Off-Kommentar handelt es sich um den Sprechertext. Eine weitere Rubrik bilden Schnitt und Effekte. Während im Tontrakt die sprachliche Umsetzung des Gezeigten beschrieben wird, notiert der Bildtrakt alle sichtbaren Personen oder Gegenstände, die für den Fortgang der Filmhandlung oder Filmargumentation wichtig sind. In unserem Beispiel gliedert sich der Bildtrakt in Archivmaterial, Neudrehs, Re-Enactments und Inserts. Die Inserts unterscheiden sich wiederum in Trickaufnahmen und an Originaldrehorten gefilmten Inserts.

An dieser Stelle folgen noch einige Erklärungen zu den Abkürzungen im Schnittprotokoll:

Einstellung bedeutet für die Länge einer Kameraeinstellung gedrehtes Material. Der Time-Code bezeichnet die Länge unserer Dokumentation. Diese wird in Sekunden ausgedrückt. Bei der Kameraführung wird zwischen Aufnahmegröße und Kamerabewegung unterschieden. Bei der Aufnahmegröße werden folgende Abkürzungen benutzt: T steht für Totale, HAT für Halbtotale, N für Nahaufnahme, G für Großaufnahme, D für Detailaufnahme und HN für Halbnahaufnahme. Bei den Kamerabewegungen wird unterschieden zwischen Schwenk, das heißt die Kamera wird feststehend auf einem Stativ bewegt, und Kamerafahrt, das bedeutet eine Veränderung des Kamerastandes zum Objekt durch die Bewegung der Kamera, meist auf einem Dolly oder Zoom, für eine scheinbare Veränderung des Kamerastandes zum Objekt durch Änderung der Brennweite beziehungsweise des Ausschnittes. Die Musik findet sich zusammengefasst in der GEMA-Liste im Anhang. Die Musikberatung durch Jürgen Otto erfolgte bereits während des Schnitts in Absprache mit dem Autor. Atmo und Geräusch wurden in der Nachvertonung von Nanny Dursun angelegt. Der Sprechertext/Voice-Off-Kommentar ist der Text, den der Autor Heinrich Biron während des Schnitts geschrieben hat. Dieser Text wurde in der Tonmischung und Sprachaufnahme von Jörg Hube am 24. Januar 2006 gesprochen.

Im Bildtrakt befindet sich das ausgewählte Drehmaterial zusammen mit dem Archivmaterial. Das Drehmaterial entstammt der Produktionszeit vom 16. September bis 15. November 2005, während das Archivmaterial erst im Schnitt hinzugefügt wurde. In der Rubrik Schnitt und Effekte zeigen sich schließlich die verschiedenen Effekte wie Time Warp, Überblendungen, Vergrößerungen oder Verkleinerungen. Bei einem Time Warp handelt es sich um eine Beschleunigung der Abspielgeschwindigkeit der Originaldrehkassette. Wir finden hier auch sogenannte Freeze-Frames, das bedeutet, dass die Original-Drehkassette für Millisekunden eingefroren und so zum Standbild wird. Wir können also nun anhand unseres Schnittprotokolls genau und detailliert nachvollziehen, welche zunächst recherchierten Archivalien oder recherchierten Drehorte in welchem Verhältnis zu den anderen Materialien Eingang in den Film gefunden haben. So stellt man zum Beispiel fest, dass am Drehtag zehn, Mittwoch, den 3. November 2005, auf Schloss Faber-Castell bei Stein eine ganze Küche von Requisiteur Wolfgang Kreuzer eingerichtet und ein kompletter Drehtag in die-

---

<sup>579</sup> Vgl. T. Kuchenbuch und N. Borstnar.

ser Küche gedreht wurde. An diesem Tag waren insgesamt 18 Personen des Bayerischen Fernsehens beschäftigt und von diesem Drehtag ist trotzdem keine einzige Sekunde im Film verwendet worden, weil der Regisseur die Szene aus dramaturgischen Gründen nicht in den Film einbauen wollte. Weiterhin bleibt festzustellen, dass am neunten Drehtag, Donnerstag, den 6. Oktober 2005, ein elfköpfiges Drehteam nach Nördlingen zum Eisenbahnmuseum fuhr, um dort diverse Re-Enactments zu realisieren. Von diesem Drehtag blieben im Film ganze siebenundzwanzig Sekunden übrig. Gleiches gilt für den Drehtag zwei, Montag, den 19. September 2005. Dort war ein Drehteam mit vierzehn Personen einen ganzen Tag in der Residenz München tätig, um vier verschiedene Motive zu realisieren. Von diesen vier Motiven blieben zwei Motive übrig. Zum einen das Motiv „Kronprinz Rupprecht schreibt Briefe an seinen Vater“, das mit 30 Sekunden Eingang in den Film fand, und zweitens „Prinzessin Auguste vor der Wiege mit Ludwig im Arm“, das mit 21 Sekunden Länge im Film gezeigt wurde. Die meisten Re-Enactments wurden an den Drehtagen elf und zwölf produziert: Freitag, den 4. November 2005, und Samstag, den 5. November 2005. Während das abgedrehte Material von Drehtag elf eine Minute und 48 Sekunden im Film zu sehen ist, ist das Drehmaterial vom Folgetag eine Minute und 32 Sekunden zu sehen. Bei den abgedrehten Archivalien wurden vom ersten Drehtag, dem 16. September 2005, vom Geheimen Hausarchiv zwölf Inserts übernommen. Von der Abteilung 5 des Bayerischen Hauptstaatsarchivs, Nachlässe und Sammlungen, zehn Inserts, aus der Staatsbibliothek Abteilung Karten drei und vom fünften Drehtag, am 26. September 2005, aus dem Bayerischen Armeemuseum vier Inserts. Vom Drehtag vier, Donnerstag, den 22. September 2005, wurde aus dem Archiv des Erzbistums München und Freising schließlich noch der Taufbucheintrag Ludwigs aus dem Taufbuch übernommen. Dieser gilt jedoch als Neudreh, weil in dem Buch geblättert wird. Somit bleibt festzuhalten, dass die 20 Fotos und die 22 Filme, die am 17. März 2006 im Stadtarchiv in München recherchiert wurden, keine Verwendung im Film gefunden haben, beziehungsweise das Filmmaterial bereits Archivmaterial des Bayerischen Fernsehens war und aus anderen Produktionen abgeklammert wurde. Recherchiert wurden im Archiv des Erzbistums München und Freising insgesamt elf Archivalien. Davon wurden sechs abgedreht, aber nur einer im Film als Insert verwendet. Im Bayerischen Armeemuseum wurden 39 Archivalien recherchiert, davon 28 in der Produktionszeit abgedreht, aber nur vier im Film verwendet. Der Stahlstich im Stadtmuseum wurde recherchiert, gedreht, aber nicht in den Film integriert. Die Abteilung 5 des Bayerischen Hauptstaatsarchivs hat Nachlässe und Sammlungen mit 37 Archivalien recherchiert, 19 davon wurden gedreht, zehn wurden im Film gezeigt. Die Abteilung 2, Neuere Bestände bildete mit 19 recherchierten Archivalien einen großen Posten. 14 davon wurden abgedreht, aber keine der Archivalien aus der Abteilung 2 kam im Film vor. Beim Geheimen Hausarchiv waren es 40 Archivalien, davon wurden 32 abgedreht und zwölf kamen in den Film. In der Bayerischen Staatsbibliothek, Abteilung Karten und Sammlungen, wurden 39 Archivalien recherchiert, 27 davon gedreht, aber nur drei fanden im Film Verwendung. Das bedeutet letztlich, dass insgesamt 228 Archivalien für den Film „König Ludwig III. von Bayern“ recherchiert wurden, 127 davon wurden abgedreht, aber nur 30 fanden im Film Eingang als Insert oder Neudreh. Alle anderen Archivalien waren offensichtlich schon als Archivmaterial im Archiv des Bayerischen Fernsehens.

Anhand unseres Schnittprotokolls lässt sich zusammenfassend sagen, dass die vier Posten des Bildtrakts, nämlich Archivmaterial, Insert, aufgeteilt in Trickaufnahmen und gefilmte Inserts, Neudreh und Re-Enactments im folgenden Verhältnis zueinander stehen: Die Re-Enactments mit 14,6 Minuten und somit 32,9 Prozent bilden den stärksten Posten. Das Archivmaterial mit 13,88 Minuten weist mit 31,3 Prozent den zweitgrößten Lieferanten für den Bildtrakt auf. Die Neudrehs mit 5,48 Minuten und entsprechend 12,4 Prozent sind ähnlich wie die Trickaufnahmen mit 5,46 Minuten und 12,3 Prozent zu bewerten. Den letzten Posten bilden die gefilmten Inserts mit 4,55 Minuten und 10,3 Prozent. Das bedeutet, dass unsere historische Dokumentation „König Ludwig III. von Bayern“ zu 55,6 Prozent neues Material enthält, zusammengesetzt aus den Re-Enactments, Neudrehs und den abgedrehten Inserts, während hingegen 44,4 Prozent bereits vorhanden waren, zusammengesetzt aus dem Archivmaterial und den Trickaufnahmen der Inserts.

Wie man in diesem Exkurs sehr deutlich sehen kann, handelt es sich bei der Herstellung einer historischen Dokumentation um einen Prozess, der langwierig und schwierig ist, bei dem eine wissenschaftsorientierte Grundidee in ein Bild verwandelt werden muss und dessen Produktionsaufwand vom Fernsehzuschauer meist unterschätzt wird. Das Übergewicht der wissenschaftlichen Fachberater und überhaupt der wissenschaftliche Ansatz zu Beginn des Projekts weicht im Laufe der Arbeit einem dramaturgischen Übergewicht der Filmschaffenden und das bedeutet, dass die Kategorie des mediengerechten Zuschnitts einer historischen Dokumentation beherrschend sein wird. Das erste Kriterium heißt immer: Was kann man visualisieren beziehungsweise wie kann man Geschichte bildlich darstellen? „Man muss sich darüber im Klaren sein, welche ein massiver Selektionszwang hier bereits prinzipiell noch vor jedem Einzelprojekt wirksam ist. Nicht visualisierbare Geschichte kommt im Fernsehen nicht vor. Nicht unmittelbar visualisierbar sind abstrakte Begriffe, geistige Kategorien, Ideen, Haltungen, langsame soziale Veränderungen, lange Dauer, Entscheidungen, komplizierte Gesetzestexte, Statistiken, Sozialgeschichte usw. Um sie ins Bild zu bringen, muss man Umwege gehen.“<sup>580</sup> Das bedeutet, dass es im Fernsehen zu einer größeren Personifizierung, sprich zu einer Fokussierung auf biografische Geschichten kommt, da anhand des persönlichen Schicksals oder Beispiels versucht wird, ein Lebensgefühl zu abstrahieren, das für den Zuschauer vor dem Bildschirm in seine eigene Erlebniswelt transportierbar ist. „Wie aus dem gesamten Produktionsablauf hervorgeht, handelt es sich beim Film um ein ganz und gar subjektives Medium, [...] denn nur der Kameramann und der Regisseur beziehungsweise der Autor wissen, was sich neben der Kamera ereignet hat, und nur dem Drehbuchautor und dem Cutter ist bekannt, welches Material sie verwendet oder bewusst weggelassen haben.“<sup>581</sup>

Jeder Autor muss sich innerhalb seiner subjektiven Gestaltungsmöglichkeiten immer wieder überprüfen, ob sein Film eine im wissenschaftlichen Rahmen akzeptable Geschichtsvermittlung via Fernsehen darstellt. „Das Programmumfeld, die redaktionelle Zuordnung und der Sendeplatz sind die ersten Determinanten. Sie bestimmen die Themenführung, die Gestaltung und die Resonanz. Das verfügbare Geld für die Produktion und die Teamzusammensetzung sind weitere Determinanten. Autor, Regisseur und Redakteur bringen Grundvorstellungen über Geschichte und Formen ihrer Darstellung mit, die mehr oder weniger zueinander passen oder miteinander verschmelzen.“<sup>582</sup> Daraus entsteht dann ein Konzept, das im Grunde genommen nur eine Eintrittskarte in den Produktionsprozess ist. Die Grundbedingung der Präsentation von Geschichte im Fernsehen ist immer der Zwang, in Bildern konkret und, bei aller zeitlichen oder finanziellen Begrenzung, vollständig zu zeigen, wie sich historische Sachverhalte ereignet haben. Dieser starke Bezug auf die Bildquellen und das optisch Umsetzbare formt von Anfang an die inhaltliche Linie der Darstellung.

Szenarium und Sendemanuskript komplettieren im Anhang die Dokumentation der Genese einer historischen Dokumentation im Bayerischen Fernsehen. Das Sendemanuskript ist die niedergeschriebene Textarbeit der Sendung. Hier steht alles, was mit Worten in der Sendung gesagt wird, egal ob sich Zeitzeugen äußern oder der Kommentator spricht.

Trotz dieser Vorgaben kann es vorkommen, dass sich ein Autor zu einem späteren Zeitpunkt der Produktion der Dokumentation dazu entschließt, bestimmte Komponenten aus dem Szenarium herauszunehmen oder sie an eine andere Stelle zu versetzen. Möglicherweise haben ebenfalls andere Faktoren Einfluss auf den chronologischen Fluss eines Szenariums. Wetter, Budget oder redaktionelle Auflagen können es verändern und machen es so häufig flexibler, als es einem Autor Recht sein kann.

Gemeinsam mit den Materialien aus dem Anhang zeigt der Exkurs über die Genese einer historischen Dokumentation am Beispiel des Films „König Ludwig III. von Bayern“ deutlich und wissenschaftlich exakt, wie eine historische Dokumentation entsteht, welche Faktoren sie beeinflussen

---

<sup>580</sup> R. Schörken, S. 153.

<sup>581</sup> B. Graf, S. 58.

<sup>582</sup> S. Quandt, Perspektiven, S. 13.

und wie groß die Diskrepanz zwischen den Vermittlungsformen der Geschichtswissenschaft und der Vermittlung von Geschichte im Fernsehen ist.

Wenn man wollte, könnte man aufgrund der Angaben diese Dokumentation genauso nachdrehen, wie sie hier beschrieben ist, und doch würde ein anderer Autor, eine andere Wetterlage oder ein anderer Produktionsleiter den Verlauf der Dinge verändern.

Geschichte im Fernsehen ist ein Fluidum, das, wenn es sich dem Aggregatzustand nach verfestigt hat, nicht wieder so rückführbar ist. Wenn man so will, wäre dies einer der wenigen Punkte, die die Geschichtswissenschaft mit der medialen Geschichtsvermittlung teilt: Auch eine Quelleninterpretation unterliegt immer dem „Auge des Betrachters“, seiner Herkunft, seiner Bildung und seiner Denkweise. Die Quelle bleibt vieldeutig. Und genauso wie die Lektüre einer wissenschaftlichen Abhandlung immer einer multiperspektivischen Sichtweise der Leser preisgegeben wird, kann eine historische Dokumentation immer auch „anders“ gemacht werden kann, weil auch hier Herkunft, Ausbildung und Denkansatz der Macher höchst unterschiedlich sein können.

## **V. Fazit**

Fernsehen ist laut Freizeit Monitor 2013 immer noch die liebste Freizeitbeschäftigung aller Deutschen. Die am 29. August 2013 veröffentlichte Befragung von 3.000 Menschen ab 14 Jahren, herausgegeben von der Hamburger Stiftung für Zukunftsfragen, hat ergeben, dass der „durchschnittliche Deutsche an einem durchschnittlichen Werktag“<sup>583</sup>, drei Stunden und 49 Minuten lang fernsieht. Diese Tatsache beeinflusst auch die Geschichtsvermittlung. Wie diese Studie zeigt, gibt es kein Medium, das so intensiv auf das allgemeine Bewusstsein über Geschichte wirkt, wie das Fernsehen. „Es ist klar geworden, „dass Film und Fernsehen, ob fiktionale Geschichtsproduktionen in den Kinos oder semi-dokumentarische Genres des Fernsehen, aufgrund ihres populären Vorurteils, mehr oder minder getreue Spiegelungen von Realität zu sein, eine exponierte Stellung“ haben, und „in diesem Prozess das Fernsehen längst zum Leitmedium der Geschichtskultur avanciert ist.“<sup>584</sup>

Das Bewusstsein über Geschichte als Kategorie der Geschichtswissenschaften, eingebettet in die Didaktik der Geschichte, muss aber deutlich von den verschiedenen Arten der Vermittlung von Geschichte unterschieden werden. Die Vermittlung von Geschichte öffnet ein viel größeres Spektrum als die alleinige wissenschaftliche Durchdringung eines historischen Themas. Dies trifft für die Übermittlungsträger, die übermittelnden Vertreter und auch auf die Motive und die Adressaten zu. So zum Beispiel die Vermittlung von Geschichte im Fernsehen: Geschichte ist hier wie in keinem anderen Spannungsfeld entscheidenden Faktoren ausgesetzt, die mit der Wissenschaft rein gar nichts zu tun haben, die aber erheblichen Einfluss auf dessen Präsentation haben. Wirtschaftliche Interessen, vermeintliche Zuschauererwartungen, Charaktereigenschaften der beteiligten Personen, produktionstechnische Bedingungen oder das Wetter: Immer wieder zeigte sich, dass es Ziel der Fernsehmacher ist, möglichst viele Zuschauer anzusprechen und eine hohe Einschaltquote zu erzielen. Dies geschieht allerdings häufig auf einem Niveau, das einer wissenschaftlichen Prüfung des Themas nur schlecht bis gar nicht standhält.<sup>585</sup> Trotzdem wird Geschichte gezeigt, trotzdem wird sie rezipiert.

Gefährlich wird es, wenn es sich dabei um eine Geschichtsvermittlung handelt, die durch den Begriff „Dokumentation“, einem in der öffentlichen Wahrnehmung stilisierten Begriff von Authentizität, gekennzeichnet ist. Dem Medium Fernsehen ist es immanent, dass man vorher nicht weiß, wer welche Sendung rezipiert – trotz aller Marktanalysen, die von den Fernsehsendern in Auftrag gegeben werden; trotz aller vermeintlich richtig antizipierter Zuschauererwartung der Fernsehredakteure. Besonders gilt das für gesellschaftliche Gruppen, deren historisches Verständ-

---

<sup>583</sup> A. Hagemann, S. 10.

<sup>584</sup> G. Paul, Einführung, S. 194.

<sup>585</sup> Zitiert nach H.-M. Körner, Didaktik, S. 18.

nis sich im Aufbau befindet oder deren Geschichtsbewusstsein gegen Null tendiert. Das Fernsehen beeinflusst „historisches und politisches Interesse, Wissen, Verständnis und Bewusstsein mehr als die Schule, erst recht mehr als der Geschichts- und Politikunterricht“<sup>586</sup>, doch wer genau sich die Geschichtssendungen wann ansieht, bleibt ein Rätsel.

Die Vermittlung von Geschichte hat aber nicht nur Auswirkungen auf die Schule oder auf die universitäre Vermittlungsform der Geschichtswissenschaften, sie wird auch in der Gesellschaft wahrgenommen. Dass den Fernsehmachern dabei eine besondere Verantwortung zukommt, ist zweifelsohne der profunde Grund, warum die Auseinandersetzung um die „richtige“ Form der Geschichtsvermittlung via Fernsehen teilweise zu solch heftigen Debatten geführt hat.

Die Geschichtsdidaktik, und dies hat einige Zeit gedauert, erforscht und bearbeitet dieses Feld. Sie analysiert die „Formen, Instanzen und Intentionen, wie Geschichte in unserer Gesellschaft vermittelt wird. [...] Gerade wenn man die Analyse aktueller außer-schulischer, vor allem auch populärer Vermittlungsformen als Teilbereich der Geschichtsdidaktik versteht, kann man hier besonders gut deutlich machen, wie sich Handlungsanleitung von didaktischer Wissenschaft unterscheidet“<sup>587</sup>.

Die in der Einleitung formulierten Fragestellungen wurden in den vorangegangenen vier Kapiteln beantwortet. Dabei gelangt die Untersuchung zu folgenden Ergebnissen:

Zunächst wurden die Grundlagen und institutionellen Voraussetzungen des deutschen Fernsehens und im Speziellen des Bayerischen Fernsehens ausführlich beleuchtet. Dabei wurde deutlich, dass es fundamentale Unterschiede in den Vermittlungsstrategien der Jetztzeit und der Zeit zu Beginn des Untersuchungszeitraums gibt. Fernsehen wird heute nicht mehr so gestaltet wie noch vor vier Jahrzehnten. Die Halbwertszeit von diversen Programmentwürfen beziehungsweise -reformen lässt eher darauf schließen, dass sich das Medium Fernsehen in einer zeitlichen Spirale befindet, die langfristige Handlungsmechanismen eher ausschließt. „Im kommerzialisierten Fernsehen greifen geschichtstheoretisch modellierte Analysekatoren nicht, die zwischen Fiktionalität und Faktizität unterscheiden, nach klaren Gattungsgrenzen suchen und Bildung und Unterhaltung separieren.“<sup>588</sup> Gerade weil das Fernsehen ein flüchtiges Medium ist und sich immer wieder neu erfindet, vielleicht sogar erfinden muss, ist eine in die Zukunft gerichtete Spekulation über Programminhalte nicht möglich, die Dokumentation einer chronologischen Abfolge von Ereignissen innerhalb einer deutschen Fernsehgeschichte aber notwendig. Ob sich daraus wissenschaftlich nachvollziehbare Handlungsweisen ableiten lassen, muss bezweifelt werden. Fernsehen ist und bleibt unberechenbar. Gerade die Einführung von Festplattensystemen und das Internet haben jetzt schon schwerwiegenden Einfluss auf das Sehverhalten der Zuschauer.<sup>589</sup> Umso merkwürdiger, wie sich die Fernsehredakteure aller Anstalten immer wieder auf die Einschaltquote als Bemessungskriterium über Erfolg und Nichterfolg einer Fernsehsendung beziehen und damit, je nach Lage, ihr Dasein rechtfertigen.

Ein Trend, der diesen Eindruck verstärkt, ist die immer stärker zunehmende Individualisierung dieses Mediums. Fernsehen ist vom Straßenfeger zum singulären Veranstaltungsevent geworden. Gleiches gilt im Übrigen auch für das Gemeinschaftserlebnis Kino: Die überdimensionierten HD-tauglichen LED- oder Plasma-Fernseher locken mit dem Kinoerlebnis daheim auf der Couch. Das Zusammengehörigkeitsgefühl, die gemeinsinnstiftende Wirkung des Mediums ist überholt. Abgesehen von einigen Unterhaltungsshows ist längst nicht mehr Tagesgespräch, was am Vorabend im Fernsehen zu sehen war und „nur noch wenige Ereignisse vermögen es noch, die ganze Nation, die alte Fernsehgemeinde, vor den Bildschirm zu locken.“<sup>590</sup>

Wenn Fernsehen überhaupt noch als verbindendes Medium wahrgenommen wird, dann unter dem Phänomen des Public Viewings großer Live-Übertragungen, wie Fußball-Weltmeisterschaften

<sup>586</sup> B. Borries, Geschichte im Fernsehen, S. 221.

<sup>587</sup> H.-M. Körner, Didaktik, S. 23.

<sup>588</sup> S. Handro, Mutationen, S. 95.

<sup>589</sup> Vgl. C. Fromme.

<sup>590</sup> J. Trimborn, S. 202.

oder dem Eurovision Song Contest. Zwar werden die Fußballspiele auf großen Kino-Leinwänden von der „Fanmeile“ am Brandenburger Tor in Berlin bis zum Biergarten in München übertragen, was den cineastischen Eindruck der Ausstrahlung verstärkt, jedoch bleibt es eine Fernsehübertragung, die da zu sehen ist. Und trotz des riesigen technischen und finanziellen Aufwands verblasst die Erinnerung an das Erlebnis so schnell wie ein Besuch des Oktoberfestes oder die Teilnahme am rheinischen Karneval.

Die Reaktion der Macher auf diese Tatsachen kam verzögert, aber sie kam. Die öffentlich-rechtlichen Anstalten reagierten darauf mit dem langfristigen Kauf der Rechte an sportlichen Großereignissen wie Olympiaden oder Fußballweltmeisterschaften. Dafür fließt ein erheblicher Anteil der öffentlich-rechtlichen Gebühren in diese Events. Das bedeutet natürlich ebenso, dass das Geld an anderer Stelle fehlt. Die privaten Sender wiederum erschufen das „Hartz IV-Fernsehen“, mit Shows, Doku-Soaps und Scripted Reality. Beide setzen auf massentaugliche Ware. Während die Öffentlichen ihren vertraglich verbrieften kulturellen Programmauftrag in ihre Niesensender verwiesen, taten die Privaten das, was von ihnen erwartet wurde: Sie unterschritten kontinuierlich die Grenzen des Geschmacks und unterboten sich mit Peinlichkeiten. Ähnlich wie Knopp in der Kontroverse um die Darstellung von Geschichte in seinen Dokumentationen, behaupteten RTL, SAT1, Pro7, VOX und kabel eins, „Das Publikum will es!“. Ob zuerst „die Henne oder das Ei“ existierte, spielte nach den immer wieder folgenden Tabubrüchen schnell keine Rolle mehr und die Uhr wird wohl kaum zurückgedreht werden. Es stellt sich trotzdem die Frage, ob es der Zuschauer ist, der dies tatsächlich sehen will.

Jedoch: Fernsehen ist ein zutiefst demokratisches Medium, das den Gesetzen eines freien Marktes von Angebot und Nachfrage folgt. Im Gegensatz zu früheren Jahrzehnten wird das Programm genau nach Altersgruppen, werberelevant oder nicht, deren Interessen und manchmal auch nach deren Bildungsstand gestaltet. Natürlich liegt dies auch an der Einführung des Privatfernsehens 1984, in dessen Nachklang sich Präsentations- und Rezeptionsweisen in Deutschland völlig geändert haben.

Die stärkere individualisierte Nutzung des Fernsehgerätes geht mit einer zunehmenden Spezialisierung von Programminhalten einher. Die Zuschauer sind gegenüber den Programmanbietern souveräner geworden. Dies nicht nur, weil die Mehrheit des Publikums durch das Bemessungskriterium der Einschaltquote darüber entscheidet, welche Sendungen zur Prime Time im Fernsehen ausgestrahlt werden, sondern, und das ist eigentlich ein Paradoxon in sich, weil durch Entertainment-Programme und eine radikale Vereinfachung der Aufnahmemöglichkeiten von Fernsehsendungen der Zuschauer, völlig losgelöst von Bemühungen um seine Gunst durch die Fernsehsender, selbst entscheidet, wann er welche Sendung sehen will. Dies geht soweit, dass man mittlerweile laufende Fernsehsendungen selbstständig anhalten kann, wenn man möchte. „Die Verfügbarkeit des Fernsehbeitrags wird durch solche non-linearen Angebote unabhängig vom klassischen Programmrasster, in dem die einzelne Sendung ihren festen Termin im linearen Programmablauf besitzt.“<sup>591</sup> Dass dies nicht nur die Dramaturgie einer Sendung sprengt, sondern auch das Kriterium der Einschaltquote unbrauchbar macht, ist signifikantester Ausdruck dieser gewonnenen Souveränität des Zuschauers. Dass sich die Fernsehmacher standhaft weigern, diese längst bekannte Erkenntnis anzuerkennen, mag an selbstwertdienlichen Tendenzen der Zunft liegen. Das Fernsehen wird seinen Weg weitergehen, das ist unbestritten und dabei wird das Internet eine immer größer werdende Rolle spielen: „Das Internet ermöglicht ein Fernsehen ohne Programmchef mit Bedenken.“<sup>592</sup> In den USA laufen längst große und teure Serien ausschließlich im Netz, da sie hier so produziert und gesendet werden können, wie es die kreativen Macher intendieren, nicht, wie es die Fernsehsender wollen.

Ein dritter Punkt, der das Fernsehen heute determiniert, ist die Auflösung der Gattungsgrenzen. Wie schon im Kapitel über das dokumentarische Fernsehen zu sehen war, entstehen immer neue

<sup>591</sup> N. Borstnar, S. 200.

<sup>592</sup> C. Fromme, S. 32.

hybride Formen. Eines ist dabei allen Sendungen gleich: Die Gesetze des Fernsehmarktes bestimmen die Sendeinhalte und nicht eine bestimmte Senderphilosophie, auch wenn das in immer wiederkehrenden Slogans behauptet wird. Das bedeutet, dass sich die öffentlich-rechtlichen Sender den Privatanbietern in ihrer Programmgestaltung angepasst haben, obwohl das Schielen nach Einschaltquoten mit einem öffentlich-rechtlichen Rundfunkauftrag nicht in Einklang zu bringen ist.

Wie schon erwähnt: Ausgestrahlt wird, was dem Zuschauer gefällt. Wenn ein neu entwickeltes Fernsehformat nicht auf die antizipierte Zuschauerrezeption stößt, wird es abgesetzt, egal ob öffentlich-rechtliche oder private Sender. Dabei hat das öffentlich-rechtliche Fernsehen einen enormen Standortvorteil. Dadurch, dass die ARD mit ihren Dritten Programmen und den Spartenkanälen einsfestival, einsextra und einsplus, das ZDF mit seinen Spartenkanälen ZDFneo, ZDF Kultur und beide öffentlich-rechtlichen Sender mit ihren Gemeinschaftssendern ARTE, 3SAT und Phoenix über eine fast uneingeschränkte Sendefläche verfügen, können sie es sich leisten, ihrem Bildungsauftrag im Spartenprogramm nachzukommen und mit ihrem Hauptprogramm auf „Quotenjagd“ zu gehen.

„Gerade die mit der Kommerzialisierung verbundene Programmviefalt ermöglicht eine hochgradige Differenzierung entlang heterogener Zuschauerinteressen, die jenseits der großen Sender der öffentlich-rechtlichen und privaten Anbieter nach wie vor von Spartenprogrammen wie Phoenix als Dokumentationssender, von den Landessendern als Moderatoren regionaler historischer Identitäten und manchmal in den Spätprogrammen von ARD und ZDF bedient werden.“<sup>593</sup>

So wie sich die Situation darstellt, sind alle Beteiligten am Fernsehen zufrieden: Die Programm-macher, weil sie einerseits ihre Existenz durch Publikumserfolge untermauern können. Die Zuschauer, weil sie über eine große Programmviefalt verfügen und diese zeitlich ungebunden nutzen können.

Für das Fernsehen in Deutschland bleibt folgendes festzuhalten: „Fakt ist, dass es an der Gesellschaft liegt, die immer das Fernsehen hat, das es verdient. Anders gesagt: Das Fernsehen bildet im besten Falle nichts anderes ab als die Gesellschaft, in der es produziert und sendet – und gesehen wird.“<sup>594</sup>

Die systemimmanenten Wirkmechanismen des Mediums Fernsehen hatten selbstverständlich auch Einfluss auf die dort stattfindende Geschichtsvermittlung. Nur wurde dies von der Geschichtswissenschaft jahrzehntelang regelrecht ausgeblendet, und zwar in zweifacher Hinsicht: Zum einen wurde der Bedeutung des Fernsehens keine Beachtung geschenkt; vielmehr noch dachte man vielleicht durch nichtachtende Bestrafung der Geschichtsvermittlung im Fernsehen das Problem „aus-sitzen“ zu können – dies scheint stellenweise sogar gelungen. Andererseits wurde eine Deutungshoheit über die Vermittlungsart, ihre dramaturgischen Umsetzungsmöglichkeiten und ihre produktionstechnischen Begrenzungen schlichtweg durch Nichtteilhabe vertan.

Erst als es Mitte der neunziger Jahre zu einem regelrechten Boom der Geschichtsvermittlung im Fernsehen kam, wurde die Geschichtsdidaktik auf dieses Thema aufmerksam, reagierte allerdings hier mit dem Wissensstand auf der Basis eines Schulfernsehens oder Telekollegs, obwohl sich Sehgewohnheiten der Fernsehzuschauer schon lange verändert hatten und der Kampf um Marktanteile und Einschaltquoten längst begonnen hatte.<sup>595</sup> Dabei wurde dieser Boom der Geschichte durch die schlichte Konzentration der Betrachtungsweise auf Personen statt auf Strukturen und Prozesse ausgelöst.<sup>596</sup> Dies wurde dann mit dramaturgischen Stilmitteln des Films dargestellt.

Da Geschichte im Fernsehen in den neunziger Jahren vor allem Zeitgeschichte war, waren die Programm- und Gestaltungsmöglichkeiten der Fernsehmacher überwältigend groß. So konnten sie auf Zeitzeugen und bewegte Bilder zurückgreifen. Beide Stilmittel stellen ein Höchstmaß an Au-

<sup>593</sup> S. Handro, Mutationen, S. 95.

<sup>594</sup> G. Feil, Klagen, S. 18.

<sup>595</sup> Vgl. S. Donaubaer, Kontroverse.

<sup>596</sup> Vgl. „Hitlers Helfer“ (1996/1998), „Hitlers Krieger“ (1998) und andere Produktionen der ZDF-Redaktion für Zeitschichte.

thentizität her und schaffen das emotionale Fundament der zeitgeschichtlichen Dokumentationen.<sup>597</sup> Um einem breiten Publikum einen Zugang zu ermöglichen, musste Geschichte im Fernsehen eine emotionale Komponente haben und einen existentiellen Bezug herstellen, so die Fernsehmacher. Diese Emotionalität ließ sich häufig durch die szenische Form der Darstellung innerhalb einer dokumentarischen Form wiedergeben. Der Zuschauer konsumierte, auch wegen der fehlenden Detailkenntnis, die ihm zeigte, vermeintlich wahre und objektive Geschichte gezwungenermaßen kritiklos und überließ es dem Fernsehen respektive dem Fernsehmacher, Form und Inhalt zu bestimmen. Die wissenschaftliche Präzision ließ oftmals zu wünschen übrig, vielmehr wurde Geschichte „erfüllt“. Historische Genauigkeit wich dabei, wie ausgiebig diskutiert worden ist, dramaturgischen Notwendigkeiten.

Fernsehen hat allerdings als Vermittler von Geschichte eine Stabilisierungsfunktion. Menschen wollen sich ihrer historischen Wurzeln besinnen. Es ist wichtig, zur Stärkung des Bewusstseins aus der Geschichte politische, religiöse, nationale, regionale, ja sogar lokale Identität zu schöpfen. „Der Begriff Tradition ist dabei eng mit der Suche nach einer geschichtlich belegten Identität verbunden. Gerade in den Jahren der Herausbildung der Persönlichkeit kann Geschichte einen entscheidenden Beitrag leisten.“<sup>598</sup> Weiterhin dient die Vermittlung von Geschichte der Rechtfertigung eigener politischer Ansichten, die ebenso Teil der Identität sind. Hier ist die Geschichte besonders als Teil der politischen Bildung gefordert, die den Menschen unserer Gesellschaft demokratische Grundwerte vermitteln soll. Als Massenmedium ist das Fernsehen hierfür prädestiniert. Die identitätsstiftende Wirkung der Geschichtsvermittlung im Fernsehen hat Vor- und Nachteile, welche auf den schon erwähnten Diskrepanzen beruhen, die hier entstehen können. Diese nahmen nach 1984 sukzessive zu, nachdem auch die Geschichtsvermittlung im Fernsehen dem Quoten- druck ausgesetzt war. Das bedeutete, dass sie von äußeren Produktionsbedingungen abhängig wurde. Diese Bedingungen waren und sind die Tageszeit, der Wochentag und die Jahreszeit der Ausstrahlung. Des Weiteren ist zu beachten, zu welchen Jubiläen oder zu welchen anderen Anlässen die Sendung ausgestrahlt wurde und welche finanziellen Mittel der Redaktion für die Verwirklichung ihres Sendekonzepts zur Verfügung standen. Außerdem gilt es bei der Vermittlung von Geschichte im Fernsehen die Interessen beider Gruppen des Fernsehpublikums zu befriedigen, nämlich die, „deren Neugier auf Historisches von fernsehspezifischen Vermittlungsformen geweckt wurde, und die, deren Interesse sich vor allem auf den Geschichtsunterricht in der Schule zurückverfolgen lässt“<sup>599</sup>. Hier liegt für die verantwortlichen Redakteure oder Autoren von Geschichtssendungen ein wesentlicher Punkt in der Schwierigkeit der Darstellung von Geschichte: „Einerseits soll er einem möglichst großen Publikum mit zumeist geringer geschichtlicher Detailkenntnis geschichtliche Vorgänge und Ereignisse näher bringen, andererseits muss er auch auf die Einhaltung von ethisch-moralischen Grundsätzen achten und so einer enormen Verantwortung gegenüber der Öffentlichkeit gerecht werden.“<sup>600</sup>

Diese Schwierigkeiten für Redakteure oder Autoren von Geschichtssendungen treffen nun auf finanzielle und wirtschaftliche Interessen, die es vor Einführung des Privatfernsehens nicht gab, die aber seit 1984 eine immer größer werdende Rolle spielen. Die Vermittlung von Geschichte im Fernsehen wird abseits der didaktischen und moralisch-ethischen Vermittlungsposition in ein wirtschaftspolitisches Feld geführt, dem sie nicht standzuhalten scheint. Während die zuständigen Fernsehredakteure und Autoren der fünfziger und sechziger Jahre ihre Sendungen noch mit einem didaktischen Ziel entwickelten, orientierte sich das Fernsehen spätestens seit Ende der siebziger Jahre zunehmend an den Bedürfnissen der Zuschauer. Vor allem nach Einführung des Privatfernsehens wurde nach entsprechender Auswertung der Einschaltquote eine Sendung relativ schnell auf den Prüfstand des Weitersendens oder der Absetzung gestellt.

---

<sup>597</sup> Vgl. Kapitel III.

<sup>598</sup> H. Kuss, S. 630.

<sup>599</sup> D. Stolte, S. 21.

<sup>600</sup> A. v. Müller, S. 688.

Ein signifikanter Unterschied zwischen der Vermittlung von Geschichte im Fernsehen und der Vermittlung von Geschichte zum Beispiel an den Universitäten oder an Schulen tritt hier zu Tage. Das Fernsehen befindet sich in einem selbst auferlegten Zugzwang. So ist es nicht verwunderlich, dass über bestimmte Probleme der Darstellung und Vermittlung meist nicht ausführlich diskutiert wird, sondern dass Sendungen bei mangelndem Interesse, sprich zu niedriger Einschaltquote, abgesetzt werden. Das Fernsehen handelt hier gezielt schnell und manchmal vielleicht sogar übereifrig. „Historiker und Geschichtslehrer, als für geschichtliche Bildung der Bevölkerung in Wissenschaft und Unterricht Verantwortliche, tun sich indes schwer, diesen, neben Hochschule, Geschichtsunterricht und Fachpublizistik neuen Konkurrenten der Geschichtsvermittlung wahrzunehmen.“<sup>601</sup>

Hier zeigen sich die grundlegenden und signifikanten Unterscheidungsmerkmale zwischen der Geschichtsvermittlung im Fernsehen und der Geschichtsvermittlung durch andere Medien. Natürlich bevorzugt der Historiker, der Kenner des Fachs, der Schullehrer und der Hochschulprofessor die Fachpublikationen, die entsprechend rezensiert und bibliographiert in einem Katalog oder in einer Bibliothek vorliegen. Diese Fachliteratur ermöglicht ein Zurückblättern, ein Innehalten, ein Überlegen und weiterhin eine Besprechung des Themas im Unterricht, in der Vorlesung oder im Seminar. All das kann und will Geschichtsvermittlung im Fernsehen nicht leisten. Sie unterliegt völlig anderen Bewertungskriterien als die Vermittlung von Geschichte an Universitäten und Schulen.

Nach den bereits erwähnten Einlassungen, die die Einschaltquote ad absurdum führen, bliebe nun zu fragen, warum die Wirkung von Geschichtssendungen auf die Zuschauer nicht in ausreichendem Maß untersucht wird. „Zwar sind wir in der Lage, die Bedeutung und die Funktion des Geschichtsfernsehens für das kulturelle Gedächtnis präzise zu verorten, [...] die Frage jedoch, wie diese Sendungen von den Konsumenten und hier vor allem von Schülern, Jugendlichen und Studierenden wahrgenommen werden und ins kommunikative Gedächtnis eingehen, wie und ob sie überhaupt nachhaltig Geschichtsbewusstsein formen, ist eine Leerstelle in der Forschung.“<sup>602</sup>

Einen ersten Versuch zur Rezeption von Knopps „Hitlers Helfer“ in vier verschiedenen Altersgruppen machte der Verfasser selbst. Diese Empirie blieb aber in den Kinderschuhen stecken, zu gering waren die kommunikationswissenschaftlichen und rezeptionspsychologischen Qualifikationen.<sup>603</sup> Andrea Brockmann führte diese Untersuchung in ihrer Studie über die Rezeption des 17. Juni 1953 fort.<sup>604</sup> Sönke Neitzel begann zwei Jahre später mit einer Medienwirkungsforschung dieses Feld endlich zu bearbeiten, unter der Fragestellung, wie Fernsehzuschauer, vor allem Schüler und Schülerinnen Geschichtsdokumentationen wahrnehmen.<sup>605</sup> So wurden an der Universität Mainz „im November 2007 und März 2008 mit Schülern und Studenten zwei Befragungen zu TV-Dokumentationen der ZDF-Redaktion für Zeitgeschichte durchgeführt.“<sup>606</sup> Es waren dies Beispiele aus der Reihe: „Die Wehrmacht – Eine Bilanz“ (2007) und „Hitlers Österreich“ (2008). Dabei kamen die Verfasser der Studie unter anderem zu dem Ergebnis, dass die untersuchten Filme „eine Wirkung auf das Faktenwissen [haben], selbst wenn die betreffende historischen Informationen nur kurz erwähnt werden, und [sie] beeinflussen auch Vorstellungen von komplexeren historischen Themen, wie etwa den Kriegsverbrechen.“<sup>607</sup> Darüber hinaus zeigen die Antworten auf die Fragen nach der Hauptthese des Films, „dass die Schüler und Studenten die Dokumentationen durchaus differenziert wahrnehmen.“<sup>608</sup> Die Studie kommt überdies zum Ergebnis, den Zuschauer in seiner

---

<sup>601</sup> U. Kröll, *Geschichte*, S. 104.

<sup>602</sup> G. Paul, *Einführung*, S. 197.

<sup>603</sup> Vgl. S. Donaubaue, *Kontroverse*.

<sup>604</sup> Vgl. A. Brockmann.

<sup>605</sup> Vgl. zur Rezeptionsforschung im Geschichtsunterricht: B. Bergold.

<sup>606</sup> S. Neitzel, S. 490.

<sup>607</sup> Ebd., S. 496.

<sup>608</sup> Ebd.

„Analysefähigkeit“<sup>609</sup> nicht zu unterschätzen und legt den Schluss nahe, dass die Bedeutung von historischen Dokumentationen im Fernsehen, bei der Ausprägung eines Geschichtsbildes oder Ausbildung eines Geschichtsbewusstseins, „nicht zu hoch anzusetzen“<sup>610</sup> ist. Aufgrund des erheblichen Vorwissens der älteren Generation, die Geschichtsdokumentationen im Fernsehen am häufigsten rezipiert, ist zu vermuten, „dass die Wirkung auf die Masse der Zuschauer noch schwächer ausfällt, als bei den hier untersuchten Schülern und Studenten.“<sup>611</sup> Dies alles deutet auf eine wesentlich differenzierte kognitive Verarbeitung von Geschichte im Fernsehen durch den Rezipienten hin, als dies in der teilweise degoutanten Auseinandersetzung zwischen Geschichtswissenschaftlern und Fernsehschaffenden angenommen wird.

Eine weiterführende Analyse kann, so wie diese Arbeit auch, nur mit einem interdisziplinären Ansatz und der gemeinsamen Anstrengung von Geschichtswissenschaftlern, Kommunikationswissenschaftlern und Soziologen gelingen. Diese Untersuchungen müssten allerdings stärker „in die breitere soziale Kommunikation der Rezipienten, die über ihren Medienkonsum mit anderen reden und die immer zugleich auch andere Medien, wie etwa Printmedien konsumieren. Zu rekonstruieren wären somit die komplexen Wege der Aneignung und diese Analysen sind nicht linear und vordergründig auf ein Medium einzugrenzen.“<sup>612</sup> Leider wird dieses Feld mehr von Kommunikations- und Medienwissenschaftlern und weniger von Geschichtsdidaktikern bestellt. „Die moderne Geschichtsdidaktik nimmt die erinnerungskulturelle Bedeutung von Film und Fernsehen und – so wäre hinzuzufügen – auch des Internets noch viel zu wenig wahr.“<sup>613</sup>

Die Untersuchung der Vermittlung von Geschichte im Fernsehen in dieser Arbeit führte über einen Problemaufriss von Geschichte im deutschen Fernsehen zu den Geschichtsvermittlern im Fernsehen. Um die Arbeitswelt der Fernsehmacher zu verstehen, wurden die historische Dokumentation und ihre Bausteine als Kategorie des dokumentarischen Fernsehens definiert. Die Einbettung der historischen Dokumentation in einen größeren Kontext zeigt, dass sich die hybriden Formen des Dokumentarischen im sogenannten Doku-Drama zuspitzen und diese Vermittlungsform in Zukunft den Vorzug vor allen anderen Formen erhalten wird – zumindest was die Vermittlung von historischen Stoffen im Fernsehen betrifft. Die Aussagen der Fernsehmacher über Chancen und Probleme der Geschichtsvermittlung, über Verantwortungsgefühl eines Autors und Einflussfaktoren des Fernsehmarktes wurden chronologisch geordnet und in drei Themengruppen gegliedert. Die Offenheit der Interviewpartner erhellte Determinanten ihrer Vorgehensweise und erklärte Arbeits- und Erzählweise innerhalb des Spannungsfelds Geschichte im Fernsehen.

Einen weiteren Forschungsschwerpunkt bildete die Programmgestaltung des Bayerischen Fernsehens im Allgemeinen und die Entwicklung der Geschichtsredaktionen innerhalb des Hauses im Besonderen. Es bleibt festzustellen, dass auch das Bayerische Fernsehen keine Ausnahme bezüglich der allgemeinen Entwicklung des Fernsehens macht. Natürlich hat sich auch das Programm des Bayerischen Fernsehens vom „Minderheitenfernsehen“ zu einem „normalen“ Fernsehsender gewandelt, der sich im Kampf um Aufmerksamkeit mit anderen privaten und werbefinanzierten Sendern auf einem Fernsehmarkt, der bestimmten Gesetzmäßigkeiten folgt, an dem Parameter der Einschaltquote orientiert. Dies ist ebenfalls sehr deutlich aus den Antworten der Geschichtsmacher innerhalb des BR zu hören.

Die Ansprüche an das eigene Programm waren bei der Gründung des Studienprogramms 1964 durchdrungen vom pädagogischen Eifer. Man war der Meinung: Wenn man alle Minderheiten bedient, hat man zum Schluss auch alle Zuschauer bedient. Aber zwischen diesen Ansprüchen und der Wirklichkeit im Jahre 2013 liegen Welten. Ein Programm soll wahrgenommen werden und

---

<sup>609</sup> Ebd.

<sup>610</sup> Ebd., S. 497.

<sup>611</sup> Ebd.

<sup>612</sup> G. Paul, Einführung, S. 199.

<sup>613</sup> Ebd., S. 194.

dabei muss es sich, wie dies vorher schon angesprochen wurde, am Zuschauer orientieren. Ein „Redakteursfernsehen“, wie dies noch bis Ende der achtziger Jahre im Programm des Bayerischen Fernsehens möglich war, ist mittlerweile dem Auftritt eines publikumsorientierten Marktteilnehmers gewichen. Trotzdem findet die Vermittlung des kulturellen Erbes Bayerns als verpflichtende Tradition innerhalb des Hauses statt. Dazu gehört auch die Geschichtsvermittlung.

Wie es sich in der empirischen Studie dieser Arbeit widerspiegelt, legt der Bayerische Rundfunk großen Wert auf eine strukturorientierte Vermittlung von landesgeschichtlichen Themen. Das Bayerische Fernsehen erlaubt es sich, als einer der wenigen Sender innerhalb der ARD, eine eigene Geschichtsredaktion zu finanzieren, die ihren eigenen Sendeplatz – wenngleich am sehr späten Mittwochabend – hat. Die historischen Dokumentationen sind seriös und nicht gerade reißerisch gestaltet. Die Erzählweise ist wesentlich unspektakulärer als die Knopp-Produktionen und konzentriert sich mehr auf historische Faktenvermittlung. Trotzdem kann und, wenn man die Äußerungen in den Interviews bedenkt, will sich die Redaktion Geschichte und Gesellschaft im Bayerischen Fernsehen den Marktbedingungen nicht verschließen. Dies hat Einfluss auf die Themenauswahl und die Aufarbeitung von historischen Stoffen. Den Sehgewohnheiten der Zuschauer und ihren vermeintlichen Bedürfnissen und Interessen soll Rechnung getragen werden. Dadurch setzt man die Geschichtsvermittlung den Gesetzen des Fernsehmarktes aus, und das bedeutet, dass auch Geschichte dem Einfluss der Einschaltquote ausgesetzt wird. Abschließend formuliert der bald letzte noch verbliebene Geschichtsredakteur Christian Lappe das „Erfolgsrezept“ der Geschichtsvermittlung im Bayerischen Fernsehen: „Zusammenfassend lässt sich sagen, Geschichte im Bayerischen Fernsehen ist immer dann erfolgreich, wenn sie eher einem traditionellen Geschichtsverständnis entspricht. Die Geschichte der ‚Haupt- und Staatsaktionen‘, vor allem der Militärgeschichte und mit ihr Erlebnisschilderungen Beteiligter, die Vorstellung von herausragenden Personen als Gestalten und Gestalter der Geschichte treffen die Zuschauererwartungen in besonderer Weise. Die parteiübergreifend konservative Grundstimmung bayerischer Zuschauer begünstigt ein legitimistisches, affirmatives Geschichtsbild.“<sup>614</sup>

Wie aber ist nun die Geschichtswissenschaft im letzten Jahrzehnt vor allem der kontrovers diskutierten Vermittlung von Geschichte im Fernsehen begegnet? Man kann von einer zurückhaltenden Reaktion sprechen. Die wütenden Proteste und Vorwürfe an die Adresse der Redaktion für Zeitgeschichte beim ZDF haben zwar eine Diskussion ausgelöst, eine adäquate Antwort auf diese Entwicklung steht aber bis heute aus, und so scheint es, dass man sich auf folgende Formel geeinigt hat: „Wir müssen uns mit Medienmachern, die heute Geschichte im weitaus stärkeren Maße bestimmen, als das noch in vergangenen Generationen der Fall war, auf einen Dialog einlassen. [...] Die Zunft wird aber keinem effektheischenden Histotainment frönen, bei dem das Nachdenken durch Nacherleben und Nachfühlen ersetzt wird.“<sup>615</sup> Diese Antwort datiert aus dem Jahr 2006 und wurde von Professor Funke, dem Vorsitzenden des Deutschen Historikerverbandes, während des Historikertages in Konstanz formuliert.

Hat die große Debatte in den Feuilletons und an den Hochschulen über die Geschichtsvermittlung im Fernsehen Ende der neunziger Jahre und gerade im Anschluss an den Historikertag 2006 dazu geführt, dass an den Schulen mehr Medienpädagogik betrieben wird? Hat es dazu geführt, dass sich die Lehrerbildung mit der Analyse von historischen Dokumentationen oder der Rezeption von historischen Spielfilmen eingehend beschäftigt? Hat die Debatte eine Reaktion unter den Geschichtswissenschaftlern hervorgerufen, die sich nicht nur darauf beschränkt, Knopp zu verteufeln, sondern konkrete Lösungsangebote zur Geschichtsvermittlung im Fernsehen, unter Berücksichtigung von Senderinteressen und Produktionsbedingungen, zu unterbreiten? Die Antwort auf diese Fragen wird über ein „kaum“ nicht hinauskommen. Man scheint einig im Klagen, aber eine wirkli-

<sup>614</sup> C. Lappe, Gestern, S. 99.

<sup>615</sup> C. Schmitz, [www.dradio.de/dlf/sendungen/kulturheute/545352](http://www.dradio.de/dlf/sendungen/kulturheute/545352).

che Auseinandersetzung hat nicht stattgefunden, geschweige denn eine konsequente Umstellung von Lehrplänen und didaktischen Inhalten an den Universitäten.

Vielleicht muss man auch die Vermittlung von Geschichte im Fernsehen auch gar nicht so ernst nehmen. Nur weil die Geschichtswissenschaft nicht weiß, wie sie mit ihnen umzugehen hat, steht der Untergang der Wissenschaft nicht bevor.

Knopp ist nicht ante portas, schon gar nicht, weil er jetzt im Ruhestand ist und sollte die abwartende und phlegmatische Haltung eine Taktik der Geschichtswissenschaftler gewesen sein, sie hat teilweise funktioniert.

Eine Koexistenz wird weiter bestehen bleiben, aber der große „Hype“ ist vorbei. Dafür gibt es viele Gründe: „Dazu zählt das Verschwinden von Nationalsozialismus und Holocaust jenseits des Horizontes des kommunikativen Gedächtnisses, der Mangel an geschichtspornographischen Projektionsflächen für die Kinder des Kalten Krieges, die damit verbundene strukturelle Annäherung von staatlichen, massenmedialen und alltagsgeschichtlichen Erinnerungskulturen und ein internationaler Medienkontext, in dem die Ende der 1990er Jahre entwickelte Ästhetik der gängigen Norm entspricht. Das Genre Geschichtsdokumentation wird deshalb auf absehbare Zeit nicht mehr Fernsehgeschichte schreiben, aber aus der Primetime ist es als verlässliches Unterhaltungsangebot besonders für ältere Zuschauer nicht mehr wegzudenken.“<sup>616</sup>

Dabei könnte eine willkommeneren Haltung gegenüber geschichtlichen Vermittlungsformen wahre Wunder wirken, wenn didaktische Auswahl- und Analyse Kriterien von Fernsehangeboten im Sinne geschichtskultureller Kompetenz zum Gegenstand historischen Lernens werden. „Wenn man Fernsehangebote nicht allein als ‚Geschichtsbewusstsein aus der Glotze‘ begreift, dann eignen sich gerade populäre Formate, die mit Geschichte scheinbar nur unterhalten als Gegenstände historischen Lernens – von den ‚Simpsons‘<sup>617</sup> bis hin zu Jörg Pilawas ‚Geschichtsquiz‘“<sup>618</sup>. Ebenso kann man dann die häufig despektierlich beäugten Knopp-Formate als besonders produktive Gegenstände historischen Lernens begreifen, da hier durch das systemimmanente Wechselspiel von Produktionsmöglichkeiten und Rezipientenerwartungen populäres Geschichtsfernsehen zur Marke geworden ist, die Quote bringt und an deren Beispiel man die eigenen Erwartungen an Fernsehen als Institution und an Fernsehen als kulturelle Praxis verhandeln kann.“<sup>619</sup>

Wenn die Prämisse lautet, dass Knopps Geschichtsdokumentationen via Fernsehen die Menschen mehr bilden als Schule und Universität dies vermögen, dann ist eine entsprechende Reaktion der Geschichtswissenschaft unerlässlich, um auch die Geschichtsvermittlung im Fernsehen wissenschaftlich zu hinterfragen und sie dem Instrumentarium der Geschichtswissenschaften einzugliedern – nicht mit einer journalistischen Herangehensweise, sondern mit dem Instrumentarium des Historikers.

Beim genaueren Hinsehen ist dieses Instrumentarium mit allen erforderlichen Mitteln ausgestattet, um sich wissenschaftlich mit der Präsentation von Geschichte im Fernsehen und darüber hinaus im Spielfilm auseinanderzusetzen. Eine stärkere didaktische Akzentuierung der Medienkompetenz und Kooperation mit den Kommunikationswissenschaften ist allerdings unabdingbar. Deshalb ist es nicht erforderlich, Geschichte im Fernsehen nur mit anderen medienwissenschaftlichen Forschungsmöglichkeiten zu untersuchen – die Didaktik der Geschichte kann dies selbst leisten. Denn es geht nicht darum, „den anderen Instanzen und Formen der Repräsentation von Geschichte ihre jeweils spezifische Legitimität zu bestreiten. Jede Zugangsweise hat ihre besonderen Möglichkeiten und Grenzen, jede kennt eigene Zwecke und Erfordernisse. Wir haben es also mit einem Ensemble relativer Autonomie zu tun, das auf Unterscheidungen beruht, aber auch Austausch und produktive Konkurrenz ermöglicht.“<sup>620</sup>

<sup>616</sup> W. Kantsteiner, Macht, S. 347f.

<sup>617</sup> Vgl. deutschsprachige Erstaussstrahlung: 13. September 1991.

<sup>618</sup> Vgl. ZDF, seit 2006.

<sup>619</sup> S. Handro, *Erinnern*, S. 217f.

<sup>620</sup> H. Hockerts, *Zugänge*, S. 30.

Dabei wäre eine Standardisierung von historischen Fernseh- und Filmformaten, wie sie beispielsweise diese Arbeit leistet, essentiell. Sie sollte sich nicht nur mit historischen Dokumentationen, Features und Doku-Dramen beschäftigen, sondern ebenso die fiktionale Stoffumsetzung von Geschichte in Spielfilmen oder anderen semi-fiktionalen Formaten beleuchten. Eines ist klar: Die dramaturgischen Stilmittel und ihr Einsatz innerhalb einer Fernsehsendung oder eines Spielfilms lassen sich auf fünf bis sechs wesentliche Elemente beschränken. Der technische Fortschritt, vor allem im Bereich der Animation, ist nicht kalkulierbar, denn hier gab es im letzten Jahrzehnt unglaubliche Erkenntnisgewinne, deren technische Umsetzungsmöglichkeiten noch nicht ausgereizt sind. Alle anderen Elemente, wie Musik, Licht, Kameraeinstellungen, Maske, Kostüm und Requisiten, bleiben in ihrer originären Funktion gleich und werden entsprechend dem Thema variiert. Die Beantwortung der Frage „Wie wird Geschichte im Fernsehen und Film gezeigt?“ hängt eng mit der Bearbeitung und eben auch Standardisierung von Fernseh- und Filmformaten zusammen. Daraus ließe sich eine Systematik erkennen, die eine wissenschaftliche Kategorisierung möglich macht. Auch die Ableitung einer eventuellen Bevorzugung bestimmter Genres würde sich erschließen, die wiederum eine wahrscheinliche Rückwirkung auf die Themenauswahl generiert. Äußerst gewinnbringend wäre es, wenn sich „die Geschichtsdidaktik verstärkt dem Beitrag der Bilder und den über die medial-ritualisierte Geschichtsvermittlung via Film und Fernsehen vermittelten Vorstellungen von Geschichte sowie den Diskursräumen widmen, in denen das Geschehene kommuniziert wird.“<sup>621</sup>

Ein zweiter Schritt, um die Geschichtswissenschaften an der Deutungshoheit über die Geschichtsvermittlung im Fernsehen zu beteiligen beziehungsweise die „Geschichtsmacher“ des Fernsehens und die Wissensvermittler an Schule und Universität näher zusammenzubringen, ist die Entwicklung eines Anforderungskatalogs, in dem klar strukturiert aufgefächert wird, welche Geschichtsformate welchen Produktionsbedingungen unterworfen sind. Das bedeutet, dass die Rückkopplung zwischen kreativer und gestalterischer Arbeit einerseits und technischen und finanziellen Faktoren andererseits aufgezeigt und erkennbar wird. „Die Eigenlogik des Fernsehens als Teilsystem der Geschichtskultur sowie das spezifische Verhältnis von Zeitgeschichte und Fernsehen zu beschreiben und gleichzeitig für die Analyse televisueller Sendeangebote fruchtbar zu machen, erfordert [...] einen systemimmanenten Zusammenhang von Vergangenheit und Geschichte, von Produktion und Rezeption stärker zu berücksichtigen und sich gleichzeitig auf mediengeschichtliche, medientheoretische und kulturwissenschaftliche Ansätze einzulassen, um deren heuristisches Potential für den eigenen Untersuchungsgegenstand zu diskutieren.“<sup>622</sup>

Eine historische Dokumentation unterliegt anderen Kriterien als eine Vorlesung an einer Universität. Die Wissenschaft muss zur Kenntnis nehmen, dass die Budgetierung einer Geschichtsredaktion innerhalb einer öffentlich-rechtlichen Fernsehanstalt von wesentlicher Bedeutung für die Präsentationsform ist. Ebenso unabdingbar ist die Beschäftigung mit Filmförderung, Product Placement und globalisierten Erlösabsichten von Verleihfirmen. „Historische Themen sind nun einmal seit einiger Zeit in einem weltweiten, milliardenschweren Markt angekommen, auf einem Markt, in dem Print- und Fernsehmedien aufs Engste verbunden sind. Entsprechend werden historische Themen für Zwecke aufbereitet, die wenig mit Geschichtsvermittlung, aber viel mit Jubiläen, Gedenktagen, mit Helden und Siegern, mit sex and crime zu tun haben.“<sup>623</sup>

Die Geschichtswissenschaft muss die Bereiche Produktion und Realisierung von Geschichtsthemen in sich aufnehmen und gleichzeitig, schon in der Schule, eine Art Medienkompetenz ausbilden, die dem Zuschauer eben genau diese Sachverhalte vor Augen führt.<sup>624</sup> Erst diese beiden Schritte befähigen Schüler, Studenten, Geschichtswissenschaftler und Geschichtsinteressierte, Geschichte in Fernsehen und Film besser einzuordnen.<sup>625</sup>

<sup>621</sup> G. Paul, Einführung, S. 200.

<sup>622</sup> S. Handro, Erinnern, S. 203.

<sup>623</sup> R. Wirtz, S. 26.

<sup>624</sup> Vgl. U. Baumgärtner, Spielfilm. Zur Analyse von Zeitzeugen in der Schule, beispielhaft: W. Schreiber, Zeitzeugen.

<sup>625</sup> Vgl. C. Hamann.

„Gleichwohl bleibt wünschenswert, dass die Angebote, die sich ernsthaft um historische Bildung bemühen, oder sich wenigstens einen solchen Anschein geben, die wichtigsten Aspekte geschichtswissenschaftlichen und geschichtsdidaktischen Denkens im Rahmen medialer narrativer Möglichkeiten ansatzweise berücksichtigen. Eine Transparenz des Konstruktionscharakters von Geschichte und der Tatsache, dass es sich bei dem jeweiligen Angebot auch um nur eine mögliche Deutung handelt, sind hier wichtige Eckpfeiler.“<sup>626</sup>

Wenn die Geschichtswissenschaften dieses Feld unbearbeitet lassen, werden es die „Geschichtsmacher“ des Fernsehens sein, die die Deutungshoheit über weite geschichtliche Themenfelder in Deutschland innehaben. Eine verstärkte Kooperation zwischen Geschichtswissenschaft und Fernsehen ist nicht nur wünschenswert, sondern absolut essentiell. Beide müssen partnerschaftlich und auf Augenhöhe die Kultur unserer Geschichte schützen und sie bewahren. Wenn die Erinnerung an geschichtliche Ereignisse, die Erinnerung an die verschiedenen Evolutionsstufen der Menschheit dauerhaft und irreversibel auf das Niveau des Boulevard abrutschen, verblasst die Vermittlung von Geschichte im Fernsehen zur austauschbaren, belanglosen und konsumentenorientierten Anhäufung von Anekdoten und Zurschaustellung von wenig belegten, aber dafür mitgefühlten Erlebnissen einiger Weniger, die am Tag nach ihrer Ausstrahlung längst wieder vergessen sind.

---

<sup>626</sup> O. Näpel, Kommerz, S. 235.

## VI. Literatur- und Quellenverzeichnis

### **Literatur:**<sup>627</sup>

Ahren, Yizhak; Melchers, Christoph; Seifert, Werner; Wagner, Werner (Hrsg.): Das Lehrstück „Holocaust“. Zur Wirkungsweise eines Medienereignisses, Opladen 1982.

Anderson, Jay: Time Machines. The World of Living History, Nashville 1984.

Appeldorn, Werner van: Der dokumentarische Film. Dramaturgie – Gestaltung – Technik, Bonn 1970.

Arnold, Klaus; Hörnberg, Walter; Kinnebrock, Susanne (Hrsg.): Geschichtsjournalismus. Zwischen Information und Inszenierung, Berlin 2010.

Assmann, Aleida; Frevert, Ute (Hrsg.): Geschichtsvergessenheit – Geschichtsversessenheit. Vom Umgang mit deutschen Vergangenheiten nach 1945, Stuttgart 1999.

Aurich, Rolf: Wirklichkeit ist überall. Zum historischen Quellenwert von Spiel- und Dokumentarfilmen, in: Wilharm, Irmgard (Hrsg.): Geschichte in Bildern. Von der Miniatur bis zum Film als historische Quelle, Pfaffenweiler 1995, S. 112-128.

Barbosa, Manoella: Egal ob Winter oder Sommer: Hauptsache um 20 Uhr. Der Mythos „Tagesschau“, in: Matzen, Nea; Radler, Christian (Hrsg.): Die Tagesschau. Zur Geschichte einer Nachrichtensendung, Konstanz 2009, S. 29-40.

Barg, Werner C.: „Hunger nach Realität“ oder: Die Geburt des Doku-Dramas im westdeutschen Fernsehen aus den Quellen der Aufklärung und der Unterhaltung, in: Hoffmann, Kay; Kilborn, Richard; Barg, Werner C. (Hrsg.): Spiel mit der Wirklichkeit: Zur Entwicklung doku-fiktionaler Formate in Film und Fernsehen, Konstanz 2012, S. 279-291.

Barg, Werner C.: Wirklichkeitsspiel – Zur Erzähldramaturgie doku-fiktionaler Fernsehformate, in: Hoffmann, Kay; Kilborn, Richard; Barg, Werner C. (Hrsg.): Spiel mit der Wirklichkeit: Zur Entwicklung doku-fiktionaler Formate in Film und Fernsehen, Konstanz 2012, S. 319-337.

Bartz, Christina: „Das geheimnisvolle Fenster in die Welt geöffnet“ – Fernsehen, in: Kümmel, Albert; Scholz, Leander; Schuhmacher, Eckhard (Hrsg.): Einführung in die Geschichte der Medien, Paderborn 2004, S. 199-223.

Baumgärtner, Ulrich; Schreiber, Waltraud (Hrsg.): Geschichts-Erzählung und Geschichts-Kultur. Zwei geschichtsdidaktische Leitbegriffe in der Diskussion, München 2001.

Baumgärtner, Ulrich; Fenn, Monika (Hrsg.): Geschichte und Film. Erkundungen zu Spiel-, Dokumentar- und Unterrichtsfilm, München 2004.

Baumgärtner, Ulrich: Ein verkappter Spielfilm? Faktenwissen und „Docutainment“: Die ZDF-Dokumentation „Karl der Große und die Sachsen“, in: Praxis Geschichte, H. 3, 2012, S. 18-22.

Bauschmid, Elisabeth: Gondeln im Parademarsch, in: Süddeutsche Zeitung, 14.01.1997, Nr. 10, S. 14.

---

<sup>627</sup> Die angegebenen Zeitungsartikel geben eine Auswahl aller über Geschichte im Fernsehen verfassten Artikel wieder und beschränken sich dabei hauptsächlich auf den Untersuchungszeitraum der Dissertation von 1964 bis 2004.

- Bauschmid, Elisabeth: Der Verkäufer, in: Süddeutsche Zeitung, 28.01.1997, Nr. 22, S. 19.
- Bauschmid, Elisabeth: Der Kollege, in: Süddeutsche Zeitung, 13.02.1998, Nr. 36, S. 29.
- Bauschmid, Elisabeth: Handlungsreisender in Sachen Hitler, in: Süddeutsche Zeitung, 13.10.1998, Nr. 235, S. 19.
- Becher, Ursula: Identität durch Geschichte?, in: Becher, Ursula; Bergmann, Klaus (Hrsg.): Geschichte – Nutzen oder Nachteil für das Leben, Düsseldorf 1986, S. 1-173.
- Beck, Friedrich; Henning, Eckart (Hrsg.): Die archivalischen Quellen. Mit einer Einführung in die Historischen Hilfswissenschaften, Köln 2012.
- Beckenbauer, Alfons: Ludwig III. von Bayern 1845 – 1921. Ein König auf der Suche nach seinem Volk, Regensburg 1987.
- Becker, Wolfgang: Fiktion und Unterhaltsamkeit – Instanzen historischen Lernens, in: Becker, Wolfgang; Quandt, Siegfried (Hrsg.): Das Fernsehen als Vermittler von Geschichtsbewusstsein. 1989 als Jubiläumsjahr, Bonn 1991, S. 35-73.
- Behrens, Tobias: Die Entstehung der Massenmedien in Deutschland. Ein Vergleich von Film, Hörfunk und Fernsehen, Frankfurt a. M. 1986.
- Beil, Benjamin; Kühnel, Jürgen; Neuhaus, Christian (Hrsg.): Studienhandbuch Filmanalyse. Ästhetik und Dramaturgie des Spielfilms, München 2012.
- Bentele, Günter; Brosius, Hans-Bernd; Jarren, Ottfried (Hrsg.): Öffentliche Kommunikation. Handbuch Kommunikations- und Medienwissenschaft, Wiesbaden 2003.
- Bergold, Björn: „Man lernt ja bei solchen Filmen immer noch dazu“. Der Fernsehzeiteiler „Die Flucht“ und seine Rezeption in der Schule, in: Geschichte in Wissenschaft und Unterricht 9, 2010, S. 503-515.
- Bernold, Monika: Fernsehen ist gestern. Medienhistorische Transformationen und televisuelles Dabeisein nach 1945, in: Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften 12, 2001, S. 8-29.
- Bitala, Michael: Wer an den Krieg erinnert, in: Süddeutsche Zeitung, 11.02.1995, Nr. 35, S. 18.
- Bitala, Michael: Der bekannteste Deutsche, in: Süddeutsche Zeitung, 09.11.1995, Nr. 258, 1995, S. 26.
- Blaes, Ruth; Heussen, Gregor Alexander (Hrsg.): ABC des Fernsehen, Konstanz 1997.
- Blaes, Ruth; Heussen, Gregor Alexander: Medium Fernsehen. Das vielfarbige Fenster, in: Blaes, Ruth; Heussen, Gregor Alexander (Hrsg.): ABC des Fernsehen, Konstanz 1997, S. 17-25.
- Blanke, Horst Walter: Stichwortgeber. Die Rolle der „Zeitzeugen“ in G. Knopps Fernsehdokumentationen, in: Oswald, Vadim; Pandel, Hans-Jürgen (Hrsg.): Geschichtskultur. Die Anwesenheit von Vergangenheit in der Gegenwart, Schwalbach 2009, S. 63-74.
- Bleicher, Joan Kristin: Chronik zur Programmgeschichte des deutschen Fernsehens, Berlin 1993.
- Bleicher, Joan Kristin (Hrsg.): Fernseh-Programme in Deutschland. Konzeptionen – Diskussionen – Kritik (1935-1993). Ein Reader, Opladen 1996.

- Bolesch, Cornelia (Hrsg.): Dokumentarisches Fernsehen. Ein Werkstattbericht in 48 Porträts, München 1990.
- Borries, Bodo von: Geschichte im Fernsehen – und Geschichtsfernsehen in der Schule, in: Geschichtsdidaktik 8, 1983, S. 221-238.
- Borries, Bodo von: Geschichte im Spiel- und Dokumentarfilm. Fach- und mediendidaktische Überlegungen, in: Bundeszentrale für politische Bildung (Hrsg.): Medien und Kommunikation als Lernfeld, Bd. 236, Bonn 1986, S. 211-243.
- Borries, Bodo von: Geschichtslernen und Geschichtsbewusstsein, Stuttgart 1988.
- Borries, Bodo von: Was ist dokumentarisch am Dokumentarfilm?, in: Geschichte in Wissenschaft und Unterricht 52, 2001, S. 220-227.
- Borrowsky, Peter; Vogel, Barbara; Wunder, Heide (Hrsg.): Gesellschaft und Geschichte Bd. I: Geschichte in Presse, Funk und Fernsehen, Opladen 1976.
- Borstnar, Nils; Pabst, Eckhard; Wulff, Hans Jürgen (Hrsg.): Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft, Konstanz 2008.
- Bösch, Frank: Das ‚Dritte Reich‘ ferngesehen, in: Geschichte in Wissenschaft und Unterricht 50, 1999, S. 221-238.
- Bösch, Frank: Historikerersatz oder Quelle? Der Zeitzeuge im Fernsehen, in: Geschichte lernen 76, 2000, S. 62-65.
- Bösch, Frank; Frei Norbert: Die Ambivalenz der Medialisierung. Eine Einführung, in: Bösch, Frank; Frei, Norbert (Hrsg.): Medialisierung und Demokratie im 20. Jahrhundert, Göttingen 2006, S. 7-25.
- Bösch, Frank: Journalisten als Historiker. Die Medialisierung der Zeitgeschichte nach 1945, in: Oswald, Vadim; Pandel, Hans-Jürgen (Hrsg.): Geschichtskultur. Die Anwesenheit von Vergangenheit in der Gegenwart, Schwalbach 2009, S. 47-62.
- Bösch, Frank: Bewegte Erinnerung. Dokumentarische und fiktionale Holocaustdarstellungen in Film und Fernsehen seit 1979, in: Paul, Gerhard; Schoßig, Bernhard (Hrsg.): Öffentliche Erinnerung und Medialisierung des Nationalsozialismus. Eine Bilanz der letzten dreißig Jahre, Göttingen 2010, S. 39-61.
- Bösch, Frank: Mediengeschichte, Frankfurt a. M. 2011.
- Bourdieu, Pierre: Über das Fernsehen, Frankfurt a. M. 1998.
- Bracher, Karl Dietrich: Geschichte und Medium. Gedanken zum Verhältnis von Fernsehen und Geschichtsbewusstsein, in: Aus Politik und Zeitgeschichte, 23.02.1980, S. 3-9.
- Brachmann, Botho: Moderne Quellengattungen. Neue Medien, Massenmedien und Internet, in: Beck, Friedrich; Henning, Eckart (Hrsg.): Die archivalischen Quellen. Mit einer Einführung in die Historischen Hilfswissenschaften, Köln 2012, S. 182-208.
- Brix, Sandra: Mobisodes and Talking Heads: Format- und Programmentwicklung für Mobiles Fernsehen, Saarbrücken 2010.

- Brockmann, Andrea: Erinnerungsarbeit im Fernsehen. Das Beispiel des 17. Juni 1953, Köln 2006.
- Campbell, Joseph: Der Heros in tausend Gestalten, Frankfurt a. M. 1999.
- Cebulla, Florian: Vorwort, in: Praxis Geschichte, H. 3, 2012, S. 3.
- Cippitelli, Claudia; Schwanebeck, Axel (Hrsg.): Fernsehen macht Geschichte. Vergangenheit als TV-Ereignis, Baden-Baden 2009.
- Classen, Christoph: Bilder der Vergangenheit. Die Zeit des Nationalsozialismus im Fernsehen der Bundesrepublik Deutschland 1955-1965, Köln, Weimar, Wien 1999.
- Cohen, Daniel J.; Rosenzweig Roy: Digital History. A Guide to Gathering, Preserving, and Presenting the Past on the Web, Philadelphia 2006.
- Crivellari, Fabio; Kirchmann, Kay; Sandl, Marcus; Schlögl, Rudolf (Hrsg.): Die Medien der Geschichte. Historizität und Medialität in interdisziplinärer Perspektive, Konstanz 2004.
- Crivellari, Fabio: Das Unbehagen der Geschichtswissenschaft vor der Popularisierung, in: Fischer, Thomas; Wirtz, Rainer (Hrsg.): Alles authentisch? Popularisierung der Geschichte im Fernsehen, Konstanz 2008, S. 161-185.
- Daniela, Ute (Hrsg.): Massenmedien im Europa des 20. Jahrhunderts, Köln 2010.
- Denzer, Georg: Auf der Straße der Diplomatie, in: Süddeutsche Zeitung, 07.11.1997, Nr. 258, S. 27.
- Diepolder, Gertrud: „Gründerjahre“, in: Volkert, Wilhelm; Ziegler, Walter (Hrsg.): Im Dienst der bayerischen Geschichte. 70 Jahre Kommission für bayerische Landesgeschichte. 50 Jahre Institut für Bayerische Geschichte, München 1999, S. 453-484.
- Diller, Ansgar; Gehring, Günter; Hall, Peter (Hrsg.): Was Sie über Rundfunk wissen sollten. Materialien zum Verständnis eines Mediums, Berlin 1997.
- Doh, Michael: 10 Jahre Privatfernsehen. Gesellschaft, Fernsehlandschaft und Medienpädagogik im Wandel, München 1994.
- Donaubauer, Stefan: Fernsehen mit Knopp – Die historische Dokumentation im Geschichtsunterricht, in: Praxis Geschichte, H. 5, 2006, S. 48-52.
- Donaubauer, Stefan: Die historische Dokumentation im Bayerischen Fernsehen von 1964 bis 2004, in: Fenn, Monika (Hrsg.): Aus der Werkstatt des Historikers. Didaktik der Geschichte versus Didaktik des Geschichtsunterrichts, München 2008, S. 141-162.
- Dotterweich, Helmut: Geschichte im Fernsehen, in: Kraus, Andreas (Hrsg.): Land und Reich. Stamm und Nation, Probleme und Perspektiven bayerischer Geschichte. Festgabe für Max Spindler zum 90. Geburtstag, München 1984, S. 175-188.
- Dotterweich, Helmut: Möglichkeiten und Grenzen der Vermittlung von Geschichte im Fernsehen, in: Kunisch, Hermann; Berchem, Theodor; Heftrich, Eckhard; Link, Franz; Wolf, Alois (Hrsg.): Literaturwissenschaftliches Jahrbuch, Bd. 28, 1987, S. 283-297.

Dotterweich, Helmut: Geschichte, in: Bayerischer Rundfunk (Hrsg.): Fernsehproduktionen 1954-1986, Bd. 1: Kultur, München 1987, S. 159-163.

Döcker, Martina: Der Dokumentarfilmgott schläft. Über sieben Richtungen im Dokumentarfilm, in: Hoffmann, Kay; Kilborn, Richard; Barg, Werner C. (Hrsg.): Spiel mit der Wirklichkeit: Zur Entwicklung doku-fiktionaler Formate in Film und Fernsehen, Konstanz 2012, S. 51-72.

Dössel, Christine: Muss es rau sein? Muss es raunen?, in: Süddeutsche Zeitung, 17.06.1998, Nr. 136, S. 23.

Dijk, Ziko van: Wikipedia. Wie sie zur freien Enzyklopädie beitragen, München 2010.

Dittmar, Claudia: Feindliches Fernsehen. Das DDR-Fernsehen und seine Strategien im Umgang mit dem westdeutschen Fernsehen, Bielefeld 2010.

Drews, Albert: Zeitgeschichte als TV-Event. Erinnerungsarbeit und Geschichtsvermittlung im deutschen Fernsehen, Rehburg-Loccum 2008.

Dussel, Konrad: Deutsche Rundfunkgeschichte, Konstanz 2010.

Ebbinghaus, Frank: Der General als Popstar. Aus Guido Knopps Bilderkarussell kommt keiner raus: Seine Schüler porträtieren „Vier Kriegsherren gegen Hitler“ in der ARD, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 25.10.2001, Nr. 248, S. 53.

Ebbinghaus, Frank: Das zweite Verbrechen. Überraschend differenziert: Guido Knopp und sein Team zeichnen in „Die große Flucht“ die Geschichte der Vertreibungen nach, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 20.11.2001, Nr. 270, S. 54.

Ebbinghaus, Frank: Geschichte auf Küchentischhöhe. Guido Knopps „Jahrhundertkrieg“, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 16.01.2002, Nr. 13, S. 47.

Eckert, Gerhard; Niehus, Fritz (Hrsg.): Zehn Jahre Fernsehen in Deutschland. Dokumentation – Analyse – Kritik, Frankfurt a. M. 1963.

Eggert, Jeanette: Es ist angerichtet! Die Entwicklung der Doku-Soap im deutschen Fernsehen, in: Hoffmann, Kay; Kilborn, Richard; Barg, Werner C. (Hrsg.): Spiel mit der Wirklichkeit: Zur Entwicklung doku-fiktionaler Formate in Film und Fernsehen, Konstanz 2012, S. 133-152.

Esslinger, Detlef: Guido Knopp macht's vor, in: Süddeutsche Zeitung, 01.03.1997, Nr. 50, S. 55.

Falcoianu, Anna: Reality TV: Ästhetik und Rezeption eines Programmgenres, Marburg 2010.

Faßler, Manfred; Halbach, Wulf R. (Hrsg.): Geschichte der Medien, München 1998.

Faulstich, Werner: Grundkurs Fernsehanalyse, Paderborn 2008.

Faulstich, Werner: Die Mediengeschichte des 20. Jahrhunderts, München 2012.

Feil, Georg (Hrsg.): Dokumentarisches Fernsehen. Eine aktuelle Bestandsaufnahme, Konstanz 2003.

Feil, Georg: Im Klagen einig – Was ist wirklich los?, in: Feil, Georg (Hrsg.): Dokumentarisches Fernsehen. Eine aktuelle Bestandsaufnahme, Konstanz 2003, S. 13-18.

- Feil, Georg: Zeitgeschichte im Deutschen Fernsehen, München 1972.
- Feil, Georg: Zeitgeschichte im deutschen Fernsehen. Analyse von Fernsehsendungen mit historischen Themen (1957-1967), Osnabrück 1974.
- Fenn, Monika (Hrsg.): Aus der Werkstatt des Historikers. Didaktik der Geschichte versus Didaktik des Geschichtsunterrichts, München 2008.
- Festenberg, Nikolaus von: Deutschlandspiel. ZDF-Dokumentation, in: Der Spiegel, 29.09.2000, H. 39, S. 141-142.
- Festenberg, Nikolaus von: Magie der Schrecken, in: Der Spiegel, 13.10.2003, H. 42, S. 178-181.
- Festenberg, Nikolaus von; Wolf, Martin: Helden, bitte melden, in: Der Spiegel, 01.12.2003, H. 49, S. 166-168.
- Fieberg, Klaus: Geschichte im Fernsehen. Didaktische Einführung, in: Praxis Geschichte, H. 3, 2012, S. 10-13.
- Finger, Evelyn: Die Ohnmacht der Bilder, in: Die Zeit, 01.03.2007, Nr. 12, S. 49.
- Fischer, Thomas: Geschichte als Ereignis. Das Format Zeitgeschichte im Fernsehen, in: Crivellari, Fabio; Kirchmann, Kay; Sandl, Marcus; Schlögl, Rudolf (Hrsg.): Die Medien der Geschichte. Historizität und Medialität in interdisziplinärer Perspektive, Konstanz 2004, S. 511-529.
- Fischer, Thomas; Wirtz, Rainer (Hrsg.): Alles authentisch? Popularisierung der Geschichte im Fernsehen, Konstanz 2008.
- Fledelius, Karsten: Der Platz des Spielfilms im Gesamtsystem der audiovisuellen Geschichtsquellen und die Frage seiner Verwendbarkeit in historischer Forschung und im Unterricht, in: Kampen, Wilhelm van (Hrsg.): Geschichte in der Öffentlichkeit, Stuttgart 1979, S. 233-297.
- Flemmer, Walter: Kultur, in: Bayerischer Rundfunk (Hrsg.): Fernsehproduktionen 1954-1986, Bd. 1, München 1987, S. 15-23.
- Flückinger, Barbara: Sound Design. Die virtuelle Klangwelt des Films, Marburg 2002.
- Franck, Dieter: Die historische Dokumentation, in: Knopp, Guido; Quandt, Siegfried (Hrsg.): Geschichte im Fernsehen, Darmstadt 1988, S. 49-53.
- Frank, Michael: Im Führerbunker, in: Süddeutsche Zeitung, 04.02.2002, Nr. 29, S. 14.
- Frei, Norbert: Vom Hinsehen und vom Wegsehen, in: Süddeutsche Zeitung, 21.11.2000, Nr. 268, S. 19.
- Frevert, Ute, Geschichtsvergessenheit und Geschichtsversessenheit revisited – Der jüngste Erinnerungsboom in der Kritik, in: Aus Politik und Zeitgeschichte, 29.09.2003, S. 6-13.
- Fromme, Claudia; Riehl, Katharina; Schmieder, Jürgen; Tieschky Claudia: Das Fernsehen der Zukunft. Wie Das Internet das TV verändert, in: Süddeutsche Zeitung, 31.08./01.09.2013, Nr. 201, S. 32-33.

Fuchs, Gerhard: Die Macht der Bilder. Fernsehen in Bayern (1954-1999), in: Hamm, Margot; Hasselbring, Bettina; Henker, Michael (Hrsg.): Der Ton. Das Bild. Die Bayern und ihr Rundfunk 1924 – 1949 – 1999, Augsburg 1999, S. 92-101.

Ganguly, Martin: Filmanalyse. Themenheft, Stuttgart 2011.

Gantert, Klaus: Elektronische Informationsressourcen für Historiker, Berlin 2011.

Gasteiner, Martin; Haber, Peter (Hrsg.): Digitale Arbeitstechniken für Geistes- und Kulturwissenschaften, Köln 2010.

Glaser, Hubert: Ludwig III. König von Bayern. Skizzen aus seiner Lebensgeschichte, in: Max Oppel (Hrsg.): Katalog zur Ausstellung in Wildenwart, Prien a. Ch. 1995, S. 11-58.

Geldner, Wilfried: Mit Pathos, Posaunen und Pralinen, in: Süddeutsche Zeitung, 27.08.1997, Nr. 196, S. 23.

Graf, Bernhard: Geschichte erzählen in Film und Fernsehen, in: Baumgärtner, Ulrich; Schreiber, Waltraud (Hrsg.): Geschichts-Erzählung und Geschichts-Kultur. Zwei didaktische Leitbegriffe in der Diskussion, München 2001, S. 39-65.

Grisko, Michael (Hrsg.): Texte zur Theorie und Geschichte des Fernsehens, Stuttgart 2009.

Grosch, Waldemar: Geschichte im Internet. Tipps, Tricks und Adressen, Schwalbach 2002.

Haber, Peter; Hodel, Jan: Die History Toolbox der Universität Basel, in: Lehner, Christoph (Hrsg.): Wissensorganisation und Edutainment, Würzburg 2004, S. 225-233.

Haber, Peter: Digital Past. Geschichtswissenschaft im digitalen Zeitalter, München 2011.

Hachmeister, Lutz: Theoretische Publizistik. Studien zur Geschichte der Kommunikationswissenschaft in Deutschland, Berlin 1986.

Hachmeister, Lutz; Lingemann, Jan: Die Ökonomie des Dokumentarfilms, in: Feil, Georg (Hrsg.): Dokumentarisches Fernsehen. Eine aktuelle Bestandsaufnahme, Konstanz 2003, S. 18-41.

Hachmeister, Lutz; Meyen, Michael: Kommunikationswissenschaft, in: Hachmeister, Lutz (Hrsg.): Grundlagen der Medienpolitik, München 2008.

Hagemann, Anne-Nikolin: Wir sind so frei, in: Süddeutsche Zeitung, 30.08.2013, Nr. 200, S. 10.

Hallenberger, Gerd (Hrsg.): Neue Sendeformen im Fernsehen, Siegen 1995.

Hamann, Christoph, Visual History und Geschichtsdidaktik. Bildkompetenz in der historisch-politischen Bildung, Herbholzheim 2007.

Handro, Saskia: „Wie es euch gefällt!“ Geschichte im Fernsehen, in: Zeitschrift für Geschichtsdiagnostik 6, 2007, S. 213-231.

Handro, Saskia: Mutationen. Geschichte im kommerziellen Fernsehen, in: Oswalt, Vadim; Pandel, Hans-Jürgen (Hrsg.): Geschichtskultur. Die Anwesenheit von Vergangenheit in der Gegenwart, Schwalbach 2009, S. 75-97.

Handro, Saskia: „Erinnern Sie sich...“ Zum Verhältnis von Zeitgeschichte und Fernsehen, in: Popp, Susanne u.a. (Hrsg.): *Zeitgeschichte – Medien – Historische Bildung* (Beihefte zur Zeitschrift für Geschichtsdidaktik 2), Göttingen 2010, S. 201-218.

Handro, Saskia (Hrsg.): *Visualität und Geschichte*, Münster 2011.

Hanfeld, Michael: Der Tag vor dem Tag danach, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 01.12.1998, Nr. 279, 1998, S. 42.

Hanfeld, Michael: Was vom Kanon blieb, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 19.01.1999, Nr. 15, S. 46.

Hanfeld, Michael: Die Welt wie er sie sieht. 8. Folge: Wie man Geschichte macht – Breloers „Todespiel“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 10.12.1999, Nr. 288, S. 42.

Hannig, Jürgen: Bilder, die Geschichte machen. Anmerkungen zum Umgang mit ‚Dokumentarfotos‘ in Geschichtsbüchern, in: *Geschichte in Wissenschaft und Unterricht* 40, 1989, S. 10-32.

Hardtwig, Wolfgang; Schug, Alexander: Einleitung, in: Hardtwig, Wolfgang; Schug, Alexander (Hrsg.): *History Sells!*, Stuttgart 2009, S. 9-17.

Hasselbring, Bettina: „Hier ist die Deutsche Stunde in Bayern“- Die Anfänge des Rundfunks (1924-1934), in: Hamm, Margot; Hasselbring, Bettina; Henker, Michael (Hrsg.): *Der Ton. Das Bild. Die Bayern und ihr Rundfunk 1924-1949-1999*, Augsburg 1999, S. 51-58.

Hattendorf, Manfred (Hrsg.): *Perspektiven des Dokumentarfilms*, München 1995.

Hein, Dörte: *Erinnerungskulturen online. Angebote, Kommunikatoren und Nutzer von Websites zu Nationalsozialismus und Holocaust*, Konstanz 2009.

Hellfeld, Mathias von: Verbürgte Tatsachen über Ribbentrop, in: *Süddeutsche Zeitung*, 04.05.1998, Nr. 101, S. 10.

Hesse, Albrecht: *Rundfunkrecht. Die Organisation des Rundfunks in der Bundesrepublik Deutschland*, München 2003.

Heussen, Gregor Alexander: Erzählende Formen. Eine Geschichte eben, in: Blaes, Ruth; Heussen, Gregor Alexander (Hrsg.): *ABC des Fernsehens*, Konstanz 1997, S. 264-277.

Heussen, Gregor Alexander: Werkzeuge. Eine kleine Auswahl, in: Blaes, Ruth; Heussen, Gregor Alexander (Hrsg.): *ABC des Fernsehens*, Konstanz 1997, S. 370-382.

Heutsch, Dietrich; Freund, Bärbel (Hrsg.): *Fernsehjournalismus und die Wissenschaften*, Opladen 1990.

Hickethier, Knut: Fiktion und Fakt. Das Dokumentarspiel und seine Entwicklung bei ZDF und ARD, in: Kreuzer, Helmut; Prümm, Karl (Hrsg.): *Fernsehsendungen und ihre Formen. Typologie, Geschichte und Kritik des Programms in der Bundesrepublik Deutschland*, Stuttgart 1979, S. 53-70.

Hickethier, Knut: Phasenbildung in der Fernsehgeschichte. Ein Diskussionsvorschlag, in: Kreuzer, Helmut; Schanze, Helmut (Hrsg.): *Fernsehen in der Bundesrepublik Deutschland: Perioden – Zäsuren – Epochen*, Heidelberg 1991, S. 11-38.

Hickethier, Knut: Der Fernseher. Zwischen Teilhabe und Medienkonsum, in: Ruppert, Wolfgang (Hrsg.): Fahrrad, Auto, Fernsehschrank. Zur Kulturgeschichte der Alltagsdinge, Frankfurt a. M. 1993, S. 162-187.

Hickethier, Knut; Müller, Eggo; Rother, Rainer (Hrsg.): Der Film in der Geschichte. Schriften der Gesellschaft für Film- und Fernsehwissenschaft 6, Bd. 23, Berlin 1997.

Hickethier, Knut: Geschichte des deutschen Fernsehens, Stuttgart 1998.

Hickethier, Knut: Fernsehen und kultureller Wandel, in: Wilke, Jürgen (Hrsg.): Massenmedien und Zeitgeschichte, Mainz 1999, S. 143-159.

Hickethier, Knut: Film- und Fernsehanalyse, Stuttgart 2007.

Hickethier, Knut: Einführung in die Medienwissenschaft, Stuttgart 2010.

Hißnauer, Christian: Geschichtsspiele im Fernsehen: Das Dokumentarspiel als Form des hybriden Histotainment der 1960er und 1970er Jahre, in: Arnold, Klaus; Hörnberg, Walter; Kinnebrock, Susanne (Hrsg.): Geschichtsjournalismus. Zwischen Information und Inszenierung, Berlin 2010, S. 293-316.

Hißnauer, Christian: Fernsehdokumentarismus, Konstanz 2011.

Hockerts, Hans Günter: Zeitgeschichte in Deutschland. Begriffe, Methoden, Themenfelder, in: Historisches Jahrbuch 113, 1993, S. 98-127.

Hockerts, Hans Günter: Zugänge zur Zeitgeschichte: Primärerfahrung, Erinnerungskultur, Geschichtswissenschaft, in: Aus Politik und Zeitgeschichte, 06.07.2001, S. 15-30.

Hoffmann, Kay; Kilborn, Richard; Barg, Werner C. (Hrsg.): Spiel mit der Wirklichkeit: Zur Entwicklung doku-fiktionaler Formate in Film und Fernsehen, Konstanz 2012.

Hoffmann, Kay: Die Wirklichkeit schmilzt dahin wie Schnee unter der Sonne. Von der Inszenierung im Dokumentarfilm, in: Hoffmann, Kay; Kilborn, Richard; Barg, Werner C. (Hrsg.): Spiel mit der Wirklichkeit: Zur Entwicklung doku-fiktionaler Formate in Film und Fernsehen, Konstanz 2012, S. 21-39.

Hoffmann, Kay: Kundschafter in einer anderen Welt. Zum Format der „Living History“, in: Hoffmann, Kay; Kilborn, Richard; Barg, Werner C. (Hrsg.): Spiel mit der Wirklichkeit: Zur Entwicklung doku-fiktionaler Formate in Film und Fernsehen, Konstanz 2012, S. 167-176.

Hohenberger, Eva; Keilbach, Judith (Hrsg.): Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte, Berlin 2003.

Horn, Sabine; Sauer, Michael (Hrsg.): Geschichte und Öffentlichkeit. Orte – Medien – Institutionen, Göttingen 2009.

Horn, Sabine: Erinnerungsbilder. Auschwitz-Prozess und Majdanek-Prozess im westdeutschen Fernsehen, Essen 2009.

Hörl, Patrick: Internationale Verflechtungen, Perspektiven und Zukunftschancen, in: Feil, Georg (Hrsg.): Dokumentarisches Fernsehen. Eine aktuelle Bestandsaufnahme, Konstanz 2003, S. 42-56.

Hübel, Anne-Katrin: Mobiles Fernsehen. Entwicklungen, Möglichkeiten und Nutzung von Rundfunkanwendungen auf dem Handy, München 2009.

Jacobsen, Wolfgang; Kaes, Anton; Prinzler, Hans Helmut (Hrsg.): Geschichte des deutschen Films, Stuttgart 2004.

Jakobs, Hans-Jürgen: Man sieht Mann, in: Süddeutsche Zeitung, 21.12.2001, Nr. 294, S. 3.

Jakobs, Hans-Jürgen: Das Spiel ist aus..., in: Süddeutsche Zeitung, 26.04.2004, Nr. 96, S. 17.

Jäger, Lorenz: Vertriebene. Guido Knopps Lesart: Menschen jenseits der Lobby, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 04.12.2001, Nr. 282, S. 41.

Jeismann, Karl Ernst: „Identität“ statt „Emanzipation“. Zum Geschichtsbewusstsein in der Bundesrepublik, in: Aus Politik und Zeitgeschichte, 17.05.1986, S. 3-16.

Jeismann, Michael: Aus der Kiste lernen. Geschichte hausgemacht, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 15.11.1996, Nr. 267, S. 40.

Jeismann, Michael: In der Verwertungskette. Als die Nazis laufen lernten: „Hitlers Kinder“ vom ZDF bei ARTE, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 11.02.2000, Nr. 35, S. 42.

Jeismann, Michael: Jetzt haben sie dich doch erwischt, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 10.03.2000, Nr. 59, S. 42.

Jeismann, Michael: Gören und Gefolgsfrauen. Historischer Klatsch als toller Traditionersatz: Hitlers Frauen, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 26.03.2001, Nr. 72, S. 50.

Jenks, Stuart; Marra, Stephanie (Hrsg.): Internet-Handbuch Geschichte, Köln 2001.

Joffe, Josef: Fast wie ein Heiliger, in: Süddeutsche Zeitung, 27.04.1999, Nr. 96, S. 21.

Kampen, Wilhelm van (Hrsg.): Geschichte in der Öffentlichkeit, Stuttgart 1979.

Kantsteiner, Wulf: Ein Völkermord ohne Täter? Die Darstellung der ‚Endlösung‘ in den Sendungen des Zweiten Deutschen Fernsehens, in: Tel Aviver Jahrbuch für deutsche Geschichte 31, 2003, S. 253-286.

Kantsteiner, Wulf: Die Radikalisierung des deutschen Gedächtnisses im Zeitalter seiner kommerziellen Reproduktion: Hitler und das „Dritte Reich“ in den Fernsehdokumentationen von Guido Knopp, in: Zeitschrift für Geschichtswissenschaft 51, 2003, S. 626-648.

Kantsteiner, Wulf: Macht, Authentizität und die Verlockungen der Normalität. Aufstieg und Fall der NS-Zeitzeugen in den Geschichtsdokumentationen des ZDF, in: Sabrow, Martin; Frei Norbert (Hrsg.): Die Geburt des Zeitzeugen nach 1945, Göttingen 2012, S. 320-353.

Karmasin, Matthias; Winter, Carsten (Hrsg.): Analyse, Theorie und Geschichte der Medien. Festschrift für Werner Faulstich, München 2012.

Karstens, Eric; Schütte, Jörg (Hrsg.): Praxishandbuch Fernsehen. Wie TV-Sender arbeiten, Wiesbaden 2013.

Katz, Klaus (Hrsg.): Am Puls der Zeit. 50 Jahre WDR, Bde. 1-3, Köln 2006.

Keil, Christopher: Die Marke Hitler, in: Süddeutsche Zeitung, 25.02.2004, Nr. 46, S. 17.

Keilbach, Judith: ‚Neue Bilder‘ im Geschichtsfernsehen. Über Einsatz und Verwertung von Laufbildern aus der Zeit des Nationalsozialismus, in: Crivellari, Fabio; Kirchmann, Kay; Sandl, Marcus; Schlögl, Rudolf (Hrsg.): Die Medien der Geschichte. Historizität und Medialität in interdisziplinärer Perspektive, Konstanz 2004, S. 543-568.

Keilbach, Judith: Zeugen der Vernichtung. Zur Inszenierung von Zeitzeugen in bundesdeutschen Fernsehdokumentationen, in: Hohenberger, Eva; Keilbach, Judith (Hrsg.): Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte, Berlin 2003, S. 155-174.

Keilbach, Judith: Zeugen, deutsche Opfer und traumatisierte Täter – Zur Inszenierung von Zeitzeugen in bundesdeutschen Fernsehdokumentationen über den Nationalsozialismus, in: Tel Aviver Jahrbuch für deutsche Geschichte 31, 2003, S. 287-306.

Keilbach, Judith: Geschichtsbilder und Zeitzeugen. Zur Darstellung des Nationalsozialismus im bundesdeutschen Fernsehen, Münster 2008.

Kellerhoff, Sven Felix: „Hitlers Krieger“ bringen Quote, in: Die Welt, 17.11.1998, Nr. 268-47, S. 16.

Kellerhoff, Sven Felix: Knopps Helfer, in: Die Welt, 05.11.2002, Nr. 258-45, S. 30.

Kellerhoff, Sven Felix: Komplette erfunden, aber gut, in: Die Welt, 07.05.2003, Nr. 105-19, S. 31.

Kellerhoff, Sven Felix: „Unsere Mütter, unsere Väter“ – ein erstaunlich genauer Spielfilm, in: Die Welt, 24.03.2013, Nr. 12, S. 17.

Kissler, Alexander: Ein Himmelfahrtskommando. Der Wille zum Stil: Wie das Fernsehen Geschichte macht, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 02.03.1999, Nr. 51, S. 50.

Kissler, Alexander: Phantom der Seifenoper. Die Kunst, das Leben zu filmen: Quo vadis, Dokumentarfilm?, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 23. 03.1999, Nr. 69, S. 69.

Kissler, Alexander: „Es war richtig, diese Leute zu vernichten“, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 08.08.2000, Nr. 182, S. 50.

Kissler, Alexander: Vom Zeugen zum Täter: Holocaust, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 17.10.2000, Nr. 241, S. 50.

Klaus, Elisabeth: Produzieren für die Spaßgesellschaft. Unterhaltung als Beruf, in Löffelholz, Martin; Quandt, Thorsten (Hrsg.): Die neue Kommunikationswissenschaft, Wiesbaden 2003, S. 303-319.

Klenke, Dietmar: Musik, in: Pandel, Hans-Jürgen; Schneider, Gerhard (Hrsg.): Handbuch Medien im Geschichtsunterricht, Schwalbach 1999, S. 407-450.

Klöss, Erhard: Die Last der Bilder – Geschichte im Fernsehen, in: Fußmann, Klaus; Grütter, Heinrich Theodor; Rösen, Jörn (Hrsg.): Historische Faszination. Geschichtskultur heute, Köln 1994, S. 189-193.

Klöss, Erhard: Kriterien für historische Programme, in: Quandt, Siegfried; Wuermeling, Henric (Hrsg.): Geschichte fernsehen, H. 2, 1983, S. 28ff.

Kniebe, Tobias: Die tausend Wege in die Fremde, in: Süddeutsche Zeitung, 30.08.2013, Nr. 200, S. 11.

Knopp, Guido: Zeitgeschichte im ZDF, in: Quandt, Siegfried; Wuermeling, Henric (Hrsg.): Geschichte fernsehen, H. 1, 1982, S. 34-37.

Knopp, Guido; Quandt, Siegfried (Hrsg.): Geschichte im Fernsehen, Darmstadt 1988.

Knopp, Guido: Geschichte im Fernsehen. Perspektiven der Praxis, in: Knopp, Guido; Quandt, Siegfried (Hrsg.): Geschichte im Fernsehen, Darmstadt 1988, S. 1-9.

Knopp, Guido: Akzente gegen das Vergessen. Zehn Jahre Redaktion Zeitgeschichte im ZDF, in: Quandt, Siegfried; Schichtel Horst (Hrsg.): Fachjournalismus Geschichte: das Gießener Modell, Marburg 1995, S. 99-109.

Knopp, Guido: Zeitgeschichte im Fernsehen, in: Kronenburg, Stephan; Schichtel, Horst (Hrsg.): Die Aktualität der Geschichte. Historische Orientierung in der Mediengesellschaft. Siegfried Quandt zum 60. Geburtstag, Gießen 1996, S. 45-56.

Knopp, Guido: Die Botschaft muss ankommen, in: Der Spiegel, 04.05.1998, H. 19, S. 60-64.

Knopp, Guido: Zeitgeschichte im Fernsehen, in: Wilke, Jürgen (Hrsg.): Massenmedien und Zeitgeschichte, Mainz 1999, S. 309-316.

Koch, Werner: Der Zwang zum Bild. Geschichten im Fernsehen, in: Abhandlungen der Klasse der Literatur, Mainz 1988, S. 3-14.

Kohlenberger, Andrea: Die Amerikanisierung des deutschen Fernsehens, Saarbrücken 2007.

Korff, Gottfried: Ausstellungsgegenstand Geschichte, in: Niess, Friedrich (Hrsg.): Interesse an Geschichte, Frankfurt a. M. 1989, S. 70-85.

Korte, Barbara; Paeltschek, Sylvia (Hrsg.): History Goes Pop. Zur Repräsentation von Geschichte in populären Medien und Genres, Bielefeld 2009.

Korte, Helmut: Einführung in die systematische Filmanalyse. Ein Arbeitsbuch, Berlin 2010.

Kögel, Christiane: Klatsch mit Knopp, in: Süddeutsche Zeitung, 25.04.2001, Nr. 95, S. 23.

Körner, Hans-Michael: Die Bayerische Geschichte. Öffentlichkeit, Politik, Wissenschaft, in: Sonderdruck aus der Zeitschrift für bayerische Landesgeschichte 62, 1999, S. 3-13.

Körner, Hans-Michael: Ludwig III. Totengräber der Monarchie?, in: Schmid, Alois; Weigand, Katharina (Hrsg.): Die Herrscher Bayerns. 26 historische Portraits von Tassilo III. bis Ludwig III., München 2001, S. 376-388.

Körner, Hans-Michael: Didaktik der Geschichte versus Didaktik des Geschichtsunterrichts, in: Fenn, Monika (Hrsg.): Aus der Werkstatt des Historikers. Didaktik der Geschichte versus Didaktik des Geschichtsunterrichts, München 2008, S. 13-27.

Körner, Thorsten: ‚Viel Spaß mit Hitler!‘, in: Süddeutsche Zeitung, 16.9.2004, Nr. 215, S.17.

- Kramer, Ferdinand: Der Lehrstuhl für bayerische Landesgeschichte von 1917 bis 1977, in: Volkert, Wilhelm; Ziegler, Walter (Hrsg.): Im Dienst der bayerischen Geschichte. 70 Jahre Kommission für bayerische Landesgeschichte. 50 Jahre Institut für Bayerische Geschichte, München 1999, S. 351-406.
- Kramer, Ferdinand: Max Spindler (1894-1986) und Karl Bosl (1908-1993), in: Weigand, Katharina (Hrsg.): Münchner Historiker zwischen Politik und Wissenschaft. 150 Jahre Historisches Seminar an der Ludwig-Maximilians-Universität, München 2010, S. 259-279.
- Kramp, Leif: Gedächtnismaschine Fernsehen, Berlin 2011.
- Kretzschmar, Judith; Mundhenke, Florian: Von der Flimmerkiste zum IP-TV? Umbrüche und Zukunftsperspektiven des Mediums Fernsehen. Festschrift für Rüdiger Steinmetz, München 2012.
- Kreuzer, Helmut (Hrsg.): Literaturwissenschaft – Medienwissenschaft, Heidelberg 1977.
- Kreuzer, Helmut; Schanze, Helmut (Hrsg.): Fernsehen in der Bundesrepublik Deutschland: Perioden – Zäsuren – Epochen, Heidelberg 1991.
- Kreuzer, Helmut; Thomsen, Christian (Hrsg.): Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik Deutschland, Bde.1-5, München 1993, 1994.
- Kronenburg, Stephan; Schichtel, Horst (Hrsg.): Die Aktualität der Geschichte. Historische Orientierung in der Mediengesellschaft, Gießen 1996.
- Kröll, Ulrich: Geschichte im Fernsehen der Bundesrepublik: Durchbruch zum massenhaften Geschichts-Konsum, in: Kröll, Ulrich (Hrsg.): Massenmedien und Geschichte. Presse, Rundfunk und Fernsehen als Geschichtsvermittler, Forum Geschichtsdidaktik, Münster 1989, S. 103-128.
- Kröll, Ulrich: Geschichtsfernsehen im Wandel, in: Leidinger, Paul; Metzler, Dieter (Hrsg.): Geschichte und Geschichtsbewusstsein, Münster 1990, S. 742-777.
- Kuchenbuch, Thomas: Filmanalyse, Köln 1978.
- Kuss, Horst: Geschichte in der Freizeit. Zwischen Freude am Fremden und Suche nach Identität, in: Geschichte in Wissenschaft und Unterricht 44, 1993, S. 627-639.
- Kümmel, Peter: Ein Volk in der Zeitmaschine, in: Die Zeit, 26.02.2004, Nr. 10, S. 41.
- Langenau, Lars: „Du sollst nicht langweilen“, in: Süddeutsche Zeitung, 25.11.2002, Nr. 272, S. 19.
- Lanzmann, Claude: Shoah, Düsseldorf 1986.
- Lappe, Christian: Im Gestern nichts Neues? Geschichte im Bayerischen Fernsehen, in: Geschichte in Wissenschaft und Unterricht 54, 2003, S. 96-103.
- Lappe, Christian: Die Rolle von Zeitzeugen in Geschichtsdokumentationen – Überlegungen eines Filmredakteurs, in: Schreiber, Waltraud; Árkossy, Katalin (Hrsg.): Zeitzeugengespräche führen und auswerten. Historische Kompetenz schulen, Themenhefte Geschichte 4, 2009, S. 132-134.
- Latzel, Peter: Die Recherche für historische Sendungen, in: Knopp, Guido; Quandt, Siegfried (Hrsg.): Geschichte im Fernsehen, Darmstadt 1988, S. 41-48.

- Latzel, Peter: Eine Chance für Geschichte? Ein Appell für neue Formen der Geschichtsdarstellung im Fernsehen, in: Quandt, Siegfried; Schichtel Horst (Hrsg.): Fachjournalismus Geschichte: das Gießener Modell, Marburg 1995, S. 112-118.
- Lensing, Jörg Udo: Ton, in: Schleicher, Harald; Urban, Alexander (Hrsg.): Filme machen. Technik, Gestaltung, Kunst, Frankfurt a. M. 2005, S. 110-152.
- Leiser, Erwin: Dokumentarfilm und Geschichte, in: Zimmermann, Peter (Hrsg.): Fernseh-Dokumentarismus, Bilanz und Perspektiven, München 1992, S. 37-50.
- Lersch, Edgar; Viehoff, Reinhold: Geschichte im Fernsehen. Eine Untersuchung zur Entwicklung des Genres und der Gattungsästhetik geschichtlicher Darstellungen im Fernsehen 1995 bis 2003, Düsseldorf 2007.
- Lorenz, Jan; Friederich, Matthias: Wie rezipieren Schüler Geschichtsfilme? Eine empirische Erkundung, in: Geschichte lernen, H. 95, 2003, S. 8-9.
- Mannigel, Holger: Kostüme und Konflikte. Erlebte Geschichte als erfolgreiches TV-Format: „Abenteuer 1900 – Leben im Gutshaus“ (SWR 2004), in: Praxis Geschichte, H. 3, 2012, S. 33-37.
- Marchl, Hebert (Hrsg.): 5 Jahre Schulfernsehen im Studienprogramm des Bayerischen Rundfunks, München 1970.
- Matzen, Nea; Radler, Christian (Hrsg.): Die Tagesschau. Zur Geschichte einer Nachrichtensendung, Konstanz 2009.
- May, Constantin: IPTV ? Das Fernsehen der Zukunft?: Eine technologiebasierte Analyse der deutschen Internet- und Fernsehlandschaft, Saarbrücken 2010.
- Mayer, Ulrich; Pandel, Hans-Jürgen; Schneider, Gerhard: Geschichtsdidaktik. Beiträge zu einer Theorie historischen Lernens. Klaus Bergmann zum 60. Geburtstag, Schwalbach 1998.
- Mayring, Philipp: Einführung in die qualitative Sozialforschung. Eine Anleitung zu qualitativem Denken, Weinheim 2002.
- Meier, Reinhard: Die Kuba-Krise als Doku-Drama, in: Neue Züricher Zeitung, 16.10.2002, Nr. 240, S. 61.
- Meyen, Michael; Pfaff, Senta: Rezeption von Geschichte im Fernsehen. Nutzungsmotive, Erwartungen an die Sendungen, Umgang mit dem Programm und Bewertung einzelner Darstellungsformen. Eine qualitative Studie im Auftrag des Bayerischen Fernsehens, in: Media Perspektiven, Februar 2006, S. 102-106.
- Meyen, Michael; Riesmeyer Claudia: Diktatur des Publikums. Journalisten in Deutschland, Konstanz 2009.
- Meyer, Claus Heinrich: Weisheiten, schnipselweise. Wie Hitler im Fernsehen in sechs Bilderfolgen aufbereitet wird – eine Zwischenbilanz, in: Süddeutsche Zeitung, 28.11.1995, Nr. 274, S. 17.
- Meyer, Claus Heinrich: Hitler im Lärm des Fernsehens, in: Süddeutsche Zeitung, 09.12.1995, Nr. 284, S. 16.

- Meyer, Claus Heinrich: Aufgeregt, zerschnipselt, verwirrt, in: Süddeutsche Zeitung, 23.04.1998, Nr. 93, S. 21.
- Meyn, Hermann: Massenmedien in Deutschland, Konstanz 2001.
- Mikos, Lothar: Fernsehen und Film – Sehsozialisation, in: Vollbrecht, Ralf; Wegener, Claudia (Hrsg.): Handbuch Mediensozialisation, Wiesbaden 2010, S. 241-251.
- Moller, Sabine: Movie-Made Historical Consciousness. Empirische Antworten auf die Frage, was sich aus Spielfilmen über die Geschichte lernen lässt, in: Geschichte in Wissenschaft und Unterricht 64, 2013, S. 389-404.
- Moltmann, Günther; Reimers, Karl Friedrich (Hrsg.): Zeitgeschichte im Film- und Tondokument, Göttingen, Zürich, Frankfurt a. M. 1970.
- Monaco, James: Film verstehen, Hamburg 2009.
- Monkenbusch, Helmut: Reich ins Heim, in: TV-Spielfilm, Juli 1998, H. 14, S. 8.
- Möller, Horst: Erinnerung(en), Geschichte, Identität, in: Aus Politik und Zeitgeschichte, 06.06.2001, S. 8-14.
- Mößner, Arthur: Der Einsatz des Films im Geschichtsunterricht, in: Geschichte in Wissenschaft und Unterricht 20/1, 1969, S. 95-111.
- Müller, Achatz von: Geschichte im Fernsehen, in: Bergmann, Klaus; Rösen, Jörn (Hrsg.): Handbuch der Geschichtsdidaktik, Hannover 1997, S. 688-694.
- Neitzel, Sönke: Geschichtsbild und Fernsehen. Ansätze einer Wirkungsforschung, in: Geschichte in Wissenschaft und Unterricht 9, 2010, S. 488-502.
- Neubauer, Franz: Das historische Dokumentarspiel, in: Knopp, Guido; Quandt, Siegfried (Hrsg.): Geschichte im Fernsehen, Darmstadt 1988, S. 60-66.
- Niedermaier, Claus: Das Dokumentieren historischen Materials, in: Knopp, Guido; Quandt, Siegfried (Hrsg.): Geschichte im Fernsehen, Darmstadt 1988, S. 35-40.
- Nipperdey, Thomas: Wozu noch Geschichte?, in: Hardtwig, Wolfgang (Hrsg.): Über das Studium der Geschichte, München 1990.
- Nolte, Jost: Bilder von Gesichtern, in denen Wahnwitz stand, in: Die Welt, 14.01.1997, Nr. 11, S. 9.
- Näpel, Oliver: Historisches Lernen durch „Dokumentation“ – Ein geschichtsdidaktischer Aufriss. Chancen und Grenzen einer neuen Ästhetik populärer Geschichtsdokumentationen analysiert am Beispiel der Sendereihen Guido Knopps, in: Zeitschrift für Geschichtsdidaktik, Nr. 2, 2003, S. 213-244.
- Näpel, Oliver: Kommerz, Bildung, Geschichtsbewusstsein. Historisches Lernen durch Geschichte im TV?, in: Popp, Susanne u.a. (Hrsg.): Zeitgeschichte – Medien – Historische Bildung (Beihefte zur Zeitschrift für Geschichtsdidaktik 2), Göttingen 2010, S. 219-237.

Menninger Annerose: Historienfilme als Geschichtsvermittler. Kolumbus und Amerika im populären Spielfilm, Stuttgart 2010.

Oehlmann, Doina: Erfolgreich recherchieren – Geschichte, Berlin 2012.

Oswalt, Vadim; Pandel, Hans-Jürgen (Hrsg.): Geschichtskultur. Die Anwesenheit von Vergangenheit in der Gegenwart, Schwalbach 2009.

Pandel, Hans-Jürgen: Bild und Film. Ansätze zu einer Didaktik der ‚Bildgeschichte‘, in: Schönemann, Bernd; Uffermann, Uwe; Voit, Hartmut (Hrsg.): Geschichtsbewusstsein und Methoden historischen Lernens, Schriften zur Geschichtsdidaktik, Bd. 8, Weinheim 1998, S. 157-168.

Pandel, Hans-Jürgen; Schneider, Gerhard (Hrsg.): Handbuch Medien im Geschichtsunterricht, Schwalbach 1999.

Pau-Hasbrink, Ingrid (Hrsg.): Information, Emotion, Sensation. Wenn im Fernsehen die Grenzen zerfließen, Bielefeld 2000.

Paul, Gerhard: Einführung. Sektion 3: Zeitgeschichte in Film und Fernsehen, in: Popp, Susanne u.a. (Hrsg.): Zeitgeschichte – Medien – Historische Bildung (Beihefte zur Zeitschrift für Geschichtsdidaktik 2), Göttingen 2010, S. 193-200.

Paul, Gerhard: BilderMACHT. Studien zur Visual History des 20. und 21. Jahrhunderts, Göttingen 2013.

Pieper, Ernst (Hrsg.): "Historikerstreit". Die Dokumentation der Kontroverse um die Einzigartigkeit der nationalsozialistischen Judenvernichtung, München 1987.

Pleitner, Berit: Erlebnis- und erfahrungsorientierte Zugänge zur Geschichte, Living History und Re-Enactment, in: Horn, Sabine; Sauer, Michael (Hrsg.): Geschichte und Öffentlichkeit. Orte – Medien – Institutionen, Göttingen 2009, S. 40-50.

Plöger, Maximiliane: Scripted Reality als Möglichkeit der parasozialen Interaktion: Eine Rezeptionsuntersuchung am Beispiel von "Berlin –Tag & Nacht“, Hamburg 2013.

Popp, Susanne; Sauer, Michael; Alavi, Bettina; Demantowsky, Marko; Paul, Gerhard (Hrsg.): Zeitgeschichte – Medien – Historische Bildung (Beihefte zur Zeitschrift für Geschichtsdidaktik 2), 2010.

Protzner, Wolfgang; Hoppert, Brigitte: Geschichtsbewusstsein aus der Glotze? Eine Bestandsaufnahme der fachdidaktischen Diskussion zum Thema „Geschichte und Fernsehen“, München 1986.

Pröse, Tim: Führer in Farbe, in: Focus, 08.12.2003, Nr. 50, S. 137-142.

Prümm, Karl: Film und Fernsehen. Ambivalenz und Identität, in: Jacobsen, Wolfgang; Kaes, Anton; Prinzler, Hans Helmut (Hrsg.): Geschichte des deutschen Films, Stuttgart 2004, S. 545-566.

Pscheida, Daniela: Das Wikipedia-Universum. Wie das Internet unsere Wissenskultur verändert, Bielefeld 2010.

Quandt, Siegfried; Baumgartner, Hans Michael: Historisches Erzählen. Formen und Funktionen, Göttingen 1982.

Quandt, Siegfried: Geschichtswissenschaft und Massenmedien. Grenzgänge zwischen den Zünften, in: Quandt, Siegfried; Wuermeling, Henric (Hrsg.): Geschichte fernsehen, H. 2, 1983, S. 30-31.

Quandt, Siegfried: Perspektiven der Wissenschaft, in: Knopp, Guido; Quandt, Siegfried (Hrsg.): Geschichte im Fernsehen, Darmstadt 1988, S. 10-20.

Quandt, Siegfried: Historische Fachberatung, in: Knopp, Guido; Quandt, Siegfried (Hrsg.): Geschichte im Fernsehen, Darmstadt 1988, S. 102-107.

Quandt, Siegfried: 40 Jahre Bundesrepublik Deutschland im Fernsehen – dokumentarische Rückblicke 1989. Eine Programmanalyse, in: Becker, Wolfgang; Quandt, Siegfried (Hrsg.): Das Fernsehen als Vermittler von Geschichtsbewusstsein, Bonn 1991, S. 15-33.

Quandt, Siegfried; Schenk, Dietmar; Schichtel Horst Dieter (Hrsg.): Fachinformationssystem Geschichte. Historische Wissenschaft und öffentliche Kommunikation, Marburg 1992.

Quandt, Siegfried: Fernsehen als Leitmedium der Geschichtskultur? in: Mütter, Bernd; Schöne- mann, Bernd; Uffelmann, Uwe (Hrsg.): Geschichtskultur. Theorie – Empirie – Pragmatik. Schriften zur Geschichtsdidaktik, Bd. 11, Weinheim 2000, S. 235-239.

Quandt, Siegfried: Geschichtskultur in Deutschland. Die Aschaffener Gespräche, München 2003.

Reinhardt, Ulrich: Edutainment, Bildung macht Spaß, Münster 2005.

Renner, Karl Nikolaus: Feature und Dokumentation, in: Schult, Gerhard; Buchholz, Axel (Hrsg.): Fernsehjournalismus, München 1997, S. 199-206.

Rest, Tanja: Zwölf Millionen für das Leben von „Nummer 5“, in: Süddeutsche Zeitung, 03.03.2004, Nr. 52, S. 39.

Rettinger, Carl-Ludwig: Wir stehen erst am Anfang, in: Feil, Georg (Hrsg.): Dokumentarisches Fernsehen. Eine aktuelle Bestandsaufnahme, Konstanz 2003, S. 64-73.

Ricke, Thorsten: IPTV und Mobile TV. Neue Plattformanbieter und ihre rundfunkrechtliche Regulierung, Baden-Baden 2011.

Ruge, Gerd: Boom oder nicht Boom – das ist keine Frage, in: Feil, Georg (Hrsg.): Dokumentarisches Fernsehen. Eine aktuelle Bestandsaufnahme, Konstanz 2003, S. 57-64.

Ruppert, Wolfgang (Hrsg.): Fahrrad, Auto, Fernsehschrank. Zur Kulturgeschichte der Alltagsdinge, Frankfurt a. M. 1993.

Ruttmann, Reinhard: Zeitzeugen in historischen Sendungen, in: Knopp, Guido; Quandt, Siegfried (Hrsg.): Geschichte im Fernsehen, Darmstadt 1988, S. 54-59.

Sauer, Michael: Editorial, in: Geschichte in Wissenschaft und Unterricht 64, 2013, S. 388.

Saur, Karl Otto: „Ein bisserl was geht immer“. Die Geschichte des Bayerischen Rundfunks, München 2009.

Scharf, Albert (Hrsg.): Brennspeigel Rundfunk. Festschrift für Christian Wallenreiter, München 1980.

Scharf, Albert: Dienst an der Gesellschaft. 50 Jahre Bayerischer Rundfunk – Eine Geschichte mit Zukunft, in: Hamm, Margot; Hasselbring, Bettina; Henker, Michael (Hrsg.): Der Ton. Das Bild. Die Bayern und ihr Rundfunk 1924 – 1949 – 1999. Begleitbuch zur Ausstellung des Hauses der Bayerischen Geschichte und des Bayerischen Rundfunks, Augsburg 1999, S. 19-28.

Schildt, Axel: Das Jahrhundert der Massenmedien. Ansichten zu einer künftigen Geschichte der Öffentlichkeit, in: Geschichte und Gesellschaft 27, 2001, S. 177-206.

Schillinger, Jens: Kronzeugen der Vergangenheit? Historische Spielfilme im Geschichtsunterricht, in: Praxis Geschichte, H. 5, 2006, S. 4-10.

Schirmacher, Frank: Hitler nach Knopp, Enthusiasmus des Bösen – Die neue Ästhetik des ZDF, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 18.04.1998, Nr. 90, S. 36.

Schirmacher, Frank: Es ist nie vorbei. Ein Interview mit dem Filmproduzenten Nico Hofmann, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 18.03.2013, Nr. 27, S. 27.

Schlanstein, Beate: Echt wahr! Annäherungen an das Authentische, in: Fischer, Thomas; Wirtz, Rainer (Hrsg.): Alles authentisch? Popularisierung der Geschichte im Fernsehen, Konstanz 2008, S. 205-225.

Schlanstein, Beate: Geschichts-„Bilder“. Zwischen Sachinformation und Unterhaltung: Rekonstruktion und Konstruktion von Geschichte in Fernsehdokumentationen, in: Praxis Geschichte, H. 3, 2012, S. 4-8.

Schleicher, Harald; Urban, Alexander (Hrsg.): Filme machen: Technik – Gestaltung – Kunst, Frankfurt a. M. 2005.

Schliemanns, Sandra: Die Vernachlässigung des Dokumentarfilms in der neueren Filmtheorie, in: Hattendorf, Manfred (Hrsg.): Perspektiven des Dokumentarfilms, München 1995, S. 11-28.

Schmale, Wolfgang (Hrsg.): E-Learning Geschichte, Wien 2007.

Schmidt-Sinns, Dieter: Zeitgeschichte im Bild nach vier Jahrzehnten. Überlegungen zum Projekt, in: Becker, Wolfgang; Quandt, Siegfried (Hrsg.): Das Fernsehen als Vermittler von Geschichtsbeusstsein, Bonn 1991, S. 9-13.

Schneider, Gerhard: Filme, in: Pandel, Hans-Jürgen; Schneider, Gerhard (Hrsg.): Handbuch Medien im Geschichtsunterricht, Schwalbach 1999, S. 365-404.

Schneider, Gerhard (Hrsg.): Die visuelle Dimension des Historischen: Hans-Jürgen Pandel zum 60. Geburtstag, Schwalbach 2002.

Schostack, Renate: Du sollst mich Frau Hitler nennen. Hitler und die Frauen (BR), in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 22.11.2000, Nr. 272, S. 70.

Schörken, Rolf: Begegnungen mit Geschichte. Vom außerwissenschaftlichen Umgang mit der Historie in Literatur und Medien, Stuttgart 1995.

- Schreiber, Waltraud: Geschichte vermitteln, Geschichte rezipieren – das Forschungsfeld der Geschichtsdidaktik, in: Katholische Universität Eichstätt (Hrsg.): Eichstätter Antrittsvorlesungen, Bd. 9, Wolnzach 2001.
- Schreiber, Waltraud: Zeitzeugen in Dokufilmen und historischen Ausstellungen, in: Schreiber, Waltraud; Árkossy, Katalin (Hrsg.): Zeitzeugengespräche führen und auswerten. Historische Kompetenz schulen, Themenhefte Geschichte 4, Neuried 2009, S. 142-153.
- Schult, Gerhard; Buchholz, Axel (Hrsg.): Fernsehjournalismus. Ein Handbuch für Ausbildung und Praxis, München 1997.
- Schultz, Sonja: Der Nationalsozialismus im Film: Von Triumph des Willens bis Inglourious Basterds, Berlin 2012.
- Schwab, Ulrike: Fiktionale Geschichtssendungen im DDR-Fernsehen, Bd. 1: Einblicke in ein Forschungsgebiet, Leipzig 2007 und Bd. 2: Analyse und Dokumentation, Leipzig 2008.
- Schwarzenbeck, Engelbert: Geschichte im Programm des Bayerischen Fernsehens, in: Baumgärtner, Ulrich; Fenn, Monika (Hrsg.): Geschichte im Film. Erkundungen zu Spiel-, Dokumentar- und Unterrichtsfilm, München 2004, S. 27-34.
- Seibt, Gustav: Geschichten aus der Gruft, in: Süddeutsche Zeitung, 01.07.2013, Nr. 149, S. 31.
- Seifert, Herbert: Hitlers Krieger – fragwürdige Geschichtsvermittlung, in: Neue Züricher Zeitung, 06.11.1998, Nr. 258, S. 52.
- Seifert, Herbert: Dem pädagogischen Zweck zuliebe. Wie das Fernsehen Geschichte in Gefühlskultur ummünzt, in: Neue Züricher Zeitung, 21.01.2000, Nr. 17, S. 75.
- Seifert, Herbert: „Geschichte erleben“ – Tatsächlich?, in: Neue Züricher Zeitung, 15.02.2000, Nr. 38, S. 66.
- Seifert, Herbert: „History“ – Boulevardisierung von Geschichte, in: Neue Züricher Zeitung, 20.02.2001, Nr. 42, S. 66.
- Seifert, Herbert: Überflüssiges aus dem Hinterzimmer der Geschichte, in: Neue Züricher Zeitung, 11.11.2002, Nr. 262, S. 24.
- Sichter mann, Barbara: Weltkrieg für alle, in: Die Zeit, 17.01.2002, Nr. 4, S. 54.
- Sommer, Andreas: Geschichtsbilder und Spielfilme. Eine qualitative Studie zur Kohärenz zwischen Geschichtsbild und historischem Spielfilm bei Geschichtsstudierenden (Geschichtskultur und historisches Lernen 5), Berlin 2010.
- Spindler, Max: Handbuch der bayerischen Geschichte, Bd. 4,1. Das neue Bayern. Von 1800 bis zur Gegenwart, München, 2003.
- Spindler, Max; Diepolder, Gertrud: Bayerischer Geschichtsatlas, München 1969.
- Sponsel, Daniel (Hrsg.): Der schöne Schein des Wirklichen. Zur Authentizität im Film, Kommunikation audiovisuell, Bd. 40, Konstanz 2007.

Stadler, Eva: Die strategische Planung von Fernsehsendungen. Möglichkeiten der Erfolgsoptimierung durch medienwissenschaftliche und ökonomische Ansätze, Kommunikation audiovisuell, Bd. 41, Konstanz 2008.

Stauff, Markus: Das neue Fernsehen. Machtanalyse, Gouvernementalität und Digitale Medien, Münster 2005.

Steinbach, Peter: Zeitgeschichte und Massenmedien aus der Sicht der Geschichtswissenschaft, in: Wilke, Jürgen (Hrsg.): Massenmedien und Zeitgeschichte, Mainz 1999, S. 32-52.

Steinmetz Rüdiger: Das Studienprogramm des Bayerischen Rundfunks. Entstehung und Entwicklung des Dritten Fernsehprogramms in Bayern 1961-1970, Kommunikation audiovisuell, Bd. 8, München 1984.

Steinmetz, Rüdiger: „Das Studienprogramm“ – Eine Erfindung des BR, in: Hamm, Margot; Hasselbring, Bettina; Henker, Michael (Hrsg.): Der Ton. Das Bild. Die Bayern und ihr Rundfunk 1924 – 1949 – 1999, Augsburg 1999, S. 209-213.

Steinmetz, Rüdiger (Hrsg.): Deutsches Fernsehen Ost. Eine Programmggeschichte des DDR-Fernsehens, Berlin 2008.

Stolte, Dieter: Verantwortung des Fernsehens, in: Knopp, Guido; Quandt, Siegfried (Hrsg.): Geschichte im Fernsehen, Darmstadt 1988, S. 21-34.

Sturm, Hertha: Fernsehdiktate. Die Veränderung von Gedanken und Gefühlen. Ergebnisse und Folgerungen für eine rezipientenorientierte Mediendramaturgie, Gütersloh 1991.

Sywottek, Arnold: Film und Geschichte. Ein Problemaufriss, in: Hickethier, Knut; Müller, Eggo; Rother Rainer (Hrsg.): Der Film in der Geschichte, Berlin 1997, S. 11-18.

Thomann, Jörg: Helden und Halunken, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 03.11.1999, Nr. 256, S. 50.

Thomann, Jörg: Mauern fallen für den Weltmarkt. Die Knopp-Familie lässt bitten: „Das Wunder von Berlin“, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 09.11.1999, Nr. 261, S. 58.

Thomann, Jörg: Jajaja, jetzt wird wieder Geschichte gemacht, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 11.04.2000, Nr. 86, S. 40.

Thomann, Jörg: Ein fatales Missverständnis. Knopp und die Folgen, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 13.06.2001, Nr. 135, S. 54.

Thurau, Martin: Zeit im Bild. Wie der LMU-Didaktiker Hans-Michael Körner die Historien-Mode im Fernsehen beurteilt, in: Süddeutsche Zeitung, 06.06.2005, Nr. 127, S. 46.

Tieschky, Claudia: Laptop und Wasserglas, in: Süddeutsche Zeitung, 20.07.2004, Nr. 165, S. 19.

Treml, Manfred: Geschichte des modernen Bayern. Königreich und Freistaat, München 2006.

Trimborn, Jürgen: Fernsehen der Neunziger. Die deutsche Fernsehlandschaft seit der Etablierung des Privatfernsehens, Köln 1999.

Universität Konstanz (Hrsg.): Pressespiegel 46. Deutscher Historikertag, Konstanz 2006.

Urmersbach, Viktoria: Dokudrama zwischen Fakten und Fiktionen. Eine Verteidigung, in: Hardtwig, Wolfgang; Schug, Alexander (Hrsg.): *History Sells!*, Stuttgart 2009, S. 107-118.

Venohr, Wolfgang: Der Weg zur Mischform, in: Knopp, Guido; Quandt, Siegfried (Hrsg.): *Geschichte im Fernsehen*, Darmstadt 1988, S. 82-87.

Vorländer, Herwart: Mündliches Erfragen von Geschichte, in: Vorländer, Herwart (Hrsg.): *Oral history. Mündlich erfragte Geschichte*, Göttingen 1990, S. 7-28.

Wagenführ, Kurt: Fernsehgeschichtliche Ereignisse. Anlauf des Studienprogramms und des Schulfernsehens in Bayern, in: *Fernseh-Informationen 15-17*, München 1964, S. 500.

Wagenführ, Kurt: *Anmerkungen zum Fernsehen 1938-1980*, Mainz 1983.

Wagner, Hans-Ulrich (Hrsg.): *Die Geschichte des Nordwestdeutschen Rundfunks*, 2 Bde. Hamburg 2005/2008.

Wagner, Rainer: Geschichtsdarstellungen in Film und Fernsehen zwischen Dokumentation und Dramatisierung, in: Zimmermann, Peter; Moldenhauer, Gebhard (Hrsg.): *Der geteilte Himmel. Arbeit, Alltag und Geschichte im ost- und westdeutschen Film*, Konstanz 2000, S. 19-42.

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

Walther, Rudolf: Wie sich erinnern? Über die Unterschiede von Gedächtnisindustrie und Geschichtswissenschaft, in: *Süddeutsche Zeitung*, 20.11.1998, Nr. 276, S. 14.

Watzdorf, Gabriele von: Das Bayerische Rundfunkgesetz – Mit Tradition in die Zukunft, in: Hamm, Margot; Hasselbring, Bettina; Henker, Michael (Hrsg.): *Der Ton. Das Bild. Die Bayern und ihr Rundfunk 1924 – 1949 – 1999*, Augsburg 1999, S. 29-34.

Wegener, Claudia: *Reality-TV. Fernsehen zwischen Emotion und Information*, Opladen 1994.

Wehler, Hans-Ulrich: *Historische Sozialwissenschaft und Geschichtsschreibung. Studien zu Aufgaben und Traditionen deutscher Geschichtswissenschaft*, Göttingen 1980.

Weidinger, Birgit: Wenn langer Atem durch Kurzatmigkeit ersetzt wird, in: *Süddeutsche Zeitung*, 04.03.1994, Nr. 52, S. 32.

Weidinger, Birgit: Geschichte geht immer, in: *Süddeutsche Zeitung*, 08.11.1997, Nr. 259, S. 18.

Weidinger, Birgit: Zum Auftakt: „Der Vernichter“, in: *Süddeutsche Zeitung*, 07.04.1998, Nr. 81, S. 17.

Weidinger, Birgit: Im Seichten fischen, in: *Süddeutsche Zeitung*, 08.12.1999, Nr. 284, S. M30.

Weigand, Katharina: Geschichte im Spielfilm – „Sissi“ zwischen Wissenschaft und Zelluloid, in: Fenn, Monika (Hrsg.): *Aus der Werkstatt des Historikers. Didaktik der Geschichte versus Didaktik des Geschichtsunterrichts*, München 2008, S. 93-123.

Werner Horst: *Fernsehen machen*, Konstanz 2009.

Wiedemann, Peter: *Erzählte Wirklichkeit. Zur Theorie und Auswertung narrativer Interviews*, Weinheim und Basel 1986.

Wiesner, Annika: *Scripted Reality im deutschen Fernsehen. Eine Inhaltsanalyse der Sendung "Mitten im Leben"*, München 2012.

Wilharm, Irmgard: *Geschichte, Bilder und die Bilder im Kopf*, in: Wilharm, Irmgard (Hrsg.): *Geschichte in Bildern. Von der Miniatur bis zum Film als historische Quelle*, Pfaffenweiler 1995, S. 7-24.

Wilke, Jürgen (Hrsg.): *Massenmedien und Zeitgeschichte*, Mainz 1999.

Wilke, Jürgen (Hrsg.): *Mediengeschichte der Bundesrepublik Deutschland*, Köln, Weimar, Wien 1999.

Winkler, Willi: *Das Gottschalk-Komplott*, in: *Süddeutsche Zeitung*, 19.04.2004, Nr. 90, S. 17.

Winkler, Willi: *„Können wir es tun?“*, in: *Süddeutsche Zeitung*, 19./20.06.2004, Nr. 139, S. 18.

Wirtz, Rainer: *Irgendwas mit Medien – irgendwas mit Geschichte. Einige Folgen des Gebrauchs von Geschichte durch das Fernsehen*, Konstanz 2010.

Wischermann, Clemens: *Geschichtsbilder*, Konstanz 2007.

Wolf, Fritz: *Alles Doku – oder was? Über die Ausdifferenzierung des Dokumentarischen im Fernsehen*, LfM-Dokumentation, Bd. 25, Düsseldorf 2003.

Wuermeling, Henric.: *Zeugnisse eines Jahrhunderts*, in: Hamm, Margot; Hasselbring, Bettina; Henker, Michael (Hrsg.): *Der Ton. Das Bild. Die Bayern und ihr Rundfunk 1924 – 1949 – 1999*, Augsburg 1999, S. 263-266.

Zimmermann, Peter (Hrsg.): *Fernseh-Dokumentarismus*, München 1992.

Zimmermann, Peter: *„Vergangenheitsbewältigung“*. Das „Dritte Reich“ in Dokumentarfilm und Fernsehdokumentationen der BRD, in: Zimmermann, Peter; Moldenhauer, Gebhard (Hrsg.): *Der geteilte Himmel. Arbeit, Alltag und Geschichte im ost- und westdeutschen Film*, Konstanz 2000, S. 57-75.

Zimmermann, Peter; Hoffmann Kay (Hrsg.): *Dokumentarfilm im Umbruch. Kino – Fernsehen – Neue Medien*, Konstanz 2006.

Zuckermann, Moshe (Hrsg.): *Medien – Politik – Geschichte*, Göttingen 2003.

**Quellen:**

## Gedruckte Quellen:

Bayerischer Rundfunk (Hrsg.): Programmfahnen, München 1954-2007.  
Hist. Archiv BR, Signatur: PER.BR.5.

Bayerischer Rundfunk (Hrsg.): Halbjahresprogramme, München 1963-2004.  
Hist. Archiv BR, Signatur: PER.BR.2.

Bayerischer Rundfunk (Hrsg.): Fernsehproduktionen 1954-1986, Bd.1: Kultur, München 1987.

ZDF (Hrsg.): ZDF-Jahrbuch, Mainz 1962/64-2013.

## Ungedruckte Quellen:

Biron, Heinrich: Interview geführt vom Verfasser, München, 15. Februar 2006.

Breloer, Heinrich: Interview geführt vom Verfasser, Baden-Baden, 25. November 2005.

Deick, Christian: Interview geführt vom Verfasser, Mainz, 30. November 2005.

Donaubauer, Stefan: Die Kontroverse um die Darstellung der Geschichte in der Öffentlichkeit: Der Fall Knopp, unveröffentlichte Magisterarbeit, München 2001.

Dotterweich, Helmut: Interview geführt vom Verfasser, München, 5. November 2004.

Dotterweich, Helmut: Interview geführt vom Verfasser, München, 22. Februar 2005.

Diepolder, Gertrud: Interview geführt vom Verfasser, München, 21. Februar 2005.

Graf, Bernhard: Interview geführt vom Verfasser, München, 31. März 2005.

Harms-Limmer, Astrid: Interview geführt vom Verfasser, München, 22. Mai 2005.

Ihden, Sven Nikolaus: Die Produktionsbedingungen des historischen Dokumentarfilms. Studie über die Grenzen und Möglichkeiten der dokumentarischen Rekonstruktion von Geschichte und Fernsehen, aus der Sicht von Redakteuren und Autoren, unveröffentlichte Magisterarbeit, Lüneburg 1994.

Knopp, Guido: Interview geführt vom Verfasser, Mainz, 30. November 2005.

Knopp, Guido: Aufklärung braucht Reichweite, unveröffentlichtes Manuskript, Mainz 1998.

Kopf, Evelyne: Programmstrategien für das digitale Fernsehen. Analyse und Programmkonzept am Beispiel des ZDF, unveröffentlichte Diplomarbeit, Mainz 2004.

Lappe, Christian: Interview geführt vom Verfasser, München, 10. Februar 2005.

Lappe, Christian: Interview geführt vom Verfasser, München, 10. August 2005.

- Leutheusser, Ulrike: Interview geführt vom Verfasser, München, 10. Februar 2005.
- Neuschwander, Thomas: Interview geführt vom Verfasser, München, 10. Februar 2005.
- Reitz, Edgar: Interview geführt vom Verfasser, München, 22. Juni 2005.
- Scharf, Albert: Interview geführt vom Verfasser, München, 25. Februar 2005.
- Schwarzenbeck, Engelbert: Interview geführt vom Verfasser, München, 18. Juli 2005.
- Sporrer, Rudolf: Interview geführt vom Verfasser, München, 10. Februar 2005.
- Sporrer, Rudolf: Interview geführt vom Verfasser, München, 24. Februar 2006.
- Steffens, Meggy: Interview geführt vom Verfasser, München, 10. Februar 2005.
- Steffens, Meggy: Interview geführt vom Verfasser, München, 1. Juni 2005.
- Wuermeling, Henric: Interview geführt vom Verfasser, München, 24. Januar 2006.
- Zolnowski, Katrin: Zwischen Unterhaltung und Wissensvermittlung: Die ‚Macher‘ von Geschichte im öffentlich-rechtlichen Fernsehen, unveröffentlichte Magisterarbeit, München 2006.

#### Internetquellen:

- Bebber, Frank von: Aversionen gegen Herrn K. Geschichtssendungen von Guido Knopp sind beliebt. Historiker kritisieren die Qualität der Berichte, in:  
<http://archiv.tagesspiegel.de/drucken.php?link=archiv/25.09.2006>.
- Eckert, Andreas: „Geschichtsbilder“ – Menetekel Guido Knopp, in:  
[www.fr-aktuell.de/in\\_und\\_auland/kultur\\_und\\_medien/feuilleton/?em\\_cnt=976643](http://www.fr-aktuell.de/in_und_auland/kultur_und_medien/feuilleton/?em_cnt=976643).
- Elste, Volker; Schnur, Eva-Maria: Nationalsozialismus als Videoclip. Guido Knopps Reihe „Hitlers Helfer“, in: [www.philtrat.de](http://www.philtrat.de).
- Jakobs, Hans-Jürgen: Die Clip- Schule vom Lerchenberg, in:  
[www.spiegel.de/spiegel/0,1518,53120,00.html](http://www.spiegel.de/spiegel/0,1518,53120,00.html).
- Keilbach, Judith: Nazis in der Flimmerkiste. Über den Einsatz von dokumentarischen Bildern in den Geschichtsdokumentationen von Guido Knopp, in:  
[www.ruhr-uni-bochum.de/kanal-168/pro/1998/flimmer.htm](http://www.ruhr-uni-bochum.de/kanal-168/pro/1998/flimmer.htm).
- Kellerhof, Sven Felix: Geschichte wird gemacht, in:  
[www.Berliner-morgenpost.de/archiv\\_2000/001008/biz/story\\_351892.html](http://www.Berliner-morgenpost.de/archiv_2000/001008/biz/story_351892.html).
- Kellerhof, Sven Felix: Die Suggestion der Bilder und die Macht der Quote, in:  
[www.dieWelt.de/archiv/1998/12/02/1202.fo05.htm](http://www.dieWelt.de/archiv/1998/12/02/1202.fo05.htm).
- Kellerhoff, Sven Felix: Geschichte als Quotenbringer, in:  
[www.morgenpost.berlin1.de/archiv2002/021105/feuilleton/story560175.htm](http://www.morgenpost.berlin1.de/archiv2002/021105/feuilleton/story560175.htm).
- Kellerhoff, Sven Felix: Zu viel „Geschichtspornographie“ im Fernsehen, in:  
<http://www.welt.de/data/2006/09/22/1046397.html>.

Knopp, Guido: Auch ich musste weinen, in: [www.message-online.com/arch0299/92knop.htm](http://www.message-online.com/arch0299/92knop.htm).  
 Knopp, Guido: Die Dokumentarfilme von Guido Knopp begeistern Millionen, in:  
[www.digitalpublishing.de/knopp.htm](http://www.digitalpublishing.de/knopp.htm).

Reinle, Dominik: Die Wurzeln des öffentlich-rechtlichen Rundfunks II. Streit um Fernsehkompetenzen, in:  
[www.wdr.de/themen/kultur/rundfunk/oeffentl\\_rechtl\\_rundfunk/demokratischer\\_neubeginn/index\\_teil\\_2.jhtml](http://www.wdr.de/themen/kultur/rundfunk/oeffentl_rechtl_rundfunk/demokratischer_neubeginn/index_teil_2.jhtml).

Rolf, Andreas: Hitler – Chronist des Bösen, in:  
[www.tv-spielfilm.de/inhalt/hintergrund/9701/chronist.html](http://www.tv-spielfilm.de/inhalt/hintergrund/9701/chronist.html).

Schmitz, Christoph: Interesse für die Geschichte wecken, in:  
[www.dradio.de/dlf/sendungen/kulturheute/545352](http://www.dradio.de/dlf/sendungen/kulturheute/545352).

Wolf, Fritz: Die Angst der Fernsehmacher vor dem Abschalten, in:  
[www.epd.de/medien/1998/31kritik.htm](http://www.epd.de/medien/1998/31kritik.htm).

[www.60xdeutschland.de](http://www.60xdeutschland.de)

[www.agf.de/fsforschung/methoden/fernsehpanel](http://www.agf.de/fsforschung/methoden/fernsehpanel).

[www.ard.de](http://www.ard.de).

[www.ard.de/intern/organisation/gemeinschaftseinrichtungen/degeto/-/id=54504/1aeogx/index.html](http://www.ard.de/intern/organisation/gemeinschaftseinrichtungen/degeto/-/id=54504/1aeogx/index.html).

[http://www.bayern.landtag.de/cps/rde/xchg/landtag/x/-/www1/441.htm/-/papp/Suche\\_Dokumente/http://www.bayern.landtag.de/intranet/dokumente.suche.maske.jsp](http://www.bayern.landtag.de/cps/rde/xchg/landtag/x/-/www1/441.htm/-/papp/Suche_Dokumente/http://www.bayern.landtag.de/intranet/dokumente.suche.maske.jsp).

[https://webzugang.brnet.de/BRIntranet/\\_news/html/default/,DanaInfo=intranet.br-edv.brnet.int+8ac78d9c3c05f905013c06238f2f0057.de.html](https://webzugang.brnet.de/BRIntranet/_news/html/default/,DanaInfo=intranet.br-edv.brnet.int+8ac78d9c3c05f905013c06238f2f0057.de.html).

[https://webzugang.brnet.de/BRIntranet/\\_news/html/default/,DanaInfo=intranet.br-edv.brnet.int+8ac78d9c3a5511c6013a68db00f70eea.de.html](https://webzugang.brnet.de/BRIntranet/_news/html/default/,DanaInfo=intranet.br-edv.brnet.int+8ac78d9c3a5511c6013a68db00f70eea.de.html).

[www.br.de](http://www.br.de).

[www.br.de/fernsehen/bayerisches-fernsehen/service/sendeschema/index.html](http://www.br.de/fernsehen/bayerisches-fernsehen/service/sendeschema/index.html).

[www.br.de/nachrichten/ulrich-wilhelm-auszeichnung-100.html](http://www.br.de/nachrichten/ulrich-wilhelm-auszeichnung-100.html).

[www.br.de/unternehmen/inhalt/organisation/reform-br-intern-organisation100.html](http://www.br.de/unternehmen/inhalt/organisation/reform-br-intern-organisation100.html).

[www.br-online.de](http://www.br-online.de) BR-online-Publikation-115578-20080418110356.

[www.br-online.de](http://www.br-online.de) BR-online-Publikation-ab-05-2009--53884-20090602092043.pdf.

[www.br-online.de](http://www.br-online.de) BR-online-Publikation-ab-10-2010--74071-20110119123607.pdf.

[www.br-online.de](http://www.br-online.de) BR-online-Publikation-ab-10-2010--115555-20110315154700.pdf.

[www.br-online.de](http://www.br-online.de) BR-online-Publikation-ab-01-2010--83086-20100330090214.pdf.

[www.br-online.de/wissen-bildung/telekolleg/informationen](http://www.br-online.de/wissen-bildung/telekolleg/informationen).

[www.clio.online.de](http://www.clio.online.de).

[www.film-sound-design.de](http://www.film-sound-design.de).

[www.gfk.com/group/company/index.de.html](http://www.gfk.com/group/company/index.de.html).

[www.hdg.de/lemo/html/dokumente/NeueHerausforderungen\\_redeVollstaendigRichardVonWeizsaecker8Mai1985/index.html](http://www.hdg.de/lemo/html/dokumente/NeueHerausforderungen_redeVollstaendigRichardVonWeizsaecker8Mai1985/index.html).

[www.hdm-stuttgart.de/~ek03/data/Diplomarbeit\\_EvelyneKopf.pdf](http://www.hdm-stuttgart.de/~ek03/data/Diplomarbeit_EvelyneKopf.pdf).

[www.historicum.net](http://www.historicum.net).

[www.kress.de/mail/alle/beitrag/120986](http://www.kress.de/mail/alle/beitrag/120986).

[www.kress.de/mail/alle/detail/beitrag/122829-tv-marktanteile.de](http://www.kress.de/mail/alle/detail/beitrag/122829-tv-marktanteile.de).

[www.imdb.com](http://www.imdb.com).

[www-mw.uni-regensburg.de](http://www-mw.uni-regensburg.de).

[www.n24.de/n24/Wissen/History/d/1282902/editorial-zu--n24-zeitreise-.html](http://www.n24.de/n24/Wissen/History/d/1282902/editorial-zu--n24-zeitreise-.html).

[www.prosiebensat1.de](http://www.prosiebensat1.de).

[www.rtl.de](http://www.rtl.de).

[www.telekolleg-info.de](http://www.telekolleg-info.de).

[www.telemedicus.info/urteile/80-2-BvG-1.html](http://www.telemedicus.info/urteile/80-2-BvG-1.html).

[www.wahlen.bayern.de/volksentscheide/voe.html](http://www.wahlen.bayern.de/volksentscheide/voe.html).

[www.wikipedia.org](http://www.wikipedia.org).

[www.zdf.de](http://www.zdf.de).

[www.zdf-jahrbuch.de](http://www.zdf-jahrbuch.de).