

Abschlussarbeit

Zur Erlangung der Magistra Artium
im Fachbereich 10 Neuere Philologien
der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main
Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Titel:

**Geschichte im Doku-Drama: Fakten und Fiktion in *Todesspiel* von
Heinrich Breloer**

1. Gutachter: Prof. Dr. Burkhardt Lindner
2. Gutachterin: Dr. Marie-Hélène Gutberlet

vorgelegt von: Bettina Maren Link

aus: Frankfurt am Main

Einreichungsdatum: 23. September 2010

Inhalt

1	Einleitung.....	1
2	Geschichte im Fernsehen	4
2.1	Medialisierung von Geschichte.....	6
2.1.1	Geschichtsdokumentationen im Zeichen von Aufklärung.....	6
2.1.2	Geschichtsdokumentation im Zeichen ästhetischer Aufbereitung.....	8
2.2	Präsentation und Rezeption von Geschichte.....	10
3	Das Dokumentarische – Dokumentarfilm und dokumentarisches Fernsehen.....	12
3.1	Definition und Diskussion des Begriffs Dokumentarisch.....	13
3.1.1	Fiktion und Nicht-Fiktion	15
3.1.2	Der Eindruck von Wirklichkeit.....	17
3.1.3	Gesellschaftliche Funktion des Dokumentarfilms	20
3.2	Vom Kino zum Fernsehen	21
3.3	Das dokumentarische Fernsehen.....	22
3.3.1	Anfänge dokumentarischer Produktionen in den 1950er Jahren	23
3.3.2	Kritischer Dokumentarismus in den 1960er Jahren	27
3.3.2.1	Der Einfluss des <i>Direct Cinema</i>	27
3.3.2.2	Gesellschaftskritik im Dokumentarfilm.....	30
3.3.2.3	Ausprägung fernsehtypischer Dokumentationsformen.....	32
3.3.3	Krise des Dokumentarfilms in den 1980er Jahren	34
3.3.3.1	Gesellschaftliches Umfeld und Produktionsbedingungen für den Dokumentarfilm.....	34
3.3.3.2	Dokumentarfilm versus Fernsehdokumentation	36
4	Der Wandel des Dokumentarischen durch das Fernsehen.....	39
4.1	Fernsehdokumentation im Spannungsfeld von Information und Unterhaltung	40
4.1.1	Das Informationsmedium Fernsehen	41
4.1.2	Unterhaltungsanspruch des Fernsehens	42
4.1.3	Fiktionalisierung von Dokumentationen.....	45
4.2	Herausbildung des Semidokumentarismus	48
4.2.1	Das Dokumentarspiel.....	49
4.2.2	Semidokumentarische Formen des Fernsehens	51
4.3	Das Doku-Drama	53

5	Fakten und Fiktion in <i>Todesspiel</i>	56
5.1	Geschichtlicher Hintergrund	58
5.2	Inhalt und Gestaltung des <i>Todesspiels</i>	60
5.2.1	Formale Gestaltung	61
5.2.2	Wirklichkeitsanspruch	63
5.3	Teil I: Das Volksgefängnis	64
5.3.1	Verschmelzung von Fiktion und Dokumentation	67
5.3.2	Dokumentarisches Material und der Off-Kommentar	71
5.4	Teil II: Entführt die Landshut!	73
5.4.1	Das Füllen von geschichtlichen „Leerstellen“	74
5.4.2	Fehlende Zusammenhänge.....	75
5.5	Die Rolle der Zeitzeugen	77
5.5.1	Authentisierung durch Zeitzeugen	80
5.5.2	Dramatisierung und Emotionalisierung durch Zeitzeugen.....	82
5.5.3	Eindimensionale Darstellung	83
5.5.4	Einzelschicksal versus Gesamtereignisse	84
6	Darstellungsweise von <i>Todesspiel</i> und die Auswirkung auf das Geschichtsbewusstsein.....	86
6.1	Fiktionalisierung von Geschichte.....	87
6.2	Ausschnitt statt Komplexität.....	88
6.3	Fernsehen als Speichermedium von Geschichte.....	90
7	Fazit.....	94
8	Literaturverzeichnis	99
9	Anhang.....	104

1 Einleitung

Historische Fernsehdokumentationen verzeichnen seit einigen Jahren große Erfolge bei den Zuschauern und erzielen mit unterhaltsam aufbereiteten Informationen hohe Einschaltquoten. Damit kommt dem Fernsehen eine zentrale Rolle bei der Übermittlung geschichtlicher Themen zu. Durch die Aufbereitung von historischen Ton- und Bildmaterialien in Dokumentationen leistet das Fernsehen einen wesentlichen Beitrag zur Bildung eines Geschichtsbewusstseins. Dabei werden insbesondere Themen des 20. Jahrhunderts verstärkt zum Gegenstand dokumentarischer Bearbeitungen. Neben den zahlreichen Dokumentationen, die sich mit der Zeit des Nationalsozialismus auseinandersetzen, entstehen auch Geschichtsdokumentationen zu Themen aus der Zeit der 1960er und 1970er Jahre, die durch den Linksterrorismus der „Roten Armee Fraktion“ (RAF) geprägt waren. So setzt sich zum Beispiel *Todesspiel* von Heinrich Breloer aus dem Jahr 1997 mit den Ereignissen des sogenannten „Deutschen Herbstes“ auseinander. Hierbei handelt es sich um eine als Doku-Drama bezeichnete hybride Dokumentarform, bei der Fakten und Fiktionen kombiniert werden. Anhand des *Todesspiels* soll exemplarisch untersucht werden, wie in einem Doku-Drama historische Ereignisse im Spannungsfeld von Fakten und Fiktionen präsentiert werden und mit welchen Mitteln es gelingt, das Interesse der Zuschauer zu binden.

Die durch den semidokumentarischen Stil gekennzeichnete Form des Doku-Dramas hat sich insbesondere seit den 1980er Jahren entwickelt und steht am Ende einer langen Tradition dokumentarischer Produktionen. Die Fernsehdokumentation, die aus dem klassischen Dokumentarfilm heraus entstanden ist, hat im Laufe der Zeit einen eigenen Stil bei der Aufbereitung und Präsentation historischer Stoffe entwickelt. Mit der Verbreitung des Fernsehens und dem aufkommenden Fernsehdokumentarismus entwickeln sich eigene fernsehspezifische Dokumentationen. In dieser Arbeit soll untersucht werden, wie sich die Entwicklung vom klassischen Dokumentarfilm hin zum Doku-Drama vollzogen hat und welche Auswirkung dies für die Darstellung historischer Themen hatte. Nach einer einführenden Betrachtung, wie historisch Themen im

Fernsehen behandelt werden und welchen Stellenwert sie einnehmen, soll sich das Interesse auf das Problemfeld des dokumentarischen Genres richten. Das Augenmerk wird darauf liegen, wie unterschiedlich das Verständnis von dokumentarischen Filmen sein kann und welche Veränderungen es erfahren hat. Es wird versucht, Kriterien herauszuarbeiten, die charakteristisch für das dokumentarische Genre sind, und die unterschiedlichen Gewichtungen aufzuzeigen, die diese Kriterien immer wieder erfahren haben. Zu diskutieren sein werden die Abgrenzung zwischen Fiktion und Nicht-Fiktion, das Verhältnis eines Films zur Realität und Fragen der Authentizität.

Schon in den Anfängen des Fernsehdokumentarismus' spielt dieser mit dem Blick auf die Realität und kann diese entsprechend anpassen. Hierbei wird deutlich, wie intensiv das Fernsehen an der Wahrnehmung und Vorstellung des Zuschauers mitwirkt. Die Frage des Inszenierens wird zu einem zentralen Thema der Dokumentaristen. Es soll gezeigt werden, dass nicht nur die ständige Erweiterung der technischen Möglichkeiten entscheidend für die Entwicklung neuer Formen war, sondern auch das gesellschaftliche Umfeld. Die gesellschaftlichen Entwicklungen beeinflussten maßgeblich die Haltung der Fernsehredaktionen, die sich in einem Spannungsfeld zwischen Bildungs- und Unterhaltungsanspruch befinden. Mit der Tendenz des Fernsehens, den Erfolg einer Sendung zunehmend an Einschaltquoten zu messen, verschiebt sich das Gewicht eindeutig zu Gunsten des Unterhaltungsanspruchs. Wie sich diese Verschiebung sowohl auf Inhalte wie auch auf Darstellungsformen dokumentarischer Fernsehproduktionen auswirkt, soll in der Arbeit näher untersucht werden. Es wird zu zeigen sein, wie die Veränderung des Anspruchs der Fernsehanstalten - weg von Sozialkritik hin zur Unterhaltung - zur Entstehung des Doku-Dramas beiträgt, das auf einer gleichberechtigten Kombination von dokumentarischen und fiktiven Elementen beruht und sich damit zu einer beliebten Form zur Darstellung geschichtlicher Themen entwickelte.

Weiterführend soll in *Todesspiel* betrachtet werden, wie mit der Verknüpfung von Fakten und Fiktion Geschichte dargestellt wird, und es soll analysiert werden, wie sich dieses Zusammenwirken auf die Wahrnehmung von Geschichte auswirkt. Hier soll zum einen der Umgang mit Fakten und zum anderen die

Nachinszenierung durch fiktive Elemente im Vordergrund stehen. Kritisch betrachtet werden soll auch der Anspruch des Filmregisseurs Heinrich Breloer, ein möglichst realistisches Bild des „Deutschen Herbstes“ zeichnen zu wollen, sowie die Bedeutung der Zeitzeugen und deren Einfluss auf die Darstellung der Ereignisse. Dies ist besonders vor dem Hintergrund zu sehen, dass sich das Fernsehen des Prinzips der Fiktionalisierung nicht nur bedient, um ein Verständnis für historische Ereignisse zu wecken und Zusammenhänge zu erklären, sondern insbesondere auch, um Dokumentarisches auf diese Weise mit Spannung und Emotionen aufzuladen. Abschließend soll daher der Blick auf den Zuschauer gerichtet werden. Es soll analysiert werden, wie Fiktionalisierung und Emotionalisierung auf die Rezeption des Themas beim Zuschauer wirken.

Im Anschluss daran, wird untersucht werden, inwieweit die formale Gestaltung von Geschichtsdokumentationen die Art der Geschichtsvermittlung und des Geschichtsverständnisses beeinflusst. Dabei stellt sich die Frage, welche Auswirkung der Einsatz populärer, den Unterhaltungswert steigender Mittel auf das Geschichtsbild und Geschichtsbewusstsein der Zuschauer hat. Es wird zu hinterfragen sein, inwieweit das Gedächtnis durch Doku-Dramen geprägt wird und ob dadurch möglicherweise ein realistisches Geschichtsbild verhindert wird.

2 Geschichte im Fernsehen

Im Jahr 1997 sorgte die Ausstrahlung des Doku-Dramas *Todesspiel* von Heinrich Breloer im Fernsehen für große Aufmerksamkeit und machte damit einem breiten Publikum die Ereignisse des Herbstes 1997 zugänglich,¹ die von den Terrorakten der linksextremen „Rote Armee Fraktion“ (RAF) geprägt waren.

Thema des *Todesspiels* ist die Entführung des damaligen Arbeitgeberpräsidenten Hanns Martin Schleyer durch die RAF und die anschließende Entführung des Lufthansa-Flugzeugs *Landshut* durch die mit der RAF verbündeten Terroristen der „Volksfront zur Befreiung Palästinas“ (PFLP).

Breloer präsentiert die Ereignisse in Form eines Doku-Dramas. Bei dieser in den 1980er Jahren aufkommenden Dokumentationsart wird das verwendete dokumentarische Material mit schauspielerischen Einlagen und mit Zeitzeugeninterviews ergänzt, um damit eine starke emotionale Komponente zu erzeugen, die die Anteilnahme des Zuschauers hervorruft und dessen Aufmerksamkeit sichert. Die starke Resonanz, auf die das *Todesspiel* stieß, kann als Beleg dafür gesehen werden, dass die im Doku-Drama verwendete Kombination von realen Fakten und Fiktion den Bedürfnissen des Zuschauers entgegenkommt und dessen Interesse an geschichtlichen Themen weckt. Gleichzeitig zeigt der Erfolg des *Todesspiels* auch, welche zentrale Position dem Fernsehen bei der Vermittlung von Geschichte zukommt.

Das Fernsehen spielt eine wichtige Rolle bei der Übermittlung von Geschichtsbildern. Es bearbeitet Ton- und Bilddokumente aus Archivmaterial, um diese in historischen Dokumentationen einem möglichst breiten Zuschauerkreis zu präsentieren. Dadurch werden geschichtliche Ereignisse immer wieder in die Gegenwart geholt. Das Fernsehen bewältigt für die Zuschauer die Vergangenheit, indem es das Archivmaterial bearbeitet und für die Gegenwart aktualisiert. So „[ist] Geschichte, weder in weiter Ferne noch ganz nah, zu einem endlosen *action*

¹ vgl. Elter, Andreas (2008): *Propaganda der Tat. Die RAF und die Medien*. Orig.-Ausg. Frankfurt a.M.: Suhrkamp., S. 238

replay in Zeitlupe geworden, ein Geistertanz der Untoten.“² Geschichtsfilm und Geschichtsdokumentationen nehmen einen wichtigen Platz in der Programmlandschaft ein. Dies führt dazu, dass das Fernsehen dazu neigt, historische Ereignisse und Einschnitte zu „Happenings“ zu machen.³

Insbesondere Ereignisse aus dem 20. Jahrhundert eignen sich als Stoff für historische Fernsehdokumentationen, da hier viele Film- und Bilddokumente zur Verfügung stehen. So werden u.a. immer wieder die Ereignisse des so genannten „Deutschen Herbstes“ zum Gegenstand filmischer und dokumentarischer Produktionen. Das Fernsehen hat die Beschäftigung mit Geschichte damit aus dem Kreis einer fachlichen Minderheit herausgelöst und seit den 1980er Jahren verstärkt für ein Massenpublikum zugänglich gemacht – das Fernsehen hat Geschichte sozusagen popularisiert.⁴ Im Sinne ihres Bildungsauftrages übernehmen die öffentlich-rechtlichen Fernsehanstalten damit eine entscheidende Funktion in der Vermittlung von Geschichte. Diese Auseinandersetzung mit der Vergangenheit hat im Fernsehen Tradition.

Schon seit den Anfängen des Fernsehens haben (zeit-) geschichtliche Themen ihren Platz im Fernsehprogramm. Geschichtsdokumentationen wurden von Beginn an vom Publikum gut angenommen, auch wenn die verwendeten Darstellungsweisen nicht immer unumstritten waren. Dabei bewegt sich Fernsehen immer zwischen dem Anspruch auf Informationsvermittlung und dem Wunsch der Zuschauer nach Unterhaltung. Im Spannungsfeld dieser beiden Anforderungen haben sich verschiedene Formen der Fernsehdokumentation herausgebildet, die mit unterschiedlicher Gewichtung Unterhaltung und Informationsweitergabe verbinden. Das Doku-Drama *Todesspiel* entspricht dabei dem Trend der 1980er Jahre, der dem Unterhaltungswert eine hohe Bedeutung zuerkennt.

² vgl. Elsaesser, Thomas (2002): *"Un train peut en cacher un autre" Geschichte, Gedächtnis und Medienöffentlichkeit*. In: *Montage/AV*, 11/1/2002, S. 11–25, hier S. 12

³ vgl. ebd.

⁴ vgl. Fischer, Thomas (2009): *Ereignis und Erlebnis: Entstehung und Merkmale der zeitgenössischen Dokumentarischen Geschichtsfernsehens*. In: Korte, Barbara; Paletschek, Sylvia (Hg.): *History goes Pop. Zur Repräsentation von Geschichte in populären Medien und Genres*. Bielefeld: transcript-Verl. (Historische Lebenswelten in populären Wissenskulturen, 1), S. 191–202, hier S. 191

2.1 Medialisierung von Geschichte

Sendungen, die sich mit geschichtlichen Themen und Zeitgeschichte auseinandersetzten, gewannen schon mit Beginn des Fernsehdokumentarismus in den 1950er Jahren das Interesse von Journalisten und Zuschauer.

Die Medialisierung von Geschichte im Fernsehen unterscheidet sich in ihren frühen Jahren von textuellen Medien dadurch, dass sie Geschichte an die Gegenwart anbindet. Fragen werden meist so in den historischen Kontext eingebettet, dass sie einen Bezug zur Gegenwart haben bzw. das Augenmerk auf die Folgen, die Geschichte für die Gegenwart besitzt, gelegt wird. Ein Beispiel hierfür sind die in den 1950er Jahren von amerikanischen Fernsehreportern geführten Interviews mit Überlebenden des Holocaust. Dabei stand nicht die Vergangenheit der Opfer im Vordergrund, sondern die Frage nach den aktuellen Folgen, die die Vergangenheit auf deren spätere Lebenssituation hatte.⁵ Auf diese Weise gewinnen geschichtliche Ereignisse auch für die Gegenwart an Bedeutung und gleichzeitig wird das Interesse an der Vergangenheit geweckt.

2.1.1 Geschichtsdokumentationen im Zeichen von Aufklärung

Erste Vorläufer zur medialen Übermittlung von Zeitgeschichte waren Filme, die sich bereits 1920 mit dem Kriegsgeschehen des ersten Weltkriegs auseinandersetzten; nach 1945 verstärkte sich die filmische Auseinandersetzung mit der Geschichte jedoch noch weiter.⁶ Die Medien reagierten auf das starke Bedürfnis der Menschen nach Sinnstiftung und die Erwartung, nicht mehr enttäuscht zu werden („Kontingenzbewältigung“). Durch die Einführung neuer

⁵ vgl. Bösch, Frank (2008): *Die Medialisierung der Zeitgeschichte: das Fernsehen und der Holocaust*. In: Gießener Universitätsblätter, H. 41, S. 21–28. Online verfügbar unter <http://geb.uni-giessen.de/geb/volltexte/2008/6064/>, zuletzt geprüft am 09.04.2010., S. 24

⁶ vgl. Bösch, Frank (2009): *Die Medialisierung der Zeitgeschichte nach 1945*. In: Oswalt, Vadim; Pandel, Hans-Jürgen (Hg.): *Geschichtskultur. Die Anwesenheit von Vergangenheit in der Gegenwart ; [Tagung im Juni 2007 an der Universität Gießen]*. Schwalbach/Ts.: Wochenschau-Verl. (Wochenschau Geschichte), S. 47–62, hier S. 48f.

Medienformate veränderte sich die mediale Geschichtsvermittlung.⁷ Neben Radio und Zeitung bot vor allem das Fernsehen eine neue visuelle Form von medialer Geschichtsrekonstruktion. Nach Kriegsende wurde in den Medien der Zeitgeschichte verstärkt die Aufgabe einer historischen Beweisfunktion zugeschrieben.⁸ Dies geschah vor allem zunächst über Filme und Bilder der Alliierten, die der Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurden. Ab 1958 weitete das Fernsehen seine zeitgeschichtliche Berichterstattung zunehmend aus, so dass Zeitgeschichte über das Dritte Reich im Fernsehen an die beste Sendezeit am Abend rückte.⁹ Dieser Prozess der zunehmenden Medialisierung von Zeitgeschichte ist auch durch den Wandel der Medienformate und die wachsende Bedeutung des Fernsehens, das verstärkt Einzug in die Privathaushalte erhält, zu Lasten des Kinos bedingt. Der Medienwechsel von kommerziell orientierten Kino-Filmen hin zu Geschichtsproduktionen durch das über Gebühren finanzierten öffentlich-rechtliche Fernsehen förderte eine Zunahme von dokumentarisch-aufklärerischen Sendungen.¹⁰ Dabei wurde das Interesse an Zeitgeschichte insbesondere dadurch gefördert, dass der Geschichtsstoff in etablierten Formaten dargestellt wurde. So bot das Thema Nationalsozialismus sowohl Stoff für emotionale Familienserien also auch für Gerichtsreportagen.¹¹

Anfangs ging die Beschäftigung mit Geschichte im Fernsehen vor allem auf engagierte Journalisten zurück. Eine Kooperation mit Geschichtswissenschaftlern fand zunächst nur selten statt. So begann eine erste Auseinandersetzung mit der Geschichte des Nationalsozialismus schon in den 1950er Jahren; Anliegen der Medien war es, auf geschichtliche Ereignisse aufmerksam zu machen und sie ermöglichten eine erste Auseinandersetzung mit den Verbrechen der NS-Zeit, die Mitte der 1950er Jahre von deutschen Zeithistorikern noch nicht geleistet wurde.¹² Damit war es die Aufgabe der Journalisten, die damals erst kurze Zeit zurückliegenden geschichtlichen Ereignisse an die Öffentlichkeit zu tragen. Das Interesse auf Seiten der Journalisten an Aufklärung über den Nationalsozialismus förderte die Auseinandersetzung mit der Zeitgeschichte in der Gesellschaft, wobei

⁷ vgl. ebd., S. 49

⁸ vgl. ebd.

⁹ vgl. ebd.

¹⁰ vgl. ebd., S. 55

¹¹ vgl. ebd.

¹² vgl. ebd., S. 50f

die durch das Fernsehen gegebene Möglichkeit der Verbreitung es erleichterte, eine Vielzahl von Menschen zu erreichen. Auch in den 1960er Jahren stand die Auseinandersetzung mit dem Dritten Reich im Vordergrund und wurde zum Gegenstand des Fernsehdokumentarismus. So entstand im Westdeutschen Rundfunk 1960/61 die Reihe *Das Dritte Reich*, die erstmalig den Versuch unternahm, geschichtliche Details einem breiten Publikum zugänglich zu machen.¹³ Dabei basierte diese Produktion auf einer Zusammenarbeit zwischen Wissenschaft und Journalisten.¹⁴ In dieser Dokumentation konzentrierte man sich auf Archivfilme und überlieferte Dokumente, die mit einem Off-Kommentar unterlegt wurden.¹⁵ Hierbei spielten Zeitzeugen- und Experteninterviews oder Schauplatzbesichtigungen, wie sie in den heutigen Dokumentationen unerlässlich sind, noch keine Rolle. Vielmehr empfand man bis zum Ende der 1970er Jahre die Subjektivität und Emotionalität von Zeitzeugen gegenüber dem Dargestellten als störend; von zentraler Bedeutung war allein die erklärende Funktion der Dokumentation. Die Filmemacher orientierten sich an einem Bildungsprogramm, das Zeitgeschichte bewusst nicht als Ereignis für ein Massenpublikum inszenieren wollte.¹⁶ Diese Einstellung sollte sich erst in den 1980er Jahren grundlegend ändern, als man gezielt ein Massenpublikum erreichen wollte und daher, wie im *Todesspiel*, die Emotionalität und die persönlichen Erinnerungen Betroffener in den Vordergrund rückte.

2.1.2 Geschichtsdokumentation im Zeichen ästhetischer Aufbereitung

Seit Ende der 1980er Jahre hat sich eine Form des Geschichtsfernsehens entwickelt, die nicht mehr primär auf einer fachwissenschaftlichen Untersuchung beruht, sondern Erlebnisse, Erinnerungen und Erzählen in den Vordergrund

¹³ vgl. Zimmermann, Peter (1994b): *Geschichte von Dokumentarfilm und Reportage von der Adenauer-Ära bis zur Gegenwart*. In: Ludes, Peter; Schumacher, Heidemarie; Zimmermann, Peter (Hg.): *Informations- und Dokumentarsendungen*. München: Fink (Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik Deutschland, 3), S. 213–324, hier S. 285

¹⁴ vgl. Bösch 2009, S. 57

¹⁵ vgl. Zimmermann 1994b, S. 285f

¹⁶ vgl. Fischer 2009, S. 192

stellt.¹⁷ Die persönlichen Schicksale erlangen größere Bedeutung als die gesamtgeschichtlichen Ereignisse, was die Möglichkeit eröffnete ein weitgefasstes Publikum anzusprechen. Der Anspruch der Autoren dieser Zeit liegt darin, Geschichte nicht nur einem ausgewählten Publikum zur Verfügung zu stellen, sondern jeden einzelnen in der Gesellschaft zu erreichen. Auch wenn die von den Medien und insbesondere dem Fernsehen entwickelte neue Form des Geschichtsfernsehens ein breites Publikum anspricht, führt es andererseits aber oft auch dazu, dass Geschichte in stark simplifizierter Weise dargestellt wird.

Dies ist deutlich zu sehen an der intensiven Arbeit mit den Zeitzeugen, die in den 1980er Jahren begann und die bis heute unerlässlicher Bestandteil einer jeden Dokumentation geblieben ist. Die Zeitzeugen füllen die Bilder und Berichte der Dokumentation mit ihren eigenen Erfahrungen an und präsentieren damit dem Zuschauer einen ganz persönlichen Blick in die Vergangenheit. Durch den Einsatz von Zeitzeugenberichten gewinnen Dokumentationen verstärkt an subjektivem Gewicht, denn damit wird Geschichte auf einzelne Schicksale konzentriert, die in den Vordergrund gerückt werden. Aus der erklärenden und aufklärenden Dokumentation der 1960er Jahre wird eine erzählende und unterhaltsame Dokumentation. Nachdem sich die Produzenten historischer Dokumentationen im Fernsehen zunächst der Aufklärung und Erklärung verpflichtet sahen, werden ab den 1980er Jahren Geschichtsthemen in zunehmendem Maße popularisiert.¹⁸

Damit beruhen historische Dokumentationen auf formaler Ebene nicht mehr alleine auf zeitgeschichtlichen Dokumenten, die zusammengestellt werden, sondern die Aufarbeitung von historischem Material wird mit den erlebten Erfahrungen von Zeitzeugen verbunden. Die Arbeit der Autoren bewegt sich somit zwischen einer historischen „Struktur“ und den subjektiven „Erlebnissen“ von Zeitzeugen, die es gilt zusammenzufügen.¹⁹ Dokumentarische Formen verbinden somit geschichtliche Fakten und Zusammenhänge mit Zeitzeugenberichten, die Geschichte mit ihren persönlichen Erfahrungen und Schicksalen füllen. Auf diese Weise werden sie einerseits dem Anspruch der

¹⁷ vgl. ebd., S. 191

¹⁸ vgl. Wirtz, Rainer (2008): *Alles authentisch: so war's. Geschichte im Fernsehen oder TV-History*. In: Fischer, Thomas; Wirtz, Rainer (Hg.): *Alles authentisch? Popularisierung der Geschichte im Fernsehen*. Konstanz: UVK-Verl.-Ges., S. 9–32, hier S. 9

¹⁹ vgl. Fischer 2009, S. 195

Informationsvermittlung und andererseits dem Unterhaltungsbedürfnis des Zuschauers gerecht.

In den 1980er Jahren verstärkt sich zudem die Arbeit mit der Kombination von fiktionalen und dokumentarischen Elementen im Fernsehfilm unter anderem durch Guido Knopp, Heinrich Breloer und Horst Königstein. Das Ziel der Fernsehredaktionen von ARD und ZDF in den 1980er Jahren kann als „Phantasie stiftendes Erzählen von Geschichte“²⁰ zusammengefasst werden. Diese Tendenz steht für eine neue Richtung der Geschichtssendungen. Geschichte ist hier nicht mehr nur eine aus historischem Archivmaterial rekonstruierte Dokumentation, sondern eine ästhetische Aufbereitung, die oftmals auf fiktionale Elemente zurückgreift. Dadurch lehnt sich Geschichtsdokumentation verstärkt an den unterhaltenden Spielfilm an. Durch die Einbindung von fiktiven Elementen in die Dokumentation geht diese mit dem Spielfilm eine Verbindung ein, die wiederum die Wahrnehmung von geschichtlichen Ereignissen verändert. Die auf diese Weise entstandenen hybriden Formen sollen in einem späteren Teil der Arbeit (siehe Kapitel 4.2.) noch einmal genauer untersucht werden.

2.2 Präsentation und Rezeption von Geschichte

Das Fernsehen erreicht durch die attraktive Form der medialen Vermittlung ein breites Publikum. Eine entscheidende Rolle für die Rezeption spielt dabei insbesondere die Präsentationsweise, in der historische Themen dargestellt werden.

Die Tatsache, dass aktuelle Dokumentationen nicht mehr - wie in früheren Zeiten üblich - nur vorhandenes Archivmaterial und entsprechende historische Informationen beinhalten, sondern eine Aufbereitung mit filmischen Elementen erfahren, ist in erster Linie auf die veränderte Haltung zeitgenössischer Fernsehregisseure gegenüber Geschichtsdarstellungen zurückzuführen.

²⁰ Hickethier, Knut; Hoff, Peter (1998): *Geschichte des deutschen Fernsehens*. Stuttgart: Metzler, S. 457

Dementsprechend hat sich auch die Arbeitsweise im Bereich der Dokumentar- und Geschichtssendungen geändert. Bei der Produktion von dokumentarischen Sendungen spielen die Vorstellungen, die sich die Verantwortlichen in den Fernsehredaktionen von den Erwartungen ihrer Zuschauer machen, eine maßgebliche Rolle. Welche Funktion dem Fernsehen als Medium der Vermittlung von Geschichte zugesprochen wird, zeigt sich beispielsweise an Guido Knopp, der selbst eine große Zahl an Geschichtsdokumentationen für die öffentlich-rechtlichen Fernsehanstalten produziert hat. Für ihn steht das Fernsehen in der Verpflichtung, vor allem eine Auseinandersetzung mit der deutschen Geschichte zu fördern. Während das schulische Lernen von Geschichte auf der Vermittlung von Sachkenntnissen beruhe, habe das Fernsehen als „elektronisches Medium doch weit mehr die potenzielle Kraft, Neugier, Anteilnahme, Spannung und Betroffenheit zu wecken.“²¹; Das Fernsehen könne daher Geschichte sinnlich erfahrbar machen.²² Dies zeigt, was Dokumentation heute im Fernsehen leisten soll: Wissen über historische Begebenheiten soll nicht mehr wie in der Schule über die Vermittlung von Sachkenntnissen geschehen, sondern vielmehr über emotionale Berührtheit „erfahrbar“ gemacht werden. Dieser Anspruch prägt letztendlich das moderne dokumentarische Arbeiten mit historischen Themen.

Für diese Art der Darstellungsweise von historischen Themen hat sich ein fester Kanon an Gestaltungsmitteln herauskristallisiert, zu denen vor allem Ästhetisierung und Personalisierung zählen.²³ Im Gegensatz zu den historischen Dokumentationen der 1960er Jahre rücken nun persönliche Schicksale in den Vordergrund und werden zur Basis der zu dokumentierenden geschichtlichen Ereignisse. Emotionale Komponenten werden bei den Geschichtssendungen zu elementaren Bestandteilen, da sie Anteilnahme beim Zuschauer erzeugen und sich dadurch dessen Aufmerksamkeit sichern.

²¹ Knopp, Guido (1988): *Geschichte im Fernsehen. Perspektiven der Praxis*. In: Knopp, Guido; Quandt, Siegfried (Hg.): *Geschichte im Fernsehen. Ein Handbuch*. Darmstadt: Wiss. Buchges., S. 1–9, hier S. 1

²² vgl. ebd.

²³ vgl. Lersch, Edgar; Viehoff, Reinhold (2007): *Geschichte im Fernsehen. Eine Untersuchung zur Entwicklung des Genres und der Gattungsästhetik geschichtlicher Darstellungen im Fernsehen 1995 bis 2003*. Berlin: Vistas (Schriftenreihe Medienforschung der Landesanstalt für Medien Nordrhein-Westfalen, 54), S. 241

So wird deutlich, dass Geschichtsdarstellung im Fernsehen einen kontinuierlichen Entwicklungsprozess vom aufklärenden hin zum unterhaltenden Dokumentarismus durchlaufen hat. Dass uns Geschichte heute im Fernsehen in einer Form präsentiert wird, die sich zwischen der Aufarbeitung von reinen Fakten und spielfilmähnlicher Fiktionalität bewegt, zeigt das Doku-Drama *Todesspiel*, welches im zweiten Teil dieser Arbeit genauer analysiert werden wird. Daher soll im Folgenden zunächst dargestellt werden, wie und unter welchen Bedingungen sich die Entwicklung von den Anfängen der Fernsehdokumentation hin zum Doku-Drama vollzogen hat.

3 Das Dokumentarische – Dokumentarfilm und dokumentarisches Fernsehen

Der Begriff des „Dokumentarischen“, der zunächst den Kinofilm und später auch das Fernsehen geprägt hat und immer noch prägt, bringt eine Diskussion um dessen Verständnis mit sich, die mit der Entstehung des frühen Dokumentarfilms einsetzt und bis in die Gegenwart anhält. Das Verständnis des Dokumentarischen ist mannigfaltig und die Anforderungen, die Filmemacher an dokumentarische Produktionen stellen, sind vielfältig und von den subjektiven Vorstellungen des Filmemachers abhängig. So ist es nahezu unmöglich, eine einheitliche Begriffsbestimmung zu geben. Ist die Definition des Begriffs dessen, was „dokumentarisch“ bedeutet, schon im frühen Dokumentarfilm schwierig und komplex, wird sie durch das Entstehen neuerer dokumentarischer Formen im Fernsehen noch weiter erschwert. Nachdem Dokumentarfilme ursprünglich für das Kino konzipiert waren, wurden sie mit der zunehmenden Verbreitung des Fernsehens immer mehr zur Sache dieses neuen Mediums. Der dokumentarische Stil der Kino-Produktionen wurde für die Bedingungen des Fernsehens adaptiert und es bildeten sich eigene fernsehspezifische Formen heraus. In Deutschland wird der Dokumentarfilm insbesondere durch den journalistisch geprägten Fernsehdokumentarismus beeinflusst, der sich ab den 1950er Jahren entwickelte. Seitdem hat eine permanente Weiterentwicklung stattgefunden, wie man an den

modernen Produktionen von Heinrich Breloer oder Guido Knopp sehen kann, die sich maßgeblich von den dokumentarischen Filmen der 1950er und 1960er Jahre unterscheiden.

Vor diesem Hintergrund ist eine eindeutige Definition des dokumentarischen Genres in Film und Fernsehen kaum möglich, da keine Einigkeit darüber besteht, welche spezifischen Merkmale dem Dokumentarischen zuzuordnen sind. Zur Annäherung an den Begriff soll deshalb zunächst untersucht werden, welches unterschiedliche Verständnis einzelne Dokumentaristen von dem „Dokumentarischen“ haben und welche Ziele sie mit ihren Produktionen verfolgen. Außerdem soll gezeigt werden, wie sich das Verständnis von dem, was Dokumentarfilm leisten soll, auf dem Weg vom Kino ins Fernsehen verändert hat.

3.1 Definition und Diskussion des Begriffs Dokumentarisch

Die Debatte über den Dokumentarfilm steht vor allem im Spannungsfeld von Fiktion versus Nicht-Fiktion und deren Verhältnis zur dargestellten Realität im Film. Die Diskussionen gehen teilweise so weit, den Dokumentarfilm gänzlich infrage zu stellen und ihn auf die gleiche Ebene mit dem Fiktionsfilm zu setzen. Dabei wird die Auffassung vertreten, der Konstruktionsgedanke zeige, dass sich der Dokumentarfilm in seiner Machart nicht in nennenswerter Weise vom Fiktionsfilm unterscheidet. Es wird zu zeigen sein, dass die Fortentwicklung der dokumentarischen Formen insbesondere auf der Neu-Definition des Verhältnisses der beiden Komponenten beruht.

Es können an dieser Stelle nicht alle Definitionsvorschläge berücksichtigt werden, die zu dem Thema „Dokumentarfilm“ vorgebracht wurden. Deshalb soll eine Auswahl getroffen werden, die einen Eindruck davon vermittelt, in welchem Feld sich das Verständnis von Dokumentarfilm bewegt und wie vielfältig es ist. Hierbei soll das Augenmerk auf zwei sich herauskristallisierenden Tendenzen liegen. Während die eine Tendenz den nichtfiktionalen dem fiktionalen Film

gegenübergestellt, rückt die andere das Verhältnis des Dokumentarfilms zur Realität in den Vordergrund.²⁴ Erschwert wird das Definitionsproblem, wie bereits angedeutet, durch das dokumentarische Fernsehen, das im Laufe der Zeit seine eigenen dokumentarischen Formen hervorgebracht hat.

Der Begriff „Dokumentarfilm“ wurde in der Filmgeschichte erstmals 1926 von dem englischen Regisseur John Grierson in einer Besprechung zu dem Film *Moana* von Robert Flaherty verwendet.²⁵

„Der Begriff [sollte] zunächst eine besondere Qualität des Authentischen unterstreichen, die keineswegs im Widerspruch zu erkennbar narrativen Überformung der Wirklichkeit und zu inszenatorischen Eingriffen in das aktuelle ‚Tatsachenmaterial‘ stand.“²⁶

In dieser ersten Bestimmung zeigt sich, dass es ursprünglich nicht um eine Unterscheidung zwischen Fiktion und Nicht-Fiktion ging, sondern vorrangig um den Aspekt des Authentischen, den der Zuschauer dem Bild zuschreibt. Selbst wenn das Gezeigte narrativ überformt wird, widerspricht dies nicht dem authentischen Charakter, solange das narrative Element dabei erkennbar bleibt. Gemäß dieser ersten Bestimmung sind also auch fiktive Elemente erlaubt und stehen damit nicht dem Wirklichkeitsanspruch entgegen. Der Eindruck des Dokumentarischen wird an seiner ästhetischen Form festgemacht, die paradoxerweise dem Fiktionsfilm entlehnt ist und heute völlig gegensätzlich beurteilt würde.²⁷ Darin zeigt sich, dass die Filmgeschichte anfangs nicht die Unterscheidung zwischen fiktionalen und dokumentarischen Filmen kennt.²⁸ Vielmehr kann die Fiktion für die Umsetzung des Wirklichkeitsanspruchs im Dokumentarfilm nützlich sein.

Als wichtiges Merkmal eines Dokumentarfilms ist demnach seine Authentizität zu sehen und die Art, wie diese zur Anschauung gebracht wird. Das höchste

²⁴ vgl. Berg-Walz, Benedikt (1995): *Vom Dokumentarfilm zur Fernsehreportage*. Hochsch. der Künste, Diss. 1. Aufl. Berlin: Verl. für Wiss. und Forschung (Akademische Abhandlungen zur Kommunikationswissenschaft), S. 58

²⁵ vgl. Koebner, Thomas (2007): *Reclams Sachlexikon des Films*. 2., aktualisierte und erw. Aufl. Stuttgart: Reclam, S. 149

²⁶ Ebd., S. 147f.

²⁷ vgl. Heller, Heinz-B. (1994): *Dokumentarfilm im Fernsehen - Fernsehdokumentarismus*. In: Ludes, Peter; Schumacher, Heidemarie; Zimmermann, Peter (Hg.): *Informations- und Dokumentarsendungen*. München: Fink (Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik Deutschland, 3), S. 91–100, hier S. 95

²⁸ vgl. ebd., S. 94

Anliegen der Filmemacher ist, den „Eindruck“ von Wirklichkeit wiederzugeben. Erst mit der Verschiebung von der für sich selbst stehenden Aufnahme zur funktionalen Einstellungsfolge, wie es im Propagandafilm des Ersten Weltkriegs unternommen wurde, wurde die Authentizität des Bildes zu einem Problem.²⁹ Mit dem Propagandafilm wurden die Aufnahmen so zusammengestellt, dass sie für den Zweck der Kriegsrechtfertigung gebraucht werden konnten. Die Skepsis gegenüber dem Anspruch auf Authentizität wuchs mit diesem Missbrauch und führte zu der Forderung nach einer strikten Trennung von Fiktion und Dokumentation; der Anspruch auf eine tatsächengetreue Beobachtung ergab sich somit als Konsequenz aus dem Missbrauch des dokumentarischen Bildes.³⁰

3.1.1 Fiktion und Nicht-Fiktion

Da der Dokumentarfilm bzw. der non-fiktive Film hauptsächlich vom Fiktionsfilm bzw. Spielfilm abgegrenzt wird, soll hier zunächst die Unterscheidung zwischen Fiktion und Nicht-Fiktion im Vordergrund stehen. Zudem wird diese Differenzierung auch für die spätere Betrachtung hybrider Formen von Bedeutung sein, bei denen das Oppositionsverhältnis von fiktiven und dokumentarischen Bestandteilen aufgelöst werden wird. Zunächst kann jedoch festgehalten werden, dass der Dokumentarfilm als Gattung grundsätzlich als „Nonfiction“ definiert wird und damit den Gegenpol zu dem als „Fiktion“ definierten Spielfilm bildet.—³¹ Gleichzeitig zeichnet sich der „klassische Dokumentarfilm“ durch eine ausgewiesene, persönliche Handschrift des Autors aus.³² Schadt geht überdies einen Schritt weiter und bestimmt den Dokumentarfilm auch im Rahmen der durch das Massenmedium Fernsehen entstandenen Subformen des Dokumentarischen. So ist für Schadt der Dokumentarfilm durch die dokumentarischen Formen des Fernsehens, wie etwa

²⁹ vgl. Koebner 2007, S. 150

³⁰ vgl. Zimmermann, Peter (2001): *Hybride Formen: Neue Tendenzen im Dokumentarfilm*. München: Goethe-Inst., S. 6

³¹ vgl. Schadt, Thomas (2002): *Das Gefühl des Augenblicks. Zur Dramaturgie des Dokumentarfilms*. Orig.-Ausg., 1. Aufl. Bergisch-Gladbach: Bastei Lübbe, S. 21

³² vgl. ebd.

Reportage, Dokumentation, Doku-Drama und Dokusoap, selbst zu einer Unterform der Dokumentarfilmgattung geworden.³³ Damit fasst er in der Kategorie des Dokumentarischen sowohl den „klassischen Dokumentarfilm“, der sich nach seiner Auffassung noch durch eine „persönliche Handschrift“ auszeichnet, als auch die daneben bestehenden dokumentarischen Formen des Fernsehens zusammen. In dieser Definition zeichnet sich schon ab, in welchem Feld sich das Dokumentarische bewegt. Es wird deutlich, dass das Dokumentarische in den verschiedensten Ausprägungen zutage tritt, was insbesondere durch das Fernsehen gefördert wird. So entstehen im Lauf der Zeit im Fernsehen die verschiedensten dokumentarischen Unterformen.

Auch Erwin Leiser trifft eine Unterscheidung zwischen „Nonfiction“ und „Fiction“. „Nonfictionfilm“ solle zum Ausdruck bringen, dass in diesem Film nichts erfunden ist und die Menschen authentisch sind. Des Weiteren verweise der Begriff darauf, dass in einem „Nonfictionfilm“ nicht Fiktion gezeigt werde, sondern Tatsachen („facts“) dargestellt würden.³⁴ Für Leiser ist ferner die Vorstellung, dass Dokumentaristen nur die Wirklichkeit abfilmen, nicht aber ihre Ansichten in ihren Arbeiten zum Ausdruck bringen dürften, ein Missverständnis.³⁵ Er betont, dass man Sachlichkeit nicht mit Objektivität verwechseln dürfe. Es gebe keine objektiven Filme, da jeder Filmemacher eigene Ansichten und Absichten habe. Der Dokumentarist versuche zu zeigen, was er für Wirklichkeit halte. Dabei könne der Dokumentarfilm aber nur sichtbar machen, was von dieser Interpretation und Wahrnehmung auch filmisch gestaltet werden könne.³⁶ Leiser hebt damit eine wichtige Komponente hervor, nämlich die Subjektivität der Ansichten, durch die die gezeigten Inhalte eines jeden Dokumentarfilms immer auch geprägt sind. Die Tatsache, dass ein Film sachlich ist, bedeutet nicht auch gleichzeitig, dass er objektiv ist. Jeder Filmemacher stellt vielmehr die Sachverhalte aus seiner Perspektive dar und will seine Anschauung vermitteln.

³³ vgl. ebd.

³⁴ vgl. ebd.

³⁵ vgl. Leiser, Erwin (1994): *Dokumentarfilm und Geschichte*. In: Zimmermann, Peter (Hg.): *Fernseh-Dokumentarismus. Bilanz und Perspektiven*. 2. Aufl. Konstanz: UVK-Medien Ölschläger (Close up, 1), S. 37–47, hier S. 37

³⁶ vgl. ebd.

3.1.2 Der Eindruck von Wirklichkeit

Heller kritisiert die Vorstellung, dass im dokumentarischen Film - im Gegensatz zum Fiktionsfilm - Lebenswirklichkeit grundsätzlich selbstevident zur Anschauung komme, wie es etwa durch das *Direct Cinema* und dessen Schüler vertreten wurde. Wenn auch die historische Debatte um den Dokumentarfilm sehr kontrovers diskutiert worden sei, so sei sie dennoch von der Idee beseelt, dass dem Dokumentarfilm eine faktisch-reproduktive Überlegenheit gegenüber dem Fiktionsfilm zukomme. Diese Überlegenheit mache ihn zugleich journalistisch verwertbar.³⁷ Für Heller ist es aber nicht das Filmbild, das die Wirklichkeit selbstevident zum Ausdruck bringt. Der Ausdruck von Wirklichkeit sei vielmehr das Ergebnis von Medienkonventionen, die auf einer Übereinkunft zwischen Filmemacher und Zuschauer beruhen:

„[...] Das Dokumentarische - als unmittelbarer, selbstevidenter Ausdruck von Wirklichkeit im Bild - stellt keine wesensmäßige Qualität des Films an sich dar, sondern das Resultat von Medienkonventionen, in denen Filmemacher und Publikum übereinkommen: nämlich dem apparativ erstellten Filmbild ein besonderes Moment von Wahrheit und Authentizität zuzuschreiben.“³⁸

Das Übereinkommen spielt demnach die entscheidende Rolle für das, was als Wirklichkeit betrachtet wird. Nicht das dokumentarische Bild erhebt den Anspruch auf Wirklichkeit, sondern die Übereinkunft zwischen Filmemacher und Zuschauer schreibt dem Bild einen Wirklichkeitseindruck zu. Diese von Heller beschriebene Erwartungshaltung wird nach wie vor von einem Großteil der Zuschauer dem dokumentarischen Film gegenüber eingenommen und kann somit auch auf die dokumentarischen Produktionen des Fernsehens übertragen werden.

In späteren Veröffentlichungen betont Heller, dass es nahezu unmöglich sei, eine Unterscheidung zwischen Dokumentarfilm und Spielfilm zu treffen. Wie der Spielfilm – so die begründete Kritik Hellers – sei auch der Dokumentarfilm

³⁷ vgl. Heller, Heinz-B. (1990): *Dokumentarfilm und Fernsehen. Probleme aus medienwissenschaftlicher Sicht und blinde Flecken*. In: Heller, Heinz-B.; Zimmermann, Peter (Hg.): *Bilderwelten, Weltbilder. Dokumentarfilm und Fernsehen*. Marburg: Hitzeroth, S. 15–22, hier S. 19

³⁸ Ebd.

zunächst und vor allem eine mediale *Konstruktion* von Wirklichkeit.³⁹ Für Heller stellt dokumentarische Authentizität des Dokumentarfilms einen durch das Filmbild beim Zuschauer erzeugten Eindruck dar, der primär von Präsentations-, Darstellungs- und Verstehenskonventionen abhängig sei.⁴⁰ Die dokumentarfilmische Authentizität ist demnach als ein Rezeptionseffekt zu begreifen, der auf konventionalisierten Präsentationsstrukturen beruht.⁴¹ Das Verständnis von „dokumentarisch“ ist folglich durch im Laufe der Zeit entstandene Konventionen geprägt, die sich in die Wahrnehmung von dokumentarischen Filmen eingeschrieben haben. Heller trifft eine nachvollziehbare Unterscheidung zwischen dokumentarischem und fiktionalem Film, die darauf beruht, dass der dokumentarische Film im Gegensatz zum Spielfilm über die unmittelbare Präsenz des Sichtbaren hinaus, die er mit dem Spielfilm teilt, auf etwas hinzudeuten verspricht, was im Film abwesend ist und als außer- oder vorfilmische Realität bezeichnet wird.⁴²

Der Dokumentarfilm hat im Gegensatz zum Spielfilm einen gewissen Mehrwert, der in seinem Bezug zur Realität besteht, die sich außerhalb des Films befindet. Spricht Leiser von einer Konzentration auf die Darstellung bzw. Sichtweise dessen, was der Dokumentarist zeigen möchte bzw. nur zeigen kann, so geht Heller auf das Motiv des dokumentarischen Films hinsichtlich der Erwartungen ein, die der Zuschauer (möglicherweise) an den Film stellt. Demnach müsse das Gezeigte vor allem eine Bedeutung für den Zuschauer haben. Nach Heller zielte daher dokumentarisches Filmen nicht darauf ab, die Wirklichkeit um ihrer selbst willen filmisch zu reproduzieren. Vielmehr liege dokumentarischen Filmen das Motiv zugrunde, in konkreten historischen Zusammenhängen Ausschnitte der Realität dem tatsächlichen oder imaginierten Zuschauer in einem *für ihn* bedeutungsvollen Licht erscheinen zu lassen. Umgekehrt bemesse sich das Interesse des Zuschauers an dokumentarischen Filmen daran, inwieweit er

³⁹ vgl. Heller, Heinz-B. (1997): *Vergangenheit im filmischen Präsens. Anmerkungen zum Verhältnis von Dokumentarfilm und Geschichte*. In: Hickethier, Knut; Müller, Eggo; Rother, Rainer (Hg.): *Der Film in der Geschichte*. Berlin: Ed. Sigma (Dokumentation der GFF-Tagung, 1994), S. 220–227, hier S. 220f

⁴⁰ vgl. ebd., S. 221

⁴¹ vgl. Koebner 2007, S. 150

⁴² vgl. Heller 1997, S. 221

Wirklichkeit in einer *für ihn* bedeutsamen Perspektive in den Bildern erkennen könne.⁴³

Beim dokumentarischen Film wird also immer auch die Rezeption durch das Publikum mit einbezogen. Es geht nicht darum Realität nur als solche darzustellen, vielmehr soll sie so dargestellt werden, dass sich das Publikum von dem Gezeigten angesprochen fühlt. Das Interesse der Zuschauer orientiert sich daran, inwieweit die gezeigte Wirklichkeit eine Bedeutung für sie selbst erkennen lässt.

Wenn auch eine allgemeingültige Definition des Begriffs des „Dokumentarischen“ aufgrund des vielfältigen Verständnisses und der unterschiedlichen Ansprüche nur schwer zu leisten ist, lassen sich doch gewissen Kriterien nennen, die einen Dokumentarfilm kennzeichnen. Bei einem Dokumentarfilm handelt es sich demnach um einen nichtfiktionalen Film, dessen Thema auf einer vorgefundenen Realität basiert. Der Zuschauer erwartet von einer dokumentarischen Darstellung, dass diese in einem direkten Bezug zu einer vormedialen Wirklichkeit steht. Demgegenüber bezeichnet „Fiktion“ eine Darstellung, die frei erfunden sein kann und keinen Bezug zur Realität haben muss. Ein weiteres zentrales Kriterium ist die Authentizität, die sowohl von den Dokumentarfilmern als auch von den Zuschauern von einer dokumentarischen Produktion vorausgesetzt wird. Nach wie vor wird mit dem Dokumentarfilm ebenso wie mit den sich später entwickelnden dokumentarischen Formen des Fernsehens ein Anspruch auf Authentizität verbunden. Im Gegensatz zu Feature oder Reportage, die häufiger vom Fernsehen ausgestrahlt werden und im allgemeinen Sprachgebrauch mit Dokumentarfilm verwechselt werden, handelt es sich beim Dokumentarfilm um einen Autoren-Film.⁴⁴

⁴³ vgl. Heller 1990, S. 21

⁴⁴ vgl. Berg-Walz 1995, S. 59 f.

3.1.3 Gesellschaftliche Funktion des Dokumentarfilms

Neben den bisher diskutierten formalen Aspekten des Dokumentarfilms ist auch zu berücksichtigen, was der Dokumentarfilm auf inhaltlicher Ebene leisten soll. Hier sind vor allem die Tendenzen der 1960er Jahre interessant, in denen sich zunehmend der kritische Dokumentarfilm etablierte. Klaus Wildenhahn, der vor allem in den 1960er Jahren den Dokumentarfilm geprägt hat, definiert den Dokumentarfilm in Abgrenzung zum Spielfilm auf gesellschaftlich-politischer Ebene. Der Dokumentarfilm setzte sich in den 1960er Jahren vor allem mit der gesellschaftlichen Situation auseinander und Klaus Wildenhahn geht bei seiner Theorie von einer politischen Funktionsbestimmung des Dokumentarischen aus. Nach Wildenhahn führt der bestehende Gegensatz von Kapital und Arbeit, der die kapitalistische Gesellschaft prägte, zu einem Ausschluss der Arbeiterklasse aus den Medien. Dieser Gegensatz spielt daher auch eine wichtige Rolle bei der Differenzierung von filmischen Gattungen. Nach Wildenhahn steht der Dokumentarfilm für die Arbeiterschaft, da er auf sozialer Ebene gesellschaftliche Informationen biete. Den Spielfilm dagegen ordnet Wildenhahn dem Kapital zu und begründet dies damit, dass der Spielfilm vorrangig zur Legendenbildung beitrüge. Während der Spielfilm Lösungen präsentiere, suche der Dokumentarfilm nach (außerfilmischen) Lösungen. Hinsichtlich der ästhetischen Ordnung im Film bilde der Spielfilm eine geschlossene Form, während der Dokumentarfilm eine offene Form darstelle.⁴⁵ Bei Wildenhahn wird deutlich, dass dem Dokumentarfilm der 1960er Jahre auch eine sozialkritische Funktion zugeschrieben wurde, die die Arbeiten der Dokumentarfilmer beeinflusste.

⁴⁵ vgl. Hohenberger, Eva (2006): *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. 3. Aufl. Berlin: Vorwerk 8, S. 17

3.2 Vom Kino zum Fernsehen

Ein grundlegender Wandlungsprozess des Dokumentarischen setzt mit dessen Eintritt in das Medium Fernsehen ein. Mit der zunehmenden Verbreitung des Fernsehens wird auch die Ausstrahlung von dokumentarischen Produktionen zunehmend vom Kino auf das neue Medium übertragen. Dokumentarfilme werden nun verstärkt im Auftrag des Fernsehens produziert und entsprechend an den journalistischen Stil des Fernsehens angepasst. Gleichzeitig ändern sich mit der Verbreitung des Fernsehens nicht nur Produktionsbedingungen und Distribution von Filmen, sondern auch die Rezeptionsbedingungen für die Zuschauer.

Während der Zuschauer im Kino in einem dunklen Raum, in den er sich zu einer bestimmten Zeit begibt, zwischen der projizierenden Apparatur und dem projizierten Bild sitzt, hat er beim Fernsehen seinen Platz vor dem Fernsehapparat, der sich meist im häuslichen Bereich befindet. Neben der räumlichen Anordnung ändert sich beim Übergang vom Kino zum Fernsehen für den Zuschauer gleichzeitig auch das soziale Gefüge der Rezeption. Der Fernsehzuschauer ist nicht mehr gezwungen, einen öffentlichen Raum aufzusuchen und ist nicht mehr an ein bestimmtes Programm gebunden. Er kann das Medium Fernsehen zu unterschiedlichen Zeiten nutzen und kann unter verschiedenen Sendungen auswählen. Als Folge der flexiblen zeitlichen Nutzungsmöglichkeiten durch den Zuschauer wurde das Programmangebot immer weiter ausgedehnt, so dass inzwischen rund um die Uhr Sendungen angeboten werden.⁴⁶

Im Vergleich zum Kino zeichnen sich räumliche Anordnung und kommunikative Situation durch größere Freiräume für den Zuschauer aus. Trotz der großen Freiheit, die das Fernsehen dem Zuschauer bei der Programmauswahl bietet, kann dies nicht darüber hinwegtäuschen, dass das Fernsehen nicht nur die Wahrnehmung der Zuschauer strukturiert, sondern auch prägt. Hickethier spricht

⁴⁶ vgl. Hickethier, Knut (2007): *Film- und Fernsehanalyse*. 4., aktualisierte und erw. Aufl. Stuttgart: Metzler, S. 19

in diesen Zusammenhang von dem „Dispositiv des Fernsehens“⁴⁷ und greift damit auf einen Begriff zurück, der auch schon für das Kino verwendet wurde. Das Dispositiv sieht dabei Aspekte wie Kinotechnik, kulturelle Traditionen der Wahrnehmung und psychische Verarbeitungsprozesse, fotografische Abbildungsverfahren, gesellschaftliche Konventionen und psychische Verarbeitungsformen in einem engen Zusammenhang.⁴⁸ Der Begriff geht auf den französischen Philosophen Michel Foucault zurück, der mit den „Dispositiven der Macht“ Anordnungssysteme von Institutionen, Normen und Gesetzen beschrieben hat.⁴⁹ Das Fernsehen besitzt die Macht, Wahrnehmungsstruktur und Weltbild der Mediennutzer zu prägen.⁵⁰

3.3 Das dokumentarische Fernsehen

Mit der Verbreitung des Fernsehens und dem aufkommenden Fernsehdokumentarismus seit den 1950er Jahren entstehen eigene fernsehspezifische Dokumentationen. Dokumentarfilm und Fernsehjournalismus stehen in einer engen Verbindung und beeinflussen sich gegenseitig.

⁴⁷ Ebd., S. 18f.

⁴⁸ vgl. ebd., S. 18

⁴⁹ vgl. Hieckethier, Knut (1997): *Film und Fernsehen als Mediendispositive in der Geschichte*. In: Hieckethier, Knut; Müller, Eggo; Rother, Rainer (Hg.): *Der Film in der Geschichte*. Berlin: Ed. Sigma (Dokumentation der GFF-Tagung, 1994), S. 63–73, hier S. 68

⁵⁰ vgl. Hieckethier, Knut (1993): *Dispositiv Fernsehen, Programm und Programmstrukturen in der Bundesrepublik Deutschland*. In: Hieckethier, Knut; Kreuzer, Helmut (Hg.): *Institution, Technik und Programm. Rahmenaspekte der Programmggeschichte des Fernsehens*. München: Fink (Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik Deutschland, / hrsg. von Helmut Kreuzer und Christian W. Thomsen ; Bd. 1), S. 171 – 243, hier S. 172. Nach Hieckethier ist „Kommunikation in der Gesellschaft immer auch mit Macht und Herrschaftserhalt verbunden [...] Wer bestimmt, wer mit wem sich worüber austauschen darf, besitzt Macht und Einfluss. In diesem Sinne üben mediale Institutionen Macht aus und kontrollieren den Zugang zur Öffentlichkeit.“ vgl. Hieckethier 2007, S. 19

3.3.1 Anfänge dokumentarischer Produktionen in den 1950er Jahren

Nachdem der Film im NS-Fernsehen vor allem zur Verbreitung der nationalsozialistischen Ideologie missbraucht worden war, sieht sich das Fernsehen mit seinem Wiederaufbau Anfang der 1950er Jahre dem demokratischen Staat verpflichtet.

Die Kulturfilm der NS-Zeit waren stark von nationaler Thematik geprägt. In den dreißiger Jahren waren Filme wie, *Deutschland kreuz und quer* oder *Mit der Reichsbahn durch die deutsche Landschaft* entstanden, die sich betont unpolitisch gaben, aber dennoch voll ideologischen Gedankenguts waren. Dies zeigte sich in der Darstellung von Heimat, Ehe und Familie und in der Hervorhebung von Werten wie Treue und Pflichtbewusstsein.⁵¹ Oft dienten diese Kulturfilm, die zwischen 10 und 15 Minuten, nie aber länger als 30 Minuten dauerten, als Übergang zur nächsten Direktsendung.⁵²

Das Fernsehen diente dem Nationalsozialismus zu Propagandazwecken und der Dokumentarfilm sollte offen der Wehrtüchtigung dienen. Die Ausstrahlungen wechselten zwischen heimatbezogenen und militärisch geprägten Filmen.⁵³ Schon in dieser Zeit wollten die Fernsehprogrammhersteller das Medium nicht mehr nur als Abspielinstrument von vorgefertigten Filmen nutzen, sondern strebten auch eigene Produktionen an.⁵⁴ So wurde früh ein „Filmtrupp des Fernsehsenders“ gegründet, der sich zunächst noch an der Kinotradition des Kultur- und Dokumentarfilms orientierte, der jedoch vor allem das Hauptdefizit des übernommenen Kulturfilms, dessen mangelnde Aktualität, ausgleichen sollte. Die Filmemacher begannen mit kleineren Filmen von etwa 15 Minuten, die dann in der Informationssendung *Aktueller Bildbericht*, der Nachrichtensendung des NS-Fernsehens, ausgestrahlt wurden.⁵⁵ Die verstaatlichten Medien waren im NS-Staat die Hauptmittel zur Verbreitung der Nazi-Propaganda. Auch wenn das Fernsehen

⁵¹ vgl. Hicketier, Hoff 1998, S. 45

⁵² vgl. Hicketier, Knut (1990a): *Die Welt ferngesehen. Dokumentarische Sendungen im frühen Fernsehen*. In: Heller, Heinz-B.; Zimmermann, Peter (Hg.): *Bilderwelten, Weltbilder. Dokumentarfilm und Fernsehen*. Marburg: Hitzeroth, S. 23–48, hier S. 23

⁵³ vgl. ebd., S. 31f.

⁵⁴ vgl. ebd., S. 32

⁵⁵ vgl. ebd., S. 32f.

in seiner Breitenwirkung noch eine geringere Bedeutung als Presse oder Rundfunk hatte, wurde dennoch eine Nutzung des Mediums zur Verbreitung der faschistischen Ideologie angestrebt.⁵⁶

Nachdem Presse und Rundfunk im NS-Staat zu Propagandazwecken missbraucht worden waren, sollten die Medien im demokratischen Staat nun der Entnazifizierung sowie der Umerziehung und Herausbildung eines neuen staatsbürgerlichen Konsens dienen. Dabei kam dem sich neu bildenden Fernsehdokumentarismus, der die Wochenschau- und Kulturfilmtradition ablösen sollte, eine wichtige Aufgabe zu.⁵⁷ Der frühe Fernsehdokumentarismus orientierte sich zunächst an den britischen und nordamerikanischen Vorbildern und zeichnete sich vor allem durch seine demokratisch orientierte Filmberichterstattung aus.⁵⁸ Des Weiteren beeinflusste auch der in den 1950er Jahren einsetzende Medienwechsel vom Kino zum Fernsehen die Distribution und Rezeption dokumentarischer Filme.⁵⁹ Der Fernsehdokumentarismus war deutlich journalistisch geprägt und stand im Zeichen der Objektivität. In den 1950er Jahren erfuhr das Konzept des Fernsehens eine grundlegende Wandlung. Als Aufgabe wurde die Stiftung analytischer Erkenntnisse gesehen.⁶⁰ So wurde zum Grundsatz des Fernsehens die „Erforschung der Wirklichkeit“, die technischen und apparativen Potenziale wurden darauf ausgerichtet und sie wurden zum Repräsentanten der Wahrnehmung des Zuschauers.⁶¹ Mit den dokumentarischen Arbeiten, die in Hamburg in den 1950er Jahren entstanden, wurde „[der] Versuch gewagt, Fernsehen und Film im Dokumentarbericht zu verschmelzen, das filmische Material fügenlos einzubinden in einen Vorgang von gleichzeitiger Teilhabe an den aufregenden Entdeckungen der Wunder der Welt.“⁶²

⁵⁶ vgl. Schanze, Helmut (Hg.) (2001): *Handbuch der Mediengeschichte*. Stuttgart: Kröner (Kröners Taschenausgabe), S. 175

⁵⁷ vgl. Zimmermann, Peter (1994a): *Der Apparat löscht sein Gedächtnis Über dokumentarisches Fernsehen und strukturelle Amnesie*. In: Zimmermann, Peter (Hg.): *Fernseh-Dokumentarismus. Bilanz und Perspektiven*. 2. Aufl. Konstanz: UVK-Medien Ölschläger (Close up, 1), S. 23–36, hier S. 25

⁵⁸ vgl. ebd., S. 33

⁵⁹ vgl. ebd., S. 34

⁶⁰ vgl. Prümm, Karl (1999): *Dokumentarisches Fernsehen und Modernisierung*. In: Gottberg, Joachim von; Mikos, Lothar; Wiedemann, Dieter (Hg.): *Mattscheibe oder Bildschirm. Ästhetik des Fernsehens*. Berlin: Vistas-Verl., S. 95–103, hier S. 99

⁶¹ vgl. ebd.

⁶² Hickethier 1990a, S. 44

So beginnt man in Hamburg ab 1952 vermehrt Live-Produktionen zu erstellen. Der ab den 1950er Jahren entstehende Fernsehdokumentarismus in Deutschland wird zunächst vor allem durch die so genannte „Hamburger“ und „Stuttgarter Schule“ geprägt. In Hamburg bildete sich unter dem damaligen Leiter des Nordwestdeutschen Rundfunks (NWDR), Rüdiger Proske, eine Gruppe von Dokumentarfilmern, darunter auch Klaus Wildenhahn, heraus, aus der später die sogenannte „Hamburger Schule“ hervorgehen sollte.⁶³ Die Hamburger Schule fühlte sich der reinen Objektivität verpflichtet und strebte danach, die Realität möglichst unverfälscht darzustellen. Ihre Vertreter, darunter vor allem Klaus Wildenhahn, orientierten sich ab den 1960er Jahren stark an der Tendenz des aufkommenden *Direct Cinema*.

Parallel zur „Hamburger Schule“ entstanden auch im Fernsehen des Süddeutschen Rundfunks (SDR) erste dokumentarische Sendungen. Diese Arbeiten der Regisseure und Autoren wurden schon bald als „Stuttgarter Schule“ bezeichnet.⁶⁴ Die „Stuttgarter Schule“ hingegen verfolgte einen kritischen Ansatz und nahm die vorgefundene Wirklichkeit als Bausteine, die nach dramaturgischen Gesetzen zusammengestellt wurden, um Zustandsbilder von gesellschaftlicher Bedeutsamkeit zu zeigen.⁶⁵ Eine der bedeutendsten Dokumentationen war hier die zwischen 1957 und 1973 ausgestrahlte Reihe *Zeichen der Zeit*, die sich intensiv mit Themen des Alltags auseinandersetzte und sich durch eine kritische Grundhaltung auszeichnete.⁶⁶

Mit der Entwicklung des Fernsehdokumentarismus begann aber auch gleichzeitig eine fragwürdige Praxis der Bearbeitung des Filmmaterials. An einem Beispiel aus den frühen Reportagen der 1950er Jahre wird deutlich, wie mit Bildmaterial auf zweifelhafte Weise Objektivität vorgetäuscht werden kann. Im Rahmen von Reiseberichten entstand 1954 *Musuri. Bericht einer Fernsehexpedition nach Belgisch-Kongo*, eine große Afrika-Reportage.⁶⁷ In dieser Reportage ging es den Reportern weniger darum, über die soziale und politische Lage des Landes zu informieren, als vielmehr touristische Reiseindrücke wiederzugeben. Dabei

⁶³ vgl. Berg-Walz 1995, S. 69

⁶⁴ vgl. ebd.

⁶⁵ vgl. ebd., S. 72

⁶⁶ vgl. Prümm 1999, S. 99

⁶⁷ vgl. Zimmermann 1994b, S. 220

handelte es sich um ein Darstellungsschema, wie es aus dem Kultur- und Tierfilm bereits bekannt war.⁶⁸ Drei Jahre später, nachdem der Film als einer der besten Dokumentarberichte des Jahres 1954 ausgezeichnet worden war, zeigte das Fernsehen eine komplett überarbeitete Fassung unter dem Titel *Der Urwald weicht zurück*.⁶⁹ Der Vergleich der zweiten Fassung mit der Ersten zeigt, wie gegensätzlich die filmische Bearbeitung sein kann. Diente die erste Fassung vor allem der Unterhaltung des Fernsehzuschauers, wird die zweite Fassung dahingehend überarbeitet, dass Informationen über die wirtschaftliche und kulturelle Situation in Belgisch-Kongo im Vordergrund stehen, die sich durch Sachlichkeit und Objektivität auszeichnen sollten. Außerdem wurde der Tagebuchstil durch sachlich klingende, aus dem Off kommende Kommentare ersetzt.⁷⁰ Die Bilder wurden dabei also in einen völlig anderen Zusammenhang gesetzt, als der, in dem sie aufgenommen worden waren. Die in der ersten Version offen ausgestellte subjektive Sicht auf die Dinge war in der zweiten Fassung nicht mehr zu erkennen.⁷¹ Die Information des Filmes bleibt trotz der nachträglichen Bearbeitung und Umgestaltung subjektiv, nur mit dem entscheidenden Unterschied, dass dies in der zweiten Fassung nicht mehr explizit sichtbar ist. Die Aussage der Reportage wird daher fragwürdig. Diese Vorgehensweise von Dokumentarfilmern im Fernsehen führte zu der begründeten Kritik, dass der Fernsehdokumentarismus durch Machart und formale Inszenierung die Subjektivität unkenntlich mache und stattdessen den Anschein von Sachlichkeit, Objektivität und Aktualität erzeuge und damit subjektiv geprägte Eindrücke als adäquates Bild der Realität ausbe.⁷²

Nicht die Subjektivität an sich macht die Reportage fragwürdig, sondern die Vertuschung und der bewusste Versuch, die subjektiven Aufnahmen in eine objektive Richtung zu lenken. Das angeführte Beispiel zeigt, dass Fernsehdokumentarismus schon in den Anfängen mit dem Blick auf die Realität spielt und diesen an bestimmte Zwecke und Absichten anpasst. Es macht deutlich,

⁶⁸ vgl.ebd.

⁶⁹ vgl.ebd.

⁷⁰ vgl.ebd.

⁷¹ Ebd., S. 221

⁷² vgl. ebd., S. 222

wie intensiv Fernsehen – und dies gilt bis heute – an der Wahrnehmung und Vorstellung des Zuschauers mitwirkt.

3.3.2 Kritischer Dokumentarismus in den 1960er Jahren

Der Fernsehdokumentarismus, der sich in den 1950er Jahren aufgrund des vorangegangenen Medienmissbrauchs durch die Nationalsozialisten gerade durch eine journalistische Objektivität auszeichnen wollte, sah sich in der zweiten Hälfte der 1960er Jahre zunehmend dem Manipulationsverdacht ausgesetzt und zudem mit dem durch das *Direct Cinema* entstehenden sozialkritischen Dokumentarfilm konfrontiert.⁷³

3.3.2.1 Der Einfluss des *Direct Cinema*

Mit der neuen Entwicklung derameratechnik, die es erlaubte Ton und Bild gleichzeitig aufzunehmen, änderte sich die Dokumentarfilmpraxis ab 1960 maßgeblich.⁷⁴ Durch die technische Neuerung konnte auf inszenierte Darstellungen verzichtet werden. Die gleichzeitige Aufnahme von Ton und Bild erlaubte es, die Realität so aufzunehmen, wie sie vorgefunden wurde. Den Dokumentaristen eröffneten sich mit dieser Technik völlig neue Möglichkeiten, die Wirklichkeit aufzunehmen, und sie glaubten, diese nun nahezu unverfälscht einfangen zu können.⁷⁵ Während es bis dahin als Legitimation für einen Dokumentarfilmregisseur ausgereicht hatte, seinen Stoff aus der Wirklichkeit zu nehmen und so genau wie möglich wiederzugeben oder zu rekonstruieren, änderten sich nun die Anforderungen an einen Dokumentarfilm. Damit gewann

⁷³ Zimmermann 1994a, S. 34

⁷⁴ vgl. Roth, Wilhelm (1982): *Der Dokumentarfilm seit 1960*. München: Bucher (Bucher-Report Film), S. 9

⁷⁵ vgl. ebd.

die Frage des Inszenierens eine völlig neue Dimension für den Dokumentarfilmbereich.⁷⁶

In den 1960er Jahren entstanden das *Direct Cinema* in den USA und das Pendant des *Cinéma Vérité* in Frankreich, die beide neue Maßstäbe setzten, den Stil des Dokumentarfilms neu prägten und dessen Verhältnis zur Realität neu definierten. Zentrales Anliegen beider Bewegungen war die Darstellung von Realität im Dokumentarfilm. Allerdings unterschieden sich ihre Vorstellungen darüber, wie Wirklichkeit dargestellt werden sollte.⁷⁷ Das *Direct Cinema* wurde dabei vertreten von Richard Leacock, Robert Drew, Albert Maysles und Donn Alan Pennebaker, und das *Cinéma Vérité* hatte seine Hauptvertreter in Jean Rouch und Edgar Morin.⁷⁸

In der Auseinandersetzung um das *Direct Cinema* wurde das Verhältnis Fiktion und Dokumentation im Film problematisiert. Die Vertreter des *Direct Cinema* verfolgten den Ansatz, möglichst nicht in das Geschehen einzugreifen, sondern nur mit der Kamera zu beobachten. Ziel war es, sich als Kamerateam so weit wie möglich zurückzunehmen. Das *Direct Cinema* wollte in seinen Filmaufnahmen völlig zurücktreten und die Realität so einfangen, wie sie sich auch ohne die Anwesenheit der Kamera gezeigt hätte. In ihren Filmen sahen die Dokumentarfilmer eine filmdokumentarische Authentizität, die im Gegensatz zur filmischen Fiktion stand.⁷⁹

Dem Anspruch des *Direct Cinema*, durch Minimieren der Kamerapräsenz Authentizität zu erzeugen, stand der reflektierte Umgang mit der Kamera beim *Cinéma Vérité* gegenüber. Rouch und Morin waren sich der unhintergehbaren Kamera, die auch die vor der Kamera agierenden Personen beeinflusste, bewusst. Sie versuchten, dieses Problem produktiv zu wenden, indem beispielsweise Rouch die beteiligten Menschen selbst gewählte Rollen spielen ließ, wie etwa in *Moi, un noir*, ein Film über das „Lumpenproletariat“ im afrikanischen Abidjan, aus dem

⁷⁶ vgl. ebd.

⁷⁷ vgl. ebd.

⁷⁸ vgl. ebd.

⁷⁹ vgl. Heller, Heinz-B. (2007): *Mediale Ordnungen und das Imaginäre. Aspekte des aktuellen Semidokumentarismus*. In: Müller, Corinna; Scheidgen, Irina (Hg.): *Mediale Ordnungen Erzählen, Archivieren, Beschreiben*. Marburg: Schüren, S. 187–200, hier S. 189

Jahr 1958.⁸⁰ Dies führte dazu, dass die Akteure ihre sozialen Phantasien und Tagträume verkörperten. Sie spielten also Fiktionen, die sich mit der Dokumentation ihrer objektiven Lebensumstände vermengten und somit mehr über ihre Lebenswirklichkeit aussagten, als eine faktografische Darstellung es hätte leisten können.⁸¹ Dieses Beispiel zeigt, dass Fiktion zu einem wahrhaftigeren Bild führen kann als die reine Beobachtung, wie das *Direct Cinema* sie forderte. Das Beispiel verbindet hier Fakten (die realen Lebensumstände) und Fiktionen, indem fiktionale Wünsche in die Realität eingebettet werden. Die Fiktionen gehören somit in derselben Weise zur gezeigten Realität dazu, wie auch Träume und Wünsche zum Leben gehören. Daher tut diese Form von Fiktionalisierung dem dokumentarischen Anspruch keinen Abbruch. Im Verlauf des Fernsehdokumentarismus wird sich zeigen, dass die Verwendung von fiktiven Elementen in späteren Dokumentationen eine ganz andere Bedeutung erhalten wird, als dies bei den Arbeiten des *Cinéma Vérités* noch der Fall war. Trotz der unterschiedlichen Ansätze des *Direct Cinema* und des *Cinéma Vérités* verbindet beide die „Suche nach einer neuen Darstellungsmöglichkeit des Menschen mit dokumentarischen Mitteln“⁸² Beide Richtungen zeigen zudem erneut, wie unterschiedlich das Verständnis von Dokumentarfilm sein kann und wie dasselbe Ziel mit unterschiedlichen Methoden erreicht werden kann.

In der Tradition des *Direct Cinema* steht auch Klaus Wildenhahn, der inspiriert durch die amerikanischen Dokumentaristen die Handkamera einsetzte, die es erlaubte, ganz nah an das zu filmende Geschehen heranzurücken. Dies ermöglichte eine noch feinere dokumentarische Beobachtung.⁸³ Wildenhahns Zuwendung zur Realität beruht auf einer Langzeitbeobachtung und einem geduldigen Einlassen auf das zu Filmende. Das von Wildenhahn geforderte „langsame“ Auseinandersetzen mit dem zu Filmenden steht damit in einem grundsätzlichen Widerspruch zu den raschen Dokumentationen des Fernsehens.⁸⁴ Mit der zunehmenden Eingliederung von Dokumentarfilmen in das

⁸⁰ vgl. ebd.

⁸¹ vgl. ebd., S. 189f

⁸² Berg-Walz 1995, S. 79

⁸³ vgl. Schadt 2002, S. 30f

⁸⁴ vgl. Hickethier, Hoff 1998, S. 271f

Fernsehprogramm werden sich dokumentarische Produktionen jedoch zunehmend an fernsehtypische Produktionsformen anpassen.⁸⁵

3.3.2.2 Gesellschaftskritik im Dokumentarfilm

Neben den technischen Möglichkeiten veränderten sich auch die Inhalte der Dokumentarfilme, insbesondere ab den 1960er Jahren. Eine Generation, die durch die Nachkriegszeit geprägt war, begann sich für die Realität der eigenen Gesellschaft zu interessieren.⁸⁶ Der Dokumentarfilm der 1960er Jahre zeichnete sich durch einen gesellschaftskritischen Ansatz aus. Beeinflusst durch die Protestbewegungen dieser Zeit setzten sich viele Filmemacher für sozial Benachteiligte, für Minderheiten sowie für Widerstands- und Befreiungsbewegungen ein. Sie verzichteten in ihren Dokumentarfilmen auf den bislang üblichen Autoren-Kommentar und ließen die Betroffenen in Gesprächen, Interviews und Stellungnahmen selber zu Wort kommen.⁸⁷ Wichtigster Aspekt für die Filmemacher war der Verzicht auf gestellte Szenen. Die Kamera wurde zu einer beobachtenden und zuhörenden Instanz. Im Mittelpunkt der Dokumentation standen die „kleinen Leute“, deren Probleme und Ansichten. Zugleich sollte dem mächtigen Fernseh-Journalismus, der die öffentliche Meinung prägte, ein kritisches Korrektiv entgegengesetzt werden: Damit wurde der Dokumentarfilm zu einem Instrument aufklärerischer Gesellschaftskritik, das nicht nur auf gesellschaftliche Missstände hinweisen, sondern auch zu deren Veränderung beitragen wollte.⁸⁸

Eine führende Rolle bei der Entwicklung des kritischen Dokumentarjournalismus nahm der Westdeutsche Rundfunk ein, der sich in den 1960er Jahren zum neuen Zentrum des Fernsehdokumentarismus zu entwickeln begann. Man wandte sich sozialkritischen Themen zu, die sich

⁸⁵ vgl. Zimmermann 1994a, S. 34f

⁸⁶ vgl. Roth 1982, S. 9

⁸⁷ vgl. Zimmermann 2001, S. 5

⁸⁸ vgl.ebd.

beispielsweise mit den Dritte-Welt-Ländern (*Krieg mit vielen Fronten*, 1967) und Rassenkonflikten (*Weißer Macht und schwarze Massen*, 1967) beschäftigten.⁸⁹ Der kritische Dokumentarismus, der sich in den 1960er Jahren in Kunst, Literatur, Theater und Film durchsetzte, fand im Fernsehen in der Form eines engagierten Journalismus seinen Ausdruck. Es wurde mit dem bislang auf Ausgewogenheit, auf gesellschaftliche Integration und Bestätigung etablierter Werte und Institutionen ausgerichteten Medium ein kritisches Potenzial geschaffen, das auch den Dokumentarfilm begünstigte.⁹⁰

Junge Dokumentarfilmer suchten nach neuen Wegen, in ihren Filmen Öffentlichkeit darzustellen und orientierten sich dabei zunehmend am Stil des Fernsehjournalismus.⁹¹ Der kritische deutsche Dokumentarfilm steht daher in einer engen Verbindung mit dem „engagierten“ Journalismus des Fernsehens und des daraus entstandenen Fernsehdokumentarismus.

Die Entwicklung vom Dokumentarfilm zum dokumentarischen Fernsehen wird dadurch geprägt, dass das Fernsehen nicht mehr nur als Instrument für die Ausstrahlung vorhandener Filme diente, sondern frühzeitig mit der Produktion eigener dokumentarischer Sendungen begann. Demzufolge unterliegt der Dokumentarfilm mit Beginn des Fernsehdokumentarismus auch den fernsehspezifischen dokumentarischen Praktiken. Es entstanden Formen des Dokumentarfilms mit fließenden Übergängen zu anderen journalistischen Formen wie Dokumentation, Feature oder Reportage.⁹²

⁸⁹ vgl. Hickethier, Hoff 1998, S. 272

⁹⁰ vgl. Zimmermann, Peter (1990): *Dokumentarfilm, Reportage, Feature. Zur Stellung des Dokumentarfilms im Rahmen des Fernseh-Dokumentarismus*. In: Heller, Heinz-B.; Zimmermann, Peter (Hg.): *Bilderwelten, Weltbilder. Dokumentarfilm und Fernsehen*. Marburg: Hitzeroth, S. 99–126, hier S. 105

⁹¹ vgl. Hickethier, Hoff 1998, S. 272

⁹² vgl. Zimmermann 1990, S. 105

3.3.2.3 Ausprägung fernsehtypischer Dokumentationsformen

Im Fernsehdokumentarismus der 1960er Jahre setzte sich ein neues fernsehspezifisches Formrepertoire durch. Es entstanden Magazinformen, die sich an britischen und amerikanischen Vorbildern orientierten. So bildete sich eine Formvielfalt heraus, die vom Feature über die Reportage bis hin zur (oftmals historischen) Dokumentation reichte.⁹³

Als eines der wichtigsten fernsehtypischen Formate entwickelte sich das „Feature“. Der Begriff geht auf die britischen Kontrollgremien zurück, die nach dem Kriege den Aufbau des Rundfunks beaufsichtigten, und wurde später vom Radio auf das Fernsehen übertragen. Das Feature umfasst Sendungen wie Feuilletons, Reportagen und Dokumentationen.⁹⁴ Der Begriff „Feature“ stellt also eine Art „Überform“ der wichtigsten publizistischen Ausdrucksformen im Fernsehen dar.⁹⁵ Der Begriff ist weitgehend zu einem Synonym für den journalistischen Fernseh-Dokumentarismus geworden.⁹⁶ Charakteristisches Merkmal eines „Features“ ist die anschauliche Weise, mit der ein Sachverhalt dargestellt wird. Dabei werden wichtige Aspekte anhand von Beispielen und Anschauungsmaterial verdeutlicht. Zu den zentralen Elementen des Features zählen Interviews, Stellungnahmen, szenische Darstellungen, Filmberichte, Archivfilme, Fotos, Grafiken etc.⁹⁷ Diese Bestandteile sind bis heute die wichtigsten Elemente dokumentarischer Produktionen im Fernsehen.

Kennzeichnend für die Arbeitsweise der Fernsehdokumentaristen ist, dass zunächst ein Konzept entworfen wird und erst danach das Material entsprechend zusammengestellt wird. Dabei wird anders als beim Dokumentarfilm die Realität so aufgenommen, dass sie in das Konzept passt, welches sich der Autor vorstellt.

⁹³ vgl. Zimmermann 1994b, S. 250

⁹⁴ vgl. Proske, Rüdiger (1967): *Über die Fragwürdigkeit der Objektivität. Anmerkungen zum Thema Dokumentarsendungen*. In: *Fernsehen Deutschland*. Mainz, S. 129. Zitiert nach Zimmermann 1990, S. 100

⁹⁵ vgl. Wolf, Fritz (2003): *Alles Doku - oder was? Über die Ausdifferenzierung des Dokumentarischen im Fernsehen; Expertise des Adolf-Grimme-Instituts*. Düsseldorf: LfM (LfM-Dokumentation, 25), S. 88

⁹⁶ vgl. Zimmermann 1990, S. 100

⁹⁷ vgl.ebd.

Diese Herangehensweise an dokumentarische Themen ist auf heftige Kritik gestoßen. So formuliert Schübel überspitzt:

„Ein Autor hat einen Einfall (oder glaubt es) und geht zu seinem Redakteur, der das auch glaubt und ihm einen Auftrag gibt [...]. Der Autor geht dann hin und recherchiert [...]. Dann setzt er sich hin, denkt schön konzentriert an die Wirklichkeit und bannt sie möglichst hurtig auf's Papier[...]. Dabei gilt es, zwei Regeln zu beachten: 1. Grundsätzliche Widersprüche gibt es grundsätzlich nicht[...]; 2. Außerdem bringen sie nur Ärger. Die auf Papier gebannte Wirklichkeit [...] wird dann draußen, d. h. außerhalb der Wohnung des Autors ‚realisiert‘.“⁹⁸

Die Arbeitsweise der Fernsehdokumentaristen steht damit in deutlichem Gegensatz zu der der klassischen Dokumentaristen, die gerade die Wirklichkeit auf sich wirken ließen und nur das aufnahmen, was vorzufinden war. Diese Tendenz im Fernsehdokumentarismus steht der von Wildenhahn vertretenen „Ästhetik des Realen“ entgegen, die sich dadurch auszeichnet, dass „der dokumentarische Inhalt [seine Form] sucht und bestimmt.“⁹⁹ Beim „Feature“ dagegen bestimmt nicht mehr der Inhalt die Form, sondern umgekehrt die Form den Inhalt. Der Inhalt muss einem im Vorhinein konzipierten Entwurf entsprechen. Die vorgefundene Realität wird folglich einem Konzept angepasst, anstatt dass sich das Konzept auf der Basis der vorgefundenen Realität entwickeln würde.

Die in den 1980er Jahren aufkommende Diskussion über eine weitergehende Veränderung der fernsehdokumentarischen Formen wird so weit gehen, dass das Genre an sich infrage gestellt wird. Daher wird auch von der „Krise des Dokumentarfilms“ gesprochen werden.¹⁰⁰

⁹⁸ Schübel, Rolf (1976): *Was mir so zu meinen Erfahrungen mit dem deutschen Fernsehen und dem Dokumentarfilm einfällt*. Rundfunk und Fernsehen. Hamburg, Nr. 3. Zitiert nach Roth 1982, S. 147

⁹⁹ vgl. Wildenhahn, Klaus (1975): *Über synthetischen und dokumentarischen Film. Zwölf Lesestunden*. Frankfurt a.M., S.61. Zitiert nach Hohenberger 2006, S. 17

¹⁰⁰ vgl. Zimmermann 1994b, S. 303

3.3.3 Krise des Dokumentarfilms in den 1980er Jahren

In den 1980er Jahren ändern sich das gesellschaftliche Umfeld und die finanzielle Ausgangslage für die Dokumentaristen. Mit dem Ende der Protestbewegungen gerät in den 1980er Jahren auch der sozialkritische Aufklärungsanspruch des Dokumentarfilms in die Krise und der Dokumentarfilm verliert an aufklärerischem Potenzial.¹⁰¹ Zudem werden die Dokumentarfilmer hinsichtlich Produktion und Distribution zunehmend von den Fernsehanstalten abhängig.

3.3.3.1 Gesellschaftliches Umfeld und Produktionsbedingungen für den Dokumentarfilm

Angesichts der Krise in der europäischen Filmindustrie werden die Filme im zunehmenden Maße vom Fernsehen produziert und verbreitet.¹⁰² Hinsichtlich der Finanzierung kommt dem Fernsehen dabei eine wichtige Rolle zu. Allerdings fallen die finanziellen Mittel für den klassischen Dokumentarfilm dennoch sehr begrenzt aus. Denn die Etats der Redaktionen, die meist an Features und Reportagen orientiert sind, reichen nicht aus, um einen Dokumentarfilm zu finanzieren.¹⁰³

Zudem greifen die Redaktionen, die über die dokumentarischen Sendeplätze entscheiden, stark in die Arbeiten der Autoren ein. Die Zusammenarbeit zwischen Autoren, Redaktion und Produzenten verändert sich zuungunsten der Autoren, die nunmehr von den Redaktionen die dokumentarischen Formate vorgegeben bekommen, an denen sie sich orientieren müssen.¹⁰⁴ Unter Format versteht man, „die gezielte auf die Bedürfnisse des spezifischen Marktes abgestimmte Wahl von

¹⁰¹ vgl. Zimmermann 2001, S. 5

¹⁰² vgl. ebd., S. 7

¹⁰³ vgl. Feindt, Johann u.a. (2003): *Der zweite Blick – die Zweite. Ein offener Brief, Oktober 2001*. In: Feil, Georg (Hg.): *Dokumentarisches Fernsehen. Eine aktuelle Bestandsaufnahme*. Konstanz: UVK-Verl.-Ges. (Kommunikation audiovisuell), S. 198-202, hier S. 199f.

¹⁰⁴ vgl. Wolf, Fritz (2006): *Zunehmende Formatierung. Über den Umgang mit dokumentarischen Sendeplätzen im Fernsehen*. In: Zimmermann, Peter; Hoffmann, Kay (Hg.): *Dokumentarfilm im Umbruch. Kino - Fernsehen - neue Medien*. Konstanz: UVK-Verl.-Ges. (Close up, 19), S. 105–115, hier S. 112

Struktur, Inhalt und Präsentation.“¹⁰⁵ Dabei wird eine Sendung bzw. ein Programm synthetisch aus den Elementen eines Genres zusammengesetzt, die auf eine große Publikumsakzeptanz stoßen. Kriterium für den Erfolg eines Formats ist die Einschaltquote in dem anvisierten Zuschauersegment.¹⁰⁶ Der (imaginäre) Zuschauer konzipiert die Fernsehprogramme indirekt mit. Das Sehverhalten der Zuschauer beeinflusst Form, Platzierung und Produktion dokumentarischer Sendungen.¹⁰⁷ Folglich muss sich auch das dokumentarische Genre dem Sehverhalten der Zuschauer anpassen.

Nicht mehr die Autoren entscheiden über das, was sie in ihren Filmen zeigen möchten, sondern die Redaktionen geben die Inhalte vor und bestimmen auch das Konzept. Damit geht die individuelle Handschrift, die den klassischen Dokumentarfilm auszeichnet, in gewisser Weise verloren. Die dokumentarische Haltung der klassischen Dokumentaristen, denen es vor allem um die Beobachtung geht, und bei deren Filmen nicht alles glatt aufgeht, gerät im Fernsehen ins Hintertreffen. Dem Fernsehen geht es um Darstellung und nicht um Beobachtung.¹⁰⁸

Der klassische Dokumentarfilm, dessen Gestaltungsweise den dokumentarischen Formen des Fernsehens diametral entgegensteht, wird von vielen Fernsehverantwortlichen abgelehnt, da er für sie offenbar zu „langsam“, „zu schwierig“, „zu soziallastig“ und „zu kritisch“ ist.¹⁰⁹ Damit zeigt sich, dass genau jene Eigenschaften, die den Dokumentarfilm auszeichnen, nicht mit den Ansprüchen des Fernsehens zu vereinbaren sind. „Wenn z. B.“, wie Klaus Wildenhahn sagt, „die ‚Pause‘ im Fernsehen keinen Platz mehr hat, wenn ‚Auslassungen‘ oder das zarte ‚Dazwischen‘ dem Quotendruck zum Opfer fallen, werden wichtige, qualitative Merkmale der dokumentarischen Beobachtung

¹⁰⁵ Haas, Michael H; Frigge, Uwe; Zimmer, Gert; Haas-Frigge-Zimmer (1991): *Radio-Management. Ein Handbuch für Radio-Journalisten*. 1. Aufl. München: Ölschläger (Reihe praktischer Journalismus, 13), S. 158

¹⁰⁶ vgl. Hickethier, Knut (1999): *Genre oder Format? Veränderungen im Fernsehprogramm der Unterhaltung und Fiktion*. In: Gottberg, Joachim von; Mikos, Lothar; Wiedemann, Dieter (Hg.): *Mattscheibe oder Bildschirm. Ästhetik des Fernsehens*. Berlin: Vistas-Verl., S. 204–215, hier S. 204

¹⁰⁷ vgl. Ertel, Dieter (1996): *Strategie der Blicke. Zur Modellierung von Wirklichkeit in Dokumentarfilm und Reportage*. Konstanz: Ölschläger (Close up, 5), S. 10

¹⁰⁸ vgl. Wolf 2006, S. 113

¹⁰⁹ vgl. Schadt 2002, S. 34

ausgeschlossen.“¹¹⁰ So findet die Form des klassischen Dokumentarfilms mit seinen spezifischen Kriterien kaum noch Einzug in die dokumentarischen Formen des Fernsehens. Der Dokumentarfilm wird auf die unattraktiveren Sendeplätze verdrängt und meist erst zu fortgeschrittener Stunde im Fernsehen ausgestrahlt. Das Genre gerät im deutschen Fernsehen immer mehr an den Programmrand.¹¹¹

3.3.3.2 Dokumentarfilm versus Fernsehdokumentation

An die Stelle des Dokumentarfilms rücken andere, fernsehspezifische Formen. Mit der Verflechtung von Film, Fernsehen und Neuen Medien und den entsprechenden Produktions- und Distributionstechniken bilden sich auch in ästhetischer Hinsicht intermediale Hybridformen heraus, die die traditionelle Unterscheidung von Film-, Fernsehen- und Video-Ästhetik und die entsprechenden Genredefinitionen hinfällig werden lassen.¹¹²

Während der Dokumentarfilm in den 1960er und 1970er Jahren noch ein Medium zum Ausdruck gesellschaftlicher Reflexion war, wird in den 1980er Jahren die Darstellungsmöglichkeit von gesellschaftlicher Wirklichkeit im Film zunehmend infrage gestellt.¹¹³ War bis dahin die Auseinandersetzung im Dokumentarfilm davon bestimmt, inwieweit sich gesellschaftliche Realitäten am adäquatesten filmisch darstellen lassen und wie aufklärerische Impulse vermittelt werden können, wird gerade diese Darstellung zunehmend in Zweifel gezogen. Es wird nun gefordert, dass es nicht darum gehen solle, den Schein der Authentizität zu erzeugen, sondern sehr viel mehr darum die Künstlichkeit und den fiktionalen Charakter der dokumentarischen Filme herauszustellen.¹¹⁴ Dokumentarische und

¹¹⁰ Feindt, Johann u.a. (2003): *Der zweite Blick. Ein offener Brief, April 2001*. In: Feil, Georg (Hg.): *Dokumentarisches Fernsehen. Eine aktuelle Bestandsaufnahme*. Konstanz: UVK-Verl.-Ges. (Kommunikation audiovisuell), S. 194 – 198, hier S. 197

¹¹¹ vgl. Wolf 2003, S. 65

¹¹² vgl. Zimmermann 2001, S. 7

¹¹³ vgl. Zimmermann 1994b, S. 304

¹¹⁴ vgl. Zimmermann 1990, S. 109

fiktionale Stilmittel werden zu semidokumentarischen Formen verbunden, um die Grenzen des dokumentarischen Films zu erforschen.¹¹⁵

Die strenge Unterscheidung, die Wildenhahn zwischen dokumentarischen und inszenierten Filmen machte, wird von jüngeren Dokumentaristen als puristisch abgelehnt. „Diese Filmemacher nähern sich Themen mit dokumentarischen Mitteln, die mehr die Interessen der Zuschauer miteinbeziehen, und wenden aktuellere filmische Formen der Fernseh-Features und – Reportagen an.“¹¹⁶ Auch bekannte Fernsehdokumentaristen wie Georg Stefan Troller, Horst Königstein und Heinrich Breloer setzen sich für eine Abkehr „von einem platten Naturalismus und für eine Verbindung von Dokumentation und Fiktion und Experimente mit halbdokumentarischen Mischformen [ein], die eine differenzierte Auseinandersetzung mit der Realität ermöglichen.“¹¹⁷ Breloer zählt zu den Filmemachern, die den Fernsehdokumentarismus seitdem mit ihren neuen Formen, insbesondere dem Doku-Drama, maßgeblich beeinflusst haben.

Der klassische Dokumentarfilm wird zur Randerscheinung im Fernsehen. Gleichzeitig werden Stilelemente jedoch übernommen und an die fernsehspezifische dokumentarische Form angepasst. So kommen im Doku-Drama ähnlich wie bei Produktionen der 60er und 70er Jahre Betroffene zu Wort, jedoch ist die Zielrichtung der Sendungen eine völlig andere. Während in den Produktionen der 60er und 70er Jahre die Aussagen der Betroffenen provozieren und zur Aufdeckung gesellschaftlicher Missstände beitragen sollten,¹¹⁸ will das Doku-Drama über die Erzeugung von Betroffenheit bei den Zuschauern zu deren Unterhaltung beitragen. Damit fehlt den aktuellen Doku-Dramen die polemische Schärfe der früheren Produktionen. Das Fernsehen setzt nicht mehr auf eine Auseinandersetzung zwischen Film und Zuschauer, sondern legt einzig Wert auf Unterhaltung. Die reflektierende Funktion des Dokumentarischen, wie sie gerade die Dokumentaristen der 1960er Jahre verlangten, geht verloren. Jener kritische Ansatz, den die früheren Dokumentarfilmregisseure noch verfolgten, ist in den

¹¹⁵ vgl. Zimmermann 2001, S. 6

¹¹⁶ Berg-Walz 1995, S. 304

¹¹⁷ Zimmermann 1994b, S. 305

¹¹⁸ vgl. Zimmermann 2001, S. 5

neueren Dokumentationsformen des Fernsehens kaum noch zu erkennen. Hier spielt zwar nach wie vor das Interesse an gesellschaftlich relevanten Themen eine Rolle, insbesondere geschichtliche Produktionen wecken das Interesse der Fernsehzuschauer und erfreuen sich eines beachtlichen Erfolges, wie *Todesspiel* zeigt. Dennoch zielen diese Formen deutlich mehr auf den Unterhaltungswert und fordern nicht zwangsläufig eine kritische Auseinandersetzung und Reflexion mit gesellschaftlichen Sachverhalten. Nachdem der Dokumentarfilm der 1960er Jahre durch großes Interesse an gesellschaftlich relevanten Themen geprägt war und sich durch eine kritische Haltung auszeichnete, schlägt das Fernsehen eine gegensätzliche Richtung ein. Das hat zur Folge, dass gesellschaftlich kontrovers diskutierte Themen in neueren Fernsehdokumentationen eher selten bearbeitet werden.¹¹⁹

Von größter Wichtigkeit ist nunmehr, Dokumentarisches in eine abgerundete Form zu bringen, so dass dem Zuschauer auf möglichst unterhaltsame Weise „Wirklichkeit“ präsentiert werden kann. Der Film soll möglichst keine Fragen offen lassen oder aufwerfen. Dokumentarische Produktionen im Fernsehen streben mittlerweile in erster Linie an, dem Zuschauer etwas zu präsentieren, das leicht konsumierbar ist. Dazu werden Sachverhalte in eine Form gebracht, die das Verständnis erleichtern. Dessen ungeachtet wird jedoch immer noch ein gewisser Bildungsanspruch seitens der Fernsehanstalten aufrechterhalten und das Bemühen, dem Zuschauer Weltgeschehen zu präsentieren. Hierin besteht der schwierige Versuch, Information und Unterhaltung zusammenzuführen, ohne den Zuschauer dabei zu stark zu fordern.

Das Streben nach gesellschaftlicher Reflexion und der kritische Ansatz treten bei den neueren Formen wie dem Doku-Drama in den Hintergrund. Es geht nunmehr weniger um eine genaue Beobachtung, differenzierte Beschreibung und kritische Reflexion gesellschaftlicher Zustände, sondern um Erfolge beim Zuschauer.¹²⁰ Dadurch wird Dokumentation im Fernsehen zu einem weit gefassten Begriff, bei dem die Grenzen zur Fiktion zunehmend fließend werden, wie die semidokumentarischen Formen zeigen werden.

¹¹⁹ vgl. Wolf 2006, S. 110

¹²⁰ vgl. Schadt 2002, S. 34

4 Der Wandel des Dokumentarischen durch das Fernsehen

Auch wenn, wie gezeigt, der klassische Dokumentarfilm vom Fernsehen an den Programmrand gedrängt wurde, bleibt bis heute die Bearbeitung dokumentarischer Themen weiterhin aktuell. Das Fernsehen hat sich das Innovationspotenzial des Dokumentarfilms zunutze gemacht und an die fernsehspezifischen Produktionsbedingungen und Standards angepasst.¹²¹ Das Fernsehen sucht vor allem nach neuen Darstellungsmöglichkeiten, die eine Dokumentationsendung Erfolg versprechend werden lassen.

Mit der im Laufe der Zeit stärker werdenden Tendenz zu halbdokumentarischen Formen läuft nicht nur ein filmisches Genre Gefahr, ins Abseits zu geraten, sondern auch eine dem dokumentarischen Film inhärente Ideologie, nach der ein Dokumentarfilm eine aufklärerische Verantwortung zu übernehmen und auf gesellschaftliche Probleme aufmerksam zu machen hat. Dieser Anspruch wurde von den Strömungen des *Direct Cinema* und des *Cinéma Vérité* noch vertreten. Beide Stilrichtungen wollten – trotz stilistischer Unterschiede - mit ihren Filmen den Zuschauer erreichen und ihn zum Nachdenken anregen, indem sie eine kritische Auseinandersetzung mit dem im Dokumentarfilm gezeigten Sachverhalten forderten. Für das *Cinéma Vérité* haben fiktionale Elemente noch eine potentialstiftende Funktion für das dokumentarische Material. In den semidokumentarischen Produktionen dagegen übernimmt die Fiktionalisierung eine völlig andere Funktion. Hier zielt der Einsatz fiktiver Stilmittel vor allem darauf ab, Inhalte zu verdichten und Zuschauer zu unterhalten. Wie fiktive Mittel eingesetzt werden und welche Wirkung sie haben, soll im weiteren Verlauf dieser Arbeit am Beispiel des Doku-Drama *Todesspiel* aufgezeigt werden.

Im Fernsehen gibt es eine ganze Reihe von dokumentarischen Sendungen, die mittlerweile nur noch unspezifisch mit dem Begriff „Doku“ überschrieben werden. Der Begriff wird vom Fernsehen nahezu inflationär für sämtliche dokumentarische Formen verwendet. Unter dem Begriff lassen sich viele verschiedene Ausprägungen des Dokumentarischen verstehen, ohne dass von den Programmverantwortlichen erläutert würde, was sich konkret hinter dem

¹²¹ vgl. Zimmermann 1990, S. 109

jeweiligen Programm verbirgt.¹²² Weder von Programmzeitschriften noch vom Fernsehen selbst wird in der Regel genauer spezifiziert, welches Genre eigentlich gemeint ist.¹²³ Damit lassen sich einerseits jegliche dokumentarischen Formen überschreiben, auch jene, die nicht ausschließlich im klassischen Sinne dokumentarisches Material verwenden, sondern auch fiktive Elemente mit einbinden. Andererseits löst der Begriff „Dokumentarisch“ beim Zuschauer stets die Erwartungshaltung aus, eine wirklichkeitsgetreue Darstellung gezeigt zu bekommen. Mögen die Bilderwelten des Fernsehens zwar auch fragmentarisch und widersprüchlich sein, so tritt das dokumentarische Genre dennoch nachdrücklich mit dem Anspruch auf, ein unmittelbares und wirklichkeitsgetreues Abbild des Dargestellten zu liefern. Letztendlich beruht die Glaubwürdigkeit des Fernsehens bei den meisten seiner Zuschauer gerade auf der Vorstellung, dass das Fernsehbild eine adäquate Widerspiegelung der realen Verhältnisse sei.¹²⁴ So vertrauen die meisten Zuschauer auf die vom Fernsehen gelieferten Bilder, insbesondere dann, wenn es sich um dokumentarische Bilder handelt.

4.1 Fernsehdokumentation im Spannungsfeld von Information und Unterhaltung

Die Tendenz des Fernsehens, den informativen Gehalt dokumentarischer Filme in eine unterhaltsame Form zu bringen, ist sicher auch dem Prinzip „Fernsehen“ an sich geschuldet. Der Medienwissenschaftler Neil Postman, ein Kritiker des Mediums Fernsehen, beschreibt „das Entertainment“ als „die Superideologie des gesamten Fernsehdiskurses“ denn gleichgültig, was gezeigt werde und aus welchem Blickwinkel, die Grundannahme sei stets, dass es zur Unterhaltung des Zuschauers und dessen Vergnügen gezeigt werde.¹²⁵ Diese Haltung bestimmt demzufolge so gut wie jedes Fernsehformat und das Programm steht im Spannungsfeld von Unterhaltung und Information. Oftmals wird in diesem

¹²² vgl.: Schadt 2002, S. 33

¹²³ vgl. ebd.

¹²⁴ vgl. Zimmermann 1994a, S. 28

¹²⁵ vgl. ebd.

Zusammenhang auch der Begriff des „Infotainment“ verwendet, der jene Fernsehprogramme beschreibt, die informieren und gleichzeitig unterhalten wollen.

4.1.1 Das Informationsmedium Fernsehen

Das Fernsehen sieht sich nach wie vor als Informations- und Wissensmedium. Nach Postman stellt das Fernsehen ein „Meta-Medium“ dar, das zu einem Instrument geworden sei, das nicht nur unser Wissen über die Welt bestimme, sondern auch unser Wissen darüber, wie man Wissen erlangt.¹²⁶ Demnach sei das Fernsehen das dokumentarische Medium schlechthin. Das Fernsehen vermittele in seinen aktuellen Nachrichten und Magazinsendungen dem Zuschauer stets ein Bild von „Allgegenwärtigkeit“ und damit eine „Allwissenheit“ über Weltereignisse. Der Eindruck der Allwissenheit wird durch Kommentatoren und Moderatoren noch verstärkt, die auch noch die ungeheuerlichsten Ereignisse verständlich und konsumierbar machen.¹²⁷

Der Zuschauer geht folglich davon aus, dass dem Fernsehen das Wissen der gesamten Welt zur Verfügung steht und dass dieses an ihn, den Zuschauer, weitergegeben wird. Dies ist jedoch eine trügerische Annahme. Verfügbar ist die Welt nämlich nur der Institution Fernsehen, nicht aber dem einzelnen Zuschauer.¹²⁸ Den meisten Zuschauern ist nicht bewusst, dass die Fernsehanstalten aus dem vorhandenen Material eine enge Auswahl treffen und dadurch bestimmen, was der Zuschauer von der Welt zu sehen bekommt. Letztendlich zeigt das Fernsehen immer nur ausgewählte Ausschnitte. Hinzu kommt, dass die Auswahl des Gezeigten auch immer unter einem bestimmten Blickwinkel geschieht. Der Zuschauer ist sich dessen nicht bewusst und er hinterfragt das Medium Fernsehen nicht. Er zweifelt nicht an der Realität dessen, was im

¹²⁶ vgl. ebd., S. 201

¹²⁷ vgl. Roth 1982, S. 145

¹²⁸ vgl. ebd.

Fernsehen gezeigt wird.¹²⁹ Das Vertrauen, dass das Fernsehen die Welt für den Zuschauer uneingeschränkt verfügbar macht, bleibt bestehen. Vor dem Hintergrund der dem Fernsehen vom Zuschauer zugestandenen Allwissenheit sind auch Geschichtsdokumentationen zu betrachten. Bei den gezeigten Dokumentationen kann es sich auch immer nur um einen vom Produzenten ausgewählten Ausschnitt geschichtlicher Ereignisse handeln. Welchen Ausschnitt ein Produzent wählt, hängt nicht zuletzt von seiner subjektiven Perspektive ab und seiner Vorstellung davon, was er zur Anschauung bringen möchte. Doch die Motivation für die Auswahl eines bestimmten Stoffes bleibt dem Zuschauer verschlossen. Dadurch können beispielsweise Themen, die möglicherweise eher Randerscheinungen in der Geschichte darstellen, durch eine Verfilmung eine überhöhte Bedeutung erhalten, was wiederum die Gewichtung der einzelnen geschichtlichen Ereignisse verändern kann. Schon allein durch die Auswahl geschichtlicher Themen für eine Dokumentation wird das Geschichtsbild der Zuschauer beeinflusst, da damit immer auch eine subjektive Gewichtung der geschichtlichen Bedeutung eines gezeigten Ereignisses verbunden ist. Der Zuschauer verlässt sich darauf, vom Fernsehen umfassend und objektiv informiert zu werden, er erwartet aber gleichzeitig auch, dass ihm die Informationen in einer verständlichen und unterhaltsamen Weise dargeboten werden. Das Fernsehen greift den Aspekt von Informationsbedürfnis und gleichzeitigem Unterhaltungswunsch der Zuschauer auf und reagierte darauf mit einer Synthese aus geschichtlichen Fakten und spieltypischer Fiktion.

4.1.2 Unterhaltungsanspruch des Fernsehens

Mit dem Erstarben des Unterhaltungsanspruchs veränderten sich auch spätestens seit den 1980er Jahren die Ansätze zur Darstellung von Geschichtsdokumentationen im Fernsehen. Die herkömmliche Arbeitsweise der Fernsehdokumentation erschien überholt. So hielt beispielsweise Wolfgang

¹²⁹ vgl. Postman 2009, S. 202

Venhor, der zwischen 1964 und 1984 für geschichtliche Sendungen im öffentlich-rechtlichen Fernsehen verantwortlich war, für unmöglich, dass ein Mensch gleichzeitig ein beschreibendes Bild und einen reflektierenden Kommentar verarbeiten könne.¹³⁰ Um dem entgegenzuwirken, sollten Fernsehdokumentationen so verändert werden, dass dem Zuschauer das Verständnis für das Dargestellte erleichtert und der seriöse Inhalt unterhaltsam dargestellt werden kann.¹³¹ Geschichtssendungen und Informationssendungen im Allgemeinen werden dadurch unterhaltend gestaltet, dass die Informationen in eine ästhetische Form gebracht, dramatisiert, personalisiert und emotionalisiert werden.¹³²

Demnach wird eine mögliche „trockene“ Information in eine Form gebracht, die den Zuschauer auf der Gefühlsebene anspricht. Im Falle eines Erdbebens beispielsweise berührt die Berichterstattung über ein persönliches Schicksal die Zuschauer sehr viel stärker, als die nüchterne Nachricht, dass Zehntausende von dem Unglück betroffen sind. So lange Schicksale anonym bleiben, kann der Zuschauer sich nicht mit ihnen identifizieren. Darauf basiert die Strategie des Fernsehens, die Ereignisse emotional auflädt, indem persönliche Schicksale in den Vordergrund gerückt werden. Insbesondere auch für das Vermitteln von Geschichte im Fernsehen hat sich eine personalisierte Erzählweise durchgesetzt.¹³³ Dies hat zur Folge, dass Geschichte oftmals in ihrer Komplexität zugunsten der Einzelschicksale zurücktreten muss und Historie auf die Erlebnisse einzelner Personen reduziert wird.

Diese Personalisierung von Einzelschicksalen ist auch ein Beispiel für eine sowohl inhaltliche als auch formale Angleichung von fiktionalen und nicht-fiktionalen Formen. Ähnlich wie im Spielfilm, in dem sich der Zuschauer mit dem Protagonisten identifizieren und mit ihm mitfühlen kann, konzentrieren sich dokumentarische Beiträge nun auch auf Einzelschicksale, die ein hohes

¹³⁰ vgl. Venohr, Wolfgang (1988): *Der Weg zur Mischform*. In: Knopp, Guido; Quandt, Siegfried (Hg.): *Geschichte im Fernsehen. Ein Handbuch*. Darmstadt: Wiss. Buchges., S. 82–87, hier S. 83

¹³¹ vgl. ebd.

¹³² vgl. Lersch, Viehoff 2007, S. 220

¹³³ vgl. ebd., S. 241

Identifikationspotenzial auf Seiten des Zuschauers anstreben.¹³⁴ Der Stil des Infotainment, der sich durch nahezu alle Programmformen zieht, zeigt, dass fiktionale Elemente den Unterhaltungswert einer Sendung steigern. Das hier zu behandelnde Doku-Drama *Todesspiel* bedient sich genau dieser Stilmittel um Geschichte nicht mehr nur informierend und sachlich zu vermitteln, sondern sie so zu einem Ereignis zu modellieren, dass Geschichte durch Identifikation und Dramatisierung nahezu erlebbar gemacht wird.

Diese Entwicklung bestätigt letztendlich die von Neil Postman beschriebene Ideologie des Fernsehens, wonach der Dokumentarismus vor allem dem vom Fernsehen aufoktroierten Prinzip der Unterhaltung unterliegt. Demzufolge orientiert sich das Fernsehprogramm der öffentlich-rechtlichen (auch unter dem Konkurrenzdruck der sich entwickelnden privaten Sender) ab den 1980er Jahren verstärkt an Unterhaltungssendungen. Die Forderung nach mehr Phantasie, die sich gegen eine belehrende und aufklärende Tendenz richtete, führte so zu einer Verstärkung des fiktionalen und unterhaltenden Angebots ab Ende der 1970er Jahre. Die Veränderung der Maßstäbe ermöglichte es, jedes Thema an eine populäre Dramaturgie anzupassen. Die These vom engen Zusammenhang von Inhalt und Form, die dazu geführt hatte, dass bestimmte Themen eine bestimmte Darstellungsform erforderten, verlor an Bedeutung.¹³⁵ Der Begriff „Dramaturgie“ impliziert, dass das Gezeigte einen Spannungsbogen erhält. Dies bedeutet letztendlich, dass dokumentarische Filme, die sich gerade durch eine offene Form auszeichnen, in eine Form des Erzählens gebracht werden und damit der geschlossenen Form des Spielfilms nahe kommen. Entscheidend für einen dramaturgischen Aufbau ist, dass es einen Anfangs- und einen Endpunkt gibt, zwischen denen ein Spannungsbogen aufgebaut werden kann. Für die geschichtlichen Produktionen bedeutet dies, dass ein historischer Ausschnitt ausgewählt wird, der vom Zeitpunkt des Beginns einen Spannungsbogen durchläuft, einen Höhepunkt erreicht und am Ende seinen Abschluss findet. Um dem dramaturgischen Ablauf gerecht zu werden, müssen zwangsläufig auch dokumentarische Lücken gefüllt und Widersprüche umgangen werden. Es wird

¹³⁴ vgl. Klöppel, Moritz (2008): *Infotainment. Zwischen Bildungsanspruch und Publikumserwartung; wie unterhaltsam darf Information sein?* Marburg: Tectum-Verl., S. 29

¹³⁵ vgl. Hickethier, Hoff 1998, S. 340f

suggeriert, dass der im Film gezeigte Geschichtsausschnitt ein in sich abgeschlossenes Ereignis darstellt. Hierbei wird kaum darauf verwiesen, dass sich die Bedeutung des ausgewählten historischen Ereignisses nicht nur auf den im Film gezeigten Moment beschränkt. Die komplexen Zusammenhänge von historischen Begebenheiten, ihre Ursachen und Auswirkungen können dabei nicht berücksichtigt werden.

4.1.3 Fiktionalisierung von Dokumentationen

Eine ganz zentrale Rolle für die sich verstärkt entwickelnden semidokumentarischen Formen spielt die Fiktionalisierung. Sie unterstützt die Personalisierung und Dramatisierung eines Films und ist damit das entscheidende Stilmittel der ästhetischen Aufbereitung eines Themas. So trägt Fiktionalisierung dazu bei, dass das Verständnis für das Gezeigte erleichtert, sowie Zusammenhänge im Film verdeutlicht und erklärt werden.

Der Einsatz von fiktiven Mitteln zur Dramatisierung eines Ereignisses bedeutet eine Verschiebung in der Verwendung von Fakt und Fiktion. Diese kann als eine Erscheinung der Moderne angesehen werden. Der Modernismus bringt sowohl in der Literatur als auch in visueller Form stets neue Gattungen, wie „Doku-Drama“, „faction“ und „Infotainment“ hervor. Im Unterschied zum Realismus, der Fakt und Fiktion in einem oppositionellen Verhältnis sieht, löst die Moderne diese Unterscheidung auf. Als Beispiel für den Realismus lässt sich der historische Roman des 19. Jahrhunderts anführen, der aus einem Zusammenspiel von „imaginärer“ Romanze und „realen“ historischen Ereignissen bestand. Einerseits wurden die imaginären Ereignisse mit der Konkretheit der Realität ausgestattet und andererseits wurde den historischen Ereignissen die typische Aura der Romanze verliehen. Beim Leser wurde die Fähigkeit vorausgesetzt, zwischen realen und imaginären Ereignissen, also zwischen „Fakt“ und „Fiktion“, folglich

zwischen „Leben“ und „Literatur“, unterscheiden zu können.¹³⁶ Der historische Roman kann also nur verstanden werden, wenn zwischen Roman/Autor und Leser dahingehend Übereinkunft besteht, dass der Roman zwischen Fakt und Fiktion unterscheidet und dass der Leser diese Trennung nachvollziehen kann. Diese Voraussetzung ist grundlegend für das Verständnis des Romans.

In den postmodernen Doku-Dramen wird die Unterscheidung zwischen Realem und Imaginärem hingegen zunehmend aufgehoben. „Alles wird so präsentiert, als ob es von derselben ontologischen Ordnung wäre, sowohl real als auch imaginär [...], mit dem Resultat, daß die referenzielle Funktion der Bilder des Ereignisses abgeschwächt wird.“¹³⁷ Es scheint, dass Filmemacher völlig ungezwungen geschichtliche Ereignisse mit fiktionalen Elementen anreichern. Die Unterscheidung zwischen Fiktion und Fakten wird aufgehoben und beide in ein gleichberechtigtes Verhältnis gebracht. Während es für den historischen Roman unabdingbar war, dass der Leser eine Unterscheidung zwischen Realem und Imaginärem traf, wird das bei semidokumentarischen Fernsehproduktionen nicht mehr verlangt. Vielmehr soll Fiktionalisierung dazu beitragen, das Verständnis des Zuschauers für das Gezeigte zu erleichtern.

Dass Dokumentation und Fiktion in einem komplexen und schwierigen Verhältnis zueinanderstehen, hat schon die anfängliche Debatte zum Dokumentarfilm und dessen Abgrenzung zum Fiktionsfilm gezeigt. Fakten und Fiktionen wurden nicht nur schon in der Literatur des frühen 18. Jahrhunderts miteinander kombiniert, sondern auch in den Anfängen des Films wurden auf selbstverständliche Weise, dokumentarisches Material und szenisches Erzählen miteinander verknüpft. Erst mit dem *Direct Cinema* und dem *Cinéma Vérité* in den 1960er Jahren wurde das Verhältnis von Fiktion und Dokumentation problematisiert. Insbesondere das *Direct Cinema* prägte hier die Vorstellung einer unvermittelten Authentizität des Dokumentarfilms.¹³⁸ Dagegen nutzte das *Cinéma Vérité* gerade die Fiktion, um ein realistisches Bild von Lebensumständen entstehen zu lassen. Das Beispiel von *Moi, un noir* (vgl. Kapitel 3.3.2.1, S. 28f.) zeigte, dass Fiktion im Dokumentarfilm

¹³⁶ vgl. White, Hayden (2003): *Das Ereignis der Moderne*. In: Hohenberger, Eva; Keilbach, Judith (Hg.): *Die Gegenwart der Vergangenheit: Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte*. Berlin: Verl. Vorwerk 8, S. 194-215, hier S. 195

¹³⁷ Ebd., S. 195f

¹³⁸ vgl. Heller 2007, S. 188f

auch das produktive Potenzial hat, durch Imagination die Ausdruckskraft eines realistischen Bildes noch zu steigern.

Die Tendenzen zu den gegenwärtigen Hybridformen im Fernsehen zeichnen sich nun nicht mehr dadurch aus, dass Fiktionen im Rahmen von Lebensvorstellungen und Wünschen realer Personen, die Gegenstand des Films sind, genutzt werden, um damit ein Bild der vorgefundenen Realität zu verstärken. Vielmehr geht es jetzt darum, Ereignisse und Zustände filmisch nachzuempfinden und darzustellen. Die Fiktion ist damit nicht mehr nur Mittel zur Verstärkung des zu Dokumentierenden, sondern sie wird mit dem Dokumentarischen auf die gleiche Ebene gehoben. Konnte die Fiktion beim *Cinéma Vérité* die Realität unterstützen und den Eindruck über lebensweltliche Situationen verstärken, ist das Nachinszenieren der semidokumentarischen Formen im Fernsehen sehr viel mehr eine auf Mutmaßung beruhende filmische Interpretation von Ereignissen, die nur bedingt auf historische Dokumente zurückgreifen kann. Der Einsatz von Fiktion dient dazu, das eigentlich Nicht-Darstellbare darzustellen. Ziel ist es nicht nur, Sachverhalte zu inszenieren, um das Verständnis von geschichtlichen Zusammenhängen zu erleichtern sondern vor allem mit Emotionen zu arbeiten, die den Zuschauer an eine Sendung binden sollen. Mit dem Fernsehen

"[...] entsteht [...] ein innerer Zwang zur Fiktionalisierung. Wer Formate bedient und Emotionen schürt, wird lieber gewohnte Erzählstrukturen bedienen, um sein Publikum zu halten. Er wird Brüche vermeiden wollen, offene Stellen, Risse, ja sogar Widersprüche zukleistern oder offene Fragen erst gar nicht stellen [...]."¹³⁹

Hier wird deutlich, dass das Fernsehen sich dem Prinzip der Fiktionalisierung bedient, nicht nur um das Verständnis von historischen Ereignissen zu verdeutlichen und Zusammenhänge zu erklären, sondern auch um Dokumentarisches auf diese Weise mit Spannung und Emotionen aufzuladen. Anders als im *Cinéma Vérité* dient Fiktionalisierung hier nicht als Mittel, um das

¹³⁹ Wolf, Fritz (2005): *Trends und Perspektiven für die dokumentarische Form im Fernsehen. Eine Fortschreibung der Studie „Alles Doku – oder was. Über die Ausdifferenzierung des Dokumentarischen im Fernsehen“*. Online verfügbar unter <http://dokville.de/dokville2005/schriften/Fritz-Wolf.pdf>, zuletzt aktualisiert am 14.07.2005, zuletzt geprüft am 12.04.2010, S. 37

Bild der dargestellten Lebenswirklichkeit zu stärken, sondern sie dient dazu, den Zuschauer ähnlich zu fesseln, wie dieser es aus dem Spielfilm gewohnt ist.

4.2 Herausbildung des Semidokumentarismus

Die in den vorangegangenen Kapiteln dargestellte Entwicklung von den Anfängen des Dokumentarfilms bis hin zu den neueren Tendenzen zeigt, welchen Wandel das dokumentarische Genre durchlaufen hat und welche Faktoren dabei jeweils eine Rolle spielten. So trägt vor allem der Trend des Infotainment, der Information in eine unterhaltende Form bringen will maßgeblich zu der Herausbildung des „Semidokumentarismus“ bei, der sich zwischen Dokumentation und Fiktion bewegt und eine klare Trennung von Fiktion und Nicht-Fiktion, wie sie beispielsweise von Schadt oder Leiser getroffen wurde, obsolet macht.¹⁴⁰

Im Folgenden soll die sich seit den 1980er Jahren stark entfaltende Tendenz zu semidokumentarischen Formen genauer betrachtet werden. Ist mit dem frühen Dokumentarspiel schon ein Trend gesetzt, der auf der Grundlage der gegebenen Realität eine Mischform aus Dokumentation und Fiktion entstehen lässt, verstärkt sich diese Art der semidokumentarischen Bearbeitung in den 1980er Jahren, da hier, wie die Vorstellungen Venohrs (vgl. Kapitel 4.1.2, S. 43) gezeigt haben, der Wunsch laut wurde, nach anderen Formen zu suchen.

¹⁴⁰ Beide unterscheiden den Dokumentarfilm vom Spielfilm in dem sie eine Unterscheidung von Fiktion und Nicht-Fiktion treffen. vgl. Schadt 2002, S. 21 und Leiser 1994, S. 37

4.2.1 Das Dokumentarspiel

Als Vorläufer für das Modell des Semidokumentarismus der 1980er Jahre kann das Dokumentarspiel gesehen werden, das die englischen und amerikanischen „dramatised documentaries“ zum Vorbild hat.¹⁴¹ Vorreiter in Deutschland war die Fernsehspielabteilung des Bayerischen Rundfunks, die Ende der 1950er Jahre mit der Produktion von so genannten „Tatsachenspielen“ begann, die die Form der „dramatised documentaries“ aufgriffen und Dokumentarberichte mit einer Spielhandlung verbanden. Das Dokumentarspiel befasste sich zunächst mit alltäglichen Themen, wobei der dokumentarische Anspruch von untergeordneter Bedeutung war.¹⁴²

Anfang der 1960er Jahre richtete das ZDF eine eigene Abteilung für Dokumentarspiele ein und unterstrich damit auch dessen Eigenständigkeit und Abgrenzung gegenüber der bestehenden Programmform des Fernsehspiels. Das Dokumentarspiel unterschied sich nicht nur durch seine Form, sondern auch durch seine Themenwahl vom Fernsehspiel. Im Gegensatz zum Fernsehspiel wurde beim Dokumentarspiel die Aufbereitung von historischen und zeitgeschichtlichen Dokumenten zum Grundprinzip. An die Stelle des kulturellen bzw. literarischen Anspruchs des Fernsehspiels trat, zumindest in dessen Anfangszeit, der politisch-pädagogische Anspruch des Dokumentarspiels.¹⁴³ Die Hinwendung zu historischen Themen, wie Sensationsprozessen, politischen Themen oder Spionagefällen, bot umfangreiches Material, das für eine Dramatisierung und damit für ein Dokumentarspiel geeignet erschien. Die Bearbeitung historischer Themen ermöglichte es, die Spielhandlung durch Tatsachenmaterial zu ergänzen und anzureichern. Der Rückgriff auf die Geschichte brachte es gleichzeitig mit sich, dass aktuelle Themen und alltägliche Probleme, die noch im frühen „Tatsachenspiel“ behandelt worden waren, im Dokumentarspiel der 1960er Jahre nicht mehr aufgegriffen wurden.¹⁴⁴ Mit der Einbindung des Dokumentarspiels in

¹⁴¹ vgl. Hickethier, Knut (1990b): *Fiktion und Fakt. Das Dokumentarspiel und seine Entwicklung bei ZDF und ARD*. In: Kreuzer, Helmut; Prümm, Karl (Hg.): *Fernsehsendungen und ihre Formen. Typologie, Geschichte und Kritik des Programms in der Bundesrepublik Deutschland*. 2. Aufl. Paderborn: Igel-Verl. (Reihe Literatur- und Medienwissenschaften, 2), S. 53–70, hier S. 53

¹⁴² vgl. ebd.

¹⁴³ vgl. ebd., S. 54

¹⁴⁴ vgl. ebd.

den Fernsehspielkontext wird die Tradition des klassischen Dokumentarfilms ausgeblendet und der Weg zu neuen Formen eingeschlagen.¹⁴⁵

Die öffentlich-rechtlichen Fernsehanstalten, ARD und ZDF, gliederten die Form des Dokumentarspiels in ihr Programm ein. Dabei wählten sie in der Umsetzung jedoch unterschiedliche Konzepte. Die ARD wollte mit ihren Dokumentarspielen mögliche Interpretationen von geschichtlichen Ereignissen aufzeigen, nicht jedoch die Illusion erwecken, man sei bei den historischen Ereignissen dabei gewesen.¹⁴⁶ Anders als im ARD versuchte das ZDF in seinen Dokumentarspielen stärker, die „Illusion“ des Authentischen¹⁴⁷ zu erzeugen und es setzten sich vermehrt Dokumentarspiele mit ungebrochener Spielhandlung durch. Das authentische Material diene nur noch als Spielvorlage.¹⁴⁸ Schon bald wurde zunehmend auf Darstellungsmittel wie Kommentierung, eingeschobene Diskussionsteile, Fotos oder Einführungen verzichtet, da diese den Eindruck eines lückenlosen Spielgeschehens aufgebrochen hätten. Die Authentizität des Dargestellten sollte nur noch durch das Spielgeschehen suggeriert werden.¹⁴⁹ Das ZDF stellte in seinen Dokumentarspielen verstärkt auf die Darstellung von Sensationen ab und löste damit bisweilen starke Kritik aus. So wurde 1972 die Ausstrahlung des Dokumentarspielvorhabens *Der Lebach Mord* untersagt, das den Überfall auf ein Bundeswehrdepot im Jahre 1969, bei dem ein Soldat ermordet worden war, darstellte. Das Bundesverfassungsgericht verbot nach einem Rechtsstreit die Ausstrahlung dieses Dokumentarspiels, wodurch das Genre endgültig in Misskredit geriet.¹⁵⁰ Im Zuge dieser Diskussion über den Dokumentarbereich und der scharfen Kritik an der dokumentarisch-fiktionalen Form des Dokumentarspiels zog sich die ARD aus dieser Produktionsform zurück.

Trotz der scharfen Kritik sollte sich das Dokumentarspiel als Vorläufer für spätere hybride Dokumentationsformen erweisen und in den 1980er Jahren werden insbesondere Regisseure wie Horst Königstein und Heinrich Breloer auf die im Dokumentarspiel verwendete Kombination aus Fakten und Fiktion zurückgreifen.

¹⁴⁵ vgl. ebd., S. 55

¹⁴⁶ vgl. Hickethier, Hoff 1998, S. 251

¹⁴⁷ vgl. Hickethier 1990b, S. 57f

¹⁴⁸ vgl. ebd., S. 56

¹⁴⁹ vgl. ebd., S. 57f

¹⁵⁰ vgl. Hickethier, Hoff 1998, S. 251

4.2.2 Semidokumentarische Formen des Fernsehens

Ab den 1980er Jahren entstehen im deutschen Fernsehen verstärkt sogenannte halbdokumentarische Formen, die vor allem von Guido Knopp, Heinrich Breloer und Horst Königstein geprägt werden. Diese dokumentarischen Produktionen haben einerseits einen dokumentarischen Anspruch, andererseits wollen sie einem verstärkten Wunsch nach mehr Phantasie und Unterhaltung nachkommen.

Semidokumentarische Formen, die neben dokumentarischem Material auch aus fiktiven Elementen bestehen, verändern das dokumentarische Arbeiten, so dass dokumentarische Produktionen als Folge der teilweisen Fiktionalisierung eine andere Qualität annehmen. So sieht Knopp im szenischen Nachstellen von geschichtlichen Ereignissen ein wichtiges Hilfsmittel, um „dokumentarisch schwer darstellbare Elemente attraktiver zu vermitteln, die Aufmerksamkeit zu erhöhen und das Mitdenken zu erleichtern.“¹⁵¹ Auch wenn Knopp die Meinung vertritt, dass diese Vorgehensweise nicht darauf abziele, die Gunst der Zuschauer zu gewinnen,¹⁵² sind es doch gerade die mit diesen Mitteln erzeugten Emotionen, die das Interesse des Zuschauers wecken und ihn dadurch an das Programm binden. Da viele Geschichtsdokumentationen aus mehreren Teilen bestehen, ist es für die Produzenten wichtig, den Zuschauer bereits im ersten Teil so anzusprechen, dass dieser auch die nachfolgenden Teile im Fernsehen verfolgen will. Dass diese Vorgehensweise großen Erfolg verzeichnen kann, hat spätestens die ZDF-Serie „Hitlers Helfer“ gezeigt. Die unter der Leitung von Guido Knopp entstandene Serie macht deutlich, dass man mit dokumentarischen Stoffen Quotenerfolge haben kann.¹⁵³

Hybride Dokumentationsformen kombinieren Dokumente mit Spielszenen, den so genannten „Reenactments“.¹⁵⁴ Auf diese Weise wird die scheinbare Differenz von

¹⁵¹ Knopp 1988, S. 5

¹⁵² vgl. ebd.

¹⁵³ vgl. Hachmeister, Lutz; Lingemann, Jan (2003): *Die Ökonomie des Dokumentarfilms*. In: Feil, Georg (Hg.): *Dokumentarisches Fernsehen. Eine aktuelle Bestandsaufnahme*. Konstanz: UVK-Verl.-Ges. (Kommunikation audiovisuell, 30), S. 18–41, hier S. 28

¹⁵⁴ „‘Reenactment‘ ist eine Darstellungsform von Geschichte [...]. Die Möglichkeiten der Umsetzung sind vielfältig und reichen von Kostümvorfürungen [...] bis hin zu historischem Reality TV.“ vgl. Horn, Sabine; Sauer, Michael (2009): *Geschichte und Öffentlichkeit. Orte - Medien - Institutionen*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, S. 40

Dokumentation und Fiktion spielerisch aufgehoben.¹⁵⁵ Wie in Kapitel 1 besprochen, wurde das Verhältnis Fakten und Fiktion seit den Anfängen kontrovers diskutiert. Im Vergleich zum früheren Dokumentarfilm verändert sich in den hybriden Formen das Verhältnis von Fakten und Fiktionen grundlegend. Nunmehr werden beide Elemente in einer selbstverständlichen Weise miteinander verknüpft, um daraus eine neue Form des dokumentarischen Films im Fernsehen entstehen zu lassen. Bereits mit den Anfängen des Dokumentarfilms wurde „die grundsätzliche Ambivalenz zwischen Abbildung der realen Welt einerseits und dem Spiel mit der freien Imagination andererseits [...]“¹⁵⁶ diskutiert. Die Rückgriffe auf die traditionelle Unterscheidung führen in der heutigen Diskussion jedoch nicht weiter, ebenso wenig wie die Feststellung, dass auch das dokumentarische Bild lediglich eine Konstruktion sei. Entscheidendes Element in der aktuellen Diskussion ist die Berücksichtigung der Wechselbeziehung zwischen Film und Zuschauer und die Annahme, dass das Dokumentarische auf einer Art Übereinkunft mit dem Zuschauer darüber beruht, was dieser als wirklich ansieht. Die Wahrnehmung von Dokumentarischem wird als eine Konvention zwischen den Filmemachern auf der einen und dem Zuschauer auf der anderen Seite verstanden. Diese Ansätze lösen jedoch nicht das Problem des Semidokumentarismus. Wird in einer Dokumentation fiktionales und dokumentarisches Material auf eine Weise verknüpft, die es dem Zuschauer nur noch sehr schwer möglich macht, wirkliche (und belegbare) Dokumente von fiktiven Darstellungen zu unterscheiden, wird die Konvention unterlaufen, dass Dokumentarisches auch authentisch ist. Die Zuschauer schreiben einem dokumentarischen Filmbild in der Regel Authentizität zu, können aber bei semidokumentarischen Produktionen nicht immer unterscheiden, was wirklich und was fiktiv ist.

Im Bereich der semidokumentarischen Formen hatte beispielsweise Breloer einen ersten durchschlagenden Erfolg mit seinem neuen Ansatz in der filmischen und szenischen Dokumentation in *Die Staatskanzlei*, ein Fernsehspiel von 1989.¹⁵⁷ Die Dokumentation, die sich mit der Verleumdungskampagne des schleswig-

¹⁵⁵ vgl. Zimmermann 1994b, S. 308

¹⁵⁶ Wolf 2003, S. 75f

¹⁵⁷ vgl. Zimmermann 1994b, S. 309

holsteinischen Ministerpräsidenten Uwe Barschel gegen seinen Herausforderer Björn Engholm beschäftigte, wurde durch Spielszenen ergänzt, in denen die historischen Personen von Schauspielern gespielt wurden. Damit konnten erstmals auch die Vorgänge dargestellt werden, die für die Aufklärung der Geschehnisse notwendig waren, von denen aber keine filmischen Aufzeichnungen bestanden.¹⁵⁸ Dieses Verfahren ist charakteristisch für die Dokumentararbeiten Breloers.

Mittlerweile sind das Nachinszenieren und die Verwendung von „Reenactments“ in der Dokumentation zu einem Standard geworden. Dabei spielt die Sehgewohnheit des Zuschauers eine entscheidende Rolle. Denn dieser erwartet Spannung, Ästhetik und Emotionen nicht nur von einem Spielfilm, sondern auch von dokumentarischen Sendungen.¹⁵⁹ Durch den Rückgriff auf die Verwendung von spielfilmtypischen Elementen gewinnt eine dokumentarische Produktion zunehmend an spielfilmähnlichen Qualitäten, die den Zuschauer offensichtlich stark ansprechen. Damit wird deutlich, dass sich das dokumentarische Genre verstärkt an der Tendenz des Infotainment orientiert. Gefragt werden muss sich an dieser Stelle, ob damit Information über geschichtsrelevante Themen nicht dem Unterhaltungsprinzip zum Opfer fallen und Geschichte somit eher zu einem spielfilmähnlichen Fernsehereignis wird? Fragen, die Geschichte stets aufwirft und Unklarheiten, die nicht in einen Film passen, wird damit möglicherweise aus dem Weg gegangen.

4.3 Das Doku-Drama

Für die Aufarbeitung von historischen Stoffen hat sich im Bereich des Semidokumentarismus vor allem die von Heinrich Breloer entwickelte Form des „Doku-Dramas“ durchgesetzt. Hier werden neben der Zusammenstellung von historischem Material die beteiligten Personen durch Schauspieler ersetzt und die Ereignisse szenisch nachgestellt. Das Doku-Drama besteht nahezu

¹⁵⁸ vgl. ebd.

¹⁵⁹ vgl. Wolf 2003, S. 72f

gleichberechtigt aus dokumentarischen und fiktionalen Elementen. Dabei wird nicht nur dokumentarisches Material durch Spielszenen illustriert, sondern umgekehrt die Spielszenen durch historische Dokumente unterlegt. Diese Form von „Dokumentation“ erlaubt es auch, „Leerstellen“ der Geschichte zu füllen, die bei einer gewöhnlichen Dokumentation offen bleiben würden, da die betreffenden Begebenheiten nicht belegt werden können. Solche „Leerstellen“ im Geschichtsgedächtnis der Gesellschaft können daher nur durch Aussagen der Zeitzeugen und deren Interpretation nachempfunden werden. Mit Hilfe der verwendeten filmischen Mittel können also auch Geschehnisse dargestellt werden, die in rein dokumentarischen Filmen nicht wiedergegeben werden könnten, da sie sich der Form von Dokumentation entziehen. Ein Doku-Drama hingegen kann diese „Lücken“ auf interpretatorische und zumeist auch schlüssig erscheinende Weise füllen, wobei das dokumentarische Material den Rahmen für diese Interpretation bildet. Die Herangehensweise kann sich durchaus unterscheiden. Während Breloer Fiktion und Dokumentation fließend ineinander übergehen lässt, betonen andere Regisseure, wie Horst Königstein, gerade den Unterschied der beiden Darstellungsformen.¹⁶⁰ Dabei macht der von Breloer gewählte fließende Übergang die Unterscheidung von historischen Dokumenten und fiktionalen Elementen für den Zuschauer deutlich schwieriger als der zweite Ansatz. Deshalb ist diese Herangehensweise insbesondere bei der Bearbeitung historischer Themen kritisch zu betrachten, wie anhand der Analyse des *Todesspiels* von Heinrich Breloer noch zu sehen sein wird.

Bezieht man die Form des Doku-Dramas auf die in Kapitel 3.1. besprochenen Ansätze zur Definition des Dokumentarfilms, zeigt sich, dass sich hier ein völlig neues Bild von Dokumentation eröffnet. Sprach Klaus Wildenhahn vom Dokumentarfilm als einer offenen Form, die der geschlossenen Form des Spielfilms gegenübersteht, könnte man an dieser Stelle sagen, dass das Doku-Drama eine Verbindung von Spielfilm und Dokumentarfilm darstellt und folglich aus einer eigentlich offenen Form eine geschlossene macht. Auf der einen Seite steht der Begriff „Doku“ für das Versprechen von Information, Bildung und Authentizität, auf der anderen Seite steht „Drama“ für Unterhaltung, Schauspiel,

¹⁶⁰ vgl. Wolf 2003, S. 98

Emotionen und Attraktionen.¹⁶¹ Das Doku-Drama verbindet also Elemente, die durch das Differenzverhältnis zwischen Fiktion und Dokumentation eigentlich unvereinbar sind. Fiktionale Elemente im Film erreichen beim Zuschauer eine andere Wirkung als Fakten, da sie eine Dramatisierung erlauben und Phantasien anregen, wie es die Auseinandersetzung mit dem Semidokumentarismus gezeigt hat. Das Doku-Drama erreicht eine Identifizierung auf Seiten des Zuschauers und dessen Mitgefühl wird auf umfassende Art und Weise angesprochen. Dies lässt sich darauf zurückführen, dass es „dem [...] fiktionalen Film (öfter als dem dokumentarischen) [gelingt], im Zuschauer verborgene Wünsche und Ängste zu aktivieren, Phantasien freizusetzen, kollektive Stimmungslagen anzusprechen und Meinungen zu katalysieren.“¹⁶² Da es dem Fiktionsfilm sehr viel eher gelingt als dem rein dokumentarischen, den Zuschauer auf emotionaler Ebene anzusprechen, macht es die Verbindung von Dokumentarischem mit Fiktionalem möglich, dem Zuschauer geschichtliche Ereignisse nahe zu bringen. Folglich heißt dies, dass Dokumentarisches und damit Geschichte in eine unterhaltsame Form gebracht wird, die im Zweifel vom Zuschauer eher wie ein Fiktionsfilm rezipiert wird, so dass eine kritische Auseinandersetzung zu kurz kommt. Aus einer Dokumentation wird eine im dramaturgischen Sinne geschlossene Erzählung.

Zunächst einmal verspricht das Doku-Drama, Themen mit Hilfe von dokumentarischem Material schnell aufzugreifen und mittels Spielszenen Hintergründe zu erhellen und Zusammenhänge zu verdeutlichen. Die Problematik dieser Form liegt jedoch in der Verschmelzung von Dokument und Fiktion, die es dem Zuschauer erheblich erschwert, zwischen historisch belegter Tatsache und Erfindung zu unterscheiden.¹⁶³ Damit kann auch die Wahrnehmung von Geschichte verschoben werden. Denn die Darstellung von nicht belegbaren Sachverhältnissen gibt ein Bild von dem, was man nicht wissen kann und der Zuschauer erliegt möglicherweise der Interpretation des Regisseurs. Wie sich

¹⁶¹ vgl. Steinle, Matthias (2009): *Geschichte im Film: Zum Umgang mit den Zeichen der Vergangenheit im Dokudrama der Gegenwart*. In: Korte, Barbara; Paletschek, Sylvia (Hg.): *History goes Pop. Zur Repräsentation von Geschichte in populären Medien und Genres*. Bielefeld: transcript-Verl. (Historische Lebenswelten in populären Wissenskulturen, 1), S. 147–165, hier S. 149

¹⁶² Kaes, Anton (1987): *Deutschlandbilder die Wiederkehr der Geschichte als Film*. München: ed. text kritik, S. 6

¹⁶³ vgl. Zimmermann 1994b, S. 310

diese Verbindung von Spielfilm und Dokumentation auf die Wahrnehmung und das Verständnis für Geschichte auswirkt, soll im Anschluss an die Analyse des *Todesspiels* thematisiert werden.

5 Fakten und Fiktion in *Todesspiel*

In Breloers Doku-Drama *Todesspiel* werden die Ereignisse des Herbstes 1977 sowohl auf Basis von historischen Fakten (durch Originaldokumente) als auch durch fiktive Spielszenen nachgezeichnet. Die Verwendung von dokumentarischem Material und gleichzeitiger Verwendung von Spielszenen erlauben Breloer die Geschehnisse in eine Form zu bringen, die sich einerseits in das Schema einer Geschichtsdokumentation eingliedert, andererseits aber, durch die dominierende narrative Form, einen spannenden Fernsehfilm darstellt. Fakten und Fiktionen werden gleichberechtigt verwendet und sind unmittelbar miteinander verknüpft. Diese enge Verbindung der beiden Komponenten und wie diese zusammenwirken, soll in der Analyse zu dem Zweiteiler *Todesspiel* im Vordergrund stehen. Nicht nur die Leistung des fiktiven Materials und dessen Wirkung auf das Dargestellte soll dabei untersucht werden, sondern auch das dokumentarische Material soll bezüglich seiner Verwendung betrachtet werden. Die gezeigten Dokumente unterliegen einer Auswahl und werden in dem Doku-Drama neu kombiniert. Die Rekonstruktion durch eine Dokumentation kann immer nur Ausschnitte von Geschichte zeigen, die sich wiederum meist nur auf einzelne Ansichten und Erfahrungen stützen. Dabei ist ein sorgfältiger und reflektierter Umgang mit den Quellen erforderlich. Auch wenn Ereignisse durch bestimmte Quellen belegt werden können, so ist dennoch fraglich, ob diese Quellen im Film auch im richtigen Kontext wiedergegeben werden. Denn jede Dokumentation hängt von dem Wissen des Filmemachers ab und nicht alles, was zur Entwicklung von bestimmten Ereignissen beiträgt, kann sichtbar gemacht

werden.¹⁶⁴ Damit ist ein kritischer Umgang seitens der Filmemacher mit dem historischen Material unabdingbar.

Es stellt sich immer die Frage, ob die zu Verfügung stehenden Dokumente von den Filmproduzenten sorgfältig und verantwortungsvoll zusammengestellt und ausgewertet wurden. Auch wenn historische Dokumente vorliegen, die als Nachweis für ein bestimmtes Ereignis dienen können, so muss hinterfragt werden, ob diese Dokumente auch in den richtigen historischen Kontext eingeordnet werden und ob sie aus demselben geschichtlichen Zusammenhang stammen, wie er im Fernsehfilm gezeigt wird. Das verwendete historische Bildmaterial, das auch als solches erkennbar ist, wird in der Produktion eines Doku-Dramas jedoch kaum auf seinen Dokumentwert hin befragt. Nur selten reflektieren Produzenten, wie etwa Breloer und Knopp, die Herkunft, Aussagekraft und ästhetische Präformierung der umfangreich verwendeten Archivbilder.¹⁶⁵ Das bedeutet, dass es nicht genügt, mit historischem Bildmaterial zu arbeiten, um den Anspruch an Authentizität gerecht zu werden, sondern dieses muss auch in den richtigen Kontext eingebettet werden, da es für den Zuschauer kaum möglich ist, die Zusammenstellung der dokumentarischen Bilder auf ihre Richtigkeit hin zu prüfen. Wie mit Originaldokumenten umgegangen wird, ist von Bedeutung, da es unmittelbar auf die Darstellung von Geschichte sowie deren Rezeption Einfluss nimmt.

Daher soll die Analyse des Doku-Dramas *Todesspiel* von Heinrich Breloer einerseits das Zusammenspiel von fiktiven Spielszenen und dokumentarischem Material untersuchen, andererseits soll auch berücksichtigt werden, wie das Zusammenspiel von Fakten und Fiktionen sich auf die Authentizität des Fernsehfilms auswirkt.

¹⁶⁴ vgl. Leiser 1994, S. 40

¹⁶⁵ vgl. Steinle 2009, S. 155

5.1 Geschichtlicher Hintergrund

Das zweiteilige Doku-Drama *Todesspiel* von Heinrich Breloer, das die Ereignisse über den Terrorismus der „Roten Armee Fraktion“ (RAF) im Jahre 1977 behandelt, entstand 1997, als sich die Ereignisse zum zwanzigsten Mal jäherten. Um den Rahmen der in das *Todesspiel* behandelten Themen abzustecken, seien hier noch einmal kurz die Ereignisse zusammengefasst.

Am 5. September 1977 entführte eine Gruppe der zweiten Generation der RAF den Arbeitgeberpräsidenten Hanns Martin Schleyer in Köln. Dabei werden der Fahrer und die drei Personenschützer von den Mitgliedern der RAF getötet.¹⁶⁶ Mit dieser Entführung wollte die zweite Generation der RAF, die sich als Kommando „Siegfried Hausner“¹⁶⁷ bezeichnete, ihre in der Justizvollzugsanstalt Stuttgart-Stammheim inhaftierten Mitglieder Andreas Baader, Gudrun Ensslin und Jan-Carl Raspe der ersten Generation¹⁶⁸ freipressen. Sie forderten einen Austausch, der von der Bundesregierung strikt abgelehnt wurde und den es daher auch nie geben sollte. Vielmehr wollte das BKA mit einer Taktik des Hinhaltens Zeit gewinnen, um Schleyer zu finden und zu befreien. Um weiteren Druck auf die Bundesregierung auszuüben, der den Austausch herbeiführen sollte, wurde von der terroristischen Gruppe der „Volksfront zur Befreiung Palästinas“ (PFLP), die mit der RAF kooperierte, im Oktober ein aus Mallorca kommender Urlaubsflieger der Lufthansa, die *Landshut*, mit 86 Passagieren gekapert und nach Mogadischu entführt.¹⁶⁹ Nach zwei Zwischenstopps in Rom und Dubai landete das Flugzeug

¹⁶⁶ vgl. Aust, Stefan (1998): *Der Baader-Meinhof-Komplex*. 9. Aufl. vollst. Taschenbuchausg. München: Goldmann (Goldmann Spiegel-Buch). S. 484ff.

¹⁶⁷ Hausner beteiligte sich an der Besetzung der deutschen Botschaft in Stockholm im Jahr 1975. Bei der vorzeitigen Explosion von einem Sprengstoff wurde Hausner schwer verletzt und starb kurz darauf. vgl. Breloer, Heinrich (1997): *Todesspiel. Von der Schleyer-Entführung bis Mogadischu ; eine dokumentarische Erzählung ; [das Buch zum ARD-Film]*. Orig.-Ausg., 2. Aufl. Köln: Kiepenheuer & Witsch, S. 17

¹⁶⁸ Die erste Generation der RAF gründete sich 1970. Ihre Mitglieder waren u.a. Andreas Baader, Gudrun Ensslin, Irmgard Möller und Ulrike Meinhof. Diese Gruppe formierte sich aus der Studentenbewegung nach dem Tod Benno Ohnesorgs, der 1967 bei einer Demonstration des Sozialistischen Studentenbundes (SDS) gegen den Besuch des Schahs von Persien, von einem Polizeibeamten erschossen wurde. vgl. auch: Nolte, Andrea; Schulte, Ulrich (2006): *Ein wahres Todesspiel Der Deutsche Herbst – Zeitgeschichte zwischen Fakt und Fiktion*. In: polis 4/2006. Deutsche Vereinigung für politische Bildung. Online verfügbar unter www.dvpb.de/polis/nolte406.pdf, zuletzt aktualisiert am 20.12.2006, zuletzt geprüft am 05.05.2010, S. 15

¹⁶⁹ vgl. Aust 1998, S. 593ff.

schließlich in der südjemenitischen Stadt Aden, wo der Pilot von einem Terroristen erschossen wurde.¹⁷⁰ In Mogadischu versuchte der damalige Staatssekretär Hans-Jürgen Wischniewski vergeblich mit den Entführern über eine friedliche Beendigung zu verhandeln. Schließlich gelang es dem Sonderkommando des Bundesgrenzschutzes, der GSG9, am 18. Oktober 1977 die Geiseln aus dem Flugzeug zu befreien. Die Entführer kamen, bis auf eine Frau, dabei ums Leben. Am Tag darauf begingen die inhaftierten Mitglieder der RAF im Gefängnis kollektiv Selbstmord.¹⁷¹ Einen weiteren Tag später, am 19. Oktober, wurde die Leiche Schleyers in Mulhouse (Elsass) gefunden.¹⁷²

In seinem Doku-Drama macht es sich Breloer zur Aufgabe, diese Ereignisse darzustellen. Im ersten Teil (*Volksgefängnis*) rekonstruiert er die Entführung Hanns Martin Schleyers und die Verhandlungen der RAF mit der Bundesregierung über einen Austausch von Schleyer gegen die RAF-Häftlinge. Der zweite Teil (*Entführt die Landshut!*) widmet sich vor allem den Geschehnissen rund um die Entführung des Flugzeugs die *Landshut* durch palästinensische Terroristen und deren blutiges Ende.

Die Produktion *Todesspiel* erhielt mehrere Auszeichnungen, darunter den Bambi für das beste Fernsehspiel und Heinrich Breloer erhielt den Bayerischen Fernsehpreis für Buch und Regie. Der Erfolg, den das *Todesspiel* von Breloer verzeichnen konnte, war zwanzig Jahre zuvor dem Film *Deutschland im Herbst* von Alexander Kluge u.a., versagt geblieben. Kluge hatte die Idee zu seinem Film bereits 1977, also unmittelbar im Anschluss an die Ereignisse des „Deutschen Herbstes“, konnte damit aber nur geringe öffentliche Wirkung erzielen. Kluges Film ist eine Kollektivarbeit, die aus verschiedenen Beiträgen von insgesamt neun deutschen Regisseuren entstand. Anliegen der Filmemacher war es, einen Film zu erstellen, der mit dokumentarischen Mitteln auf die Ereignisse reagieren und gleichzeitig mit Hilfe fiktionaler Spielszenen die Mentalität jener Zeit widerspiegeln sollte; mit *Deutschland im Herbst* kam es den Filmemachern nicht darauf an, eine schlüssige Theorie über Terrorismus zu liefern; vielmehr sollte mit dem Filmprojekt der „offiziellen“ Version der Ereignisse eine inoffizielle

¹⁷⁰ vgl. ebd., S. 617f.

¹⁷¹ vgl. ebd., S. 630ff.

¹⁷² vgl. ebd., S. 646

entgegengesetzt werden.¹⁷³ Allerdings fand der Film in der Öffentlichkeit nur wenig Beachtung. *Deutschland im Herbst* wollte nicht unterhalten, sondern Erinnerungs- und Trauerarbeit leisten. Der Film widersprach mit seiner experimentellen Montageform den gängigen Erwartungen, die die breite Masse der Zuschauer einem Kinofilm entgegenbrachte.¹⁷⁴ Deren schon damals auf Identifikation und Unterhaltung ausgelegte Erwartungshaltung bediente das Gemeinschaftsprojekt von Alexander Kluge daher nicht.

Es stellt sich daher nun die Frage, wie es möglich war, dass zwanzig Jahre später Breloers Fernsehproduktion, die sich mit der derselben Thematik auseinandersetzt, einen solchen Erfolg erzielen konnte. Abgesehen von der Tatsache, dass der zeitliche Abstand zu den Ereignissen eine Auseinandersetzung sicherlich vereinfachte, gelingt es Breloer, die Aufmerksamkeit des Publikums zu binden, indem er die Erwartungen der Zuschauer erfüllt. Damit unterscheidet sich Breloers Ansatz grundlegend von dem Kluges, der mit seiner experimentellen Form die Zuschauer befremdete. Das Charakteristische von Breloers Arbeitsweise besteht darin, dass er die geschichtlichen Ereignisse in eine narrative Form bringt. Diese Arbeitsweise findet sich auch in einer Reihe weiterer Produktionen Breloers, wie etwa dem Fernsehfilm „Speer und Er“ (2004), welcher das „Dritte Reich“ thematisiert.

5.2 Inhalt und Gestaltung des *Todesspiels*

Die folgende Analyse soll untersuchen, wie in das *Todesspiel* geschichtliche Ereignisse dargestellt werden und wie sich die Darstellungsform auf den Inhalt auswirkt. Es soll gezeigt werden, wie hier durch das Zusammenspiel von Fakten und Fiktionen einerseits eine authentisch wirkende Dokumentation und andererseits ein mit Spannung und Emotionen aufgeladener Fernsehfilm entsteht.

¹⁷³ vgl. Kaes 1987, S. 32f.

¹⁷⁴ vgl. ebd., S. 34f.

5.2.1 Formale Gestaltung

Zwanzig Jahre nach den Ereignissen des Herbstes 1977 unternimmt Breloer den Versuch, diese zu rekonstruieren. Neben seinem Fernsehfilm erscheint auch ein Buch zu dem Doku-Drama. Sowohl der Film als auch das Buch beruhen hauptsächlich auf den Aussagen und Erinnerungen von Zeitzeugen. Breloer führte dazu Gespräche und Interviews mit rund fünfzig Personen, zu denen Angehörige der Opfer, Terroristen der RAF und sonstige Personen zählten, die in irgendeiner Form an den Geschehnissen beteiligt waren oder in einem Bezug dazu standen.¹⁷⁵ Sein Fernsehfilm ist damit eine vor allem auf den persönlichen Erfahrungen und Erinnerungen der Zeitzeugen beruhende Rekonstruktion der Ereignisse.

Beide Teile des *Todesspiels* bestehen vornehmlich aus inszenierten, narrativen Passagen, die in Verbindung mit originalem Film- und Tonmaterial gezeigt werden. Das Auftreten der Zeitzeugen und deren Aussagen zu den jeweilig nachinszenierten Filmteilen bewirken, dass auch diese „realitätsnah“ erscheinen. Hier wird im Vergleich zu einer gewöhnlichen Dokumentation also nicht nur eine Auswahl von, durch Original-Dokumente belegte, Tatsachen gezeigt, sondern es werden auch „dokumentarische Lücken“ mit inszenierten Bildern gefüllt. Damit wird dem Publikum auch eine Vorstellung von Geschehnissen präsentiert, für die es keine Belege gibt. Bisher Bildloses wird nun für ein breites Publikum verbildlicht. Durch seine Interpretation der nicht dokumentarisch belegten Ereignisse beeinflusst und formt Breloer die Vorstellung und Rezeption dieser geschichtlichen Begebenheiten. Denn, „[...] die Narration als Form und Konzept [konstituiert Geschichte mit].“¹⁷⁶

Insgesamt besteht das Doku-Drama aus drei Bausteinen: dem historischen Dokumentarmaterial, den fiktiven Elementen in Form von Nachinszenierungen und den Aussagen von Zeitzeugen. Dabei haben die Zeitzeugen eine zentrale Funktion, denn sie halten das Gesamtgeschehen zusammen und fungieren als Stütze für die fiktiven Sequenzen. Da die Ereignisse der 1970er Jahre zum Zeitpunkt seiner Dreharbeiten noch nicht sehr weit zurücklagen, stehen Breloer

¹⁷⁵ vgl. Breloer 1997, S. 10

¹⁷⁶ Hickethier 1997, S. 63

sehr viele Zeitzeugen zur Verfügung. Dies ermöglicht es ihm, vor allem in Bezug auf den zweiten Teil des Doku-Dramas, eine sehr detaillierte Nachinszenierung zu schaffen. Zwar treten im Film die Interviews mit den Zeitzeugen und das Archivmaterial gegenüber den fiktiven Inszenierungen deutlich zurück.¹⁷⁷ Dennoch haben sie eine entscheidende, vielschichtige Funktion für das Doku-Drama, die noch genauer zu untersuchen sein wird.

Immer wieder fließen Originalbilder mit fiktiven, nachgestellten Bildern ineinander über. Die nachgestellten Filmsequenzen in dem Doku-Drama sind zudem von bekannten Schauspielern besetzt, wie z. B. Sebastian Koch als Andreas Baader oder Manfred Zapatka als Bundeskanzler Helmut Schmidt, die dem Zuschauer aus anderen fiktionalen Fernsehproduktionen bekannt sind. Gleichzeitig liegt hier aber auch ein authentisches Moment, denn die Schauspieler sehen ihren realen Protagonisten fast zum Verwechseln ähnlich. Auch die Schauplätze sind entweder realitätsnah gewählt oder sogar originalgetreu nachgebaut.¹⁷⁸ Hier zeigt sich, dass Breloer eine möglichst enge Verknüpfung von dokumentarischem und fiktivem Material erreichen möchte, so dass die Übergänge fließend verlaufen. Damit wird auch die Unterscheidung zwischen Fiktivem und Dokumentarischem entsprechend schwierig.

Die Aufnahme von fiktionalen Elementen, darunter insbesondere die von Schauspielern nachgespielten Sequenzen, ermöglichen es Breloer, im *Todesspiel* Sachverhalte zu veranschaulichen und dokumentarische Leerstellen zu füllen. Gleichzeitig beinhalten die Spielszenen aber auch „ein dramatisierendes Potenzial, das einer objektivierten Vermittlung vorfilmischer Realität, wie sie im Dokumentarfilm angestrebt wird, entgegensteht.“¹⁷⁹ Solch eine fiktive Ausgestaltung neigt dazu, Geschichte zu dramatisieren, so dass die Darstellung mit Emotionen überladen wird. Dies geht zulasten einer reflektierten Beobachtung und Auseinandersetzung mit der Geschichte. Breloer versucht in seiner Produktion, zwischen narrativen Konventionen eines Fernsehfilms und der einer

¹⁷⁷ vgl. Nolte, Schulte 2006, S. 14

¹⁷⁸ vgl. ebd.

¹⁷⁹ ebd., S. 13

Dokumentation angemessenen Form die Waage zu halten.¹⁸⁰ Doch erweist sich dies als äußerst schwierig, wie im Folgenden gezeigt werden soll.

5.2.2 Wirklichkeitsanspruch

Breloer verfolgt den Anspruch, Wirklichkeit zu zeigen und geschichtliche Ereignisse möglichst realistisch darzustellen. Diesem Anspruch in einer Dokumentation gerecht zu werden, stellt eine große Herausforderung dar. Die Diskussion um das Dokumentarische in den vorangegangenen Kapiteln hat gezeigt, dass diesem Anspruch kaum Rechnung getragen werden kann. Dennoch zieht sich dieser Wirklichkeitsanspruch bis in die Gegenwart durch das dokumentarische Genre und bleibt ungebrochen. Sowohl Filmemacher als auch Zuschauer schreiben der Dokumentation einen gewissen Wirklichkeitscharakter zu – auch wenn sie mit fiktivem Material durchzogen ist. Auch Breloer folgt diesem Anspruch und sein Leitgedanke lautet, dass nichts spannender als die Wirklichkeit sei.¹⁸¹ Diesem Anspruch folgt Breloer allerdings nur bei der Themenfindung, nicht aber mehr bei der filmischen Umsetzung. Denn dabei geht es Breloer weniger um die reine Wiedergabe der historischen Ereignisse als solche, sondern vielmehr um die Dramatisierung des historischen Stoffes.¹⁸²

Das Thema „RAF“ bietet viel Stoff für eine dokumentarische Bearbeitung, da sowohl umfangreiches Material als auch zahlreiche Zeitzeugen zur Verfügung stehen. Zudem eignen sich die Ereignisse des „Deutschen Herbstes“ auch gut für eine dramatische Darstellung. Eine geschlossene Handlungseinheit, und damit einhergehend ein eindeutiger Anfang und ein eindeutiges Ende, sind die Charakteristika eines Dramas. Diese formale Voraussetzung erfüllt der historische Stoff des Deutschen Herbstes, der einen klaren Anfang mit der Entführung von Schleyer hat und ein ebenso klares Ende mit dem Suizid der inhaftierten RAF-

¹⁸⁰ vgl. ebd.

¹⁸¹ vgl. ebd., S. 14

¹⁸² vgl. ebd.

Mitglieder in Stammheim.¹⁸³ Diese beiden Daten bilden damit den geschichtlichen Rahmen, innerhalb dessen sich die Ereignisse abspielen.

Die für die Dramatisierung erforderliche Festlegung eines Anfang- und Endpunktes schließt jedoch die Ursachen und Konsequenzen aus, die zeitlich vor bzw. nach dem betrachteten Zeitraum liegen. So geht mit der Dramatisierung des Stoffes zudem ein Verlust an Wirklichkeit einher. Die Verknüpfung von Fakten und Fiktionen steht somit dem Realitäts-Anspruch entgegen. Da viele Stellen nachinszeniert werden und damit auf der Interpretation des Regisseurs beruhen, kann nicht mehr der Anspruch erhoben werden „Wirklichkeit“ zu zeigen, wie sie war. Vielmehr kann es nur darum gehen, Möglichkeiten aufzuzeigen, wie die Ereignisse abgelaufen sein könnten, und Erklärungsansätze dafür zu finden. Ein solcher Ansatz würde eine kritische Auseinandersetzung mit dem Material sowie die detaillierte Reflexion von Widersprüchen und von bis heute nicht aufgeklärten Sachverhalten bedeuten. Eine solche kritische Reflexion innerhalb des Doku-Dramas würde sich allerdings der narrativen Form widersetzen und der Charakter einer in sich geschlossenen Handlung der Ereignisse würde dadurch aufgebrochen.

5.3 Teil I: *Das Volksgefängnis*

In dem 88minütigen ersten Teil *Volksgefängnis* rekonstruiert Breloer die Entführung Hanns Martin Schleyers durch die „Rote Armee Fraktion“ und die Verhandlungen der Bundesrepublik mit den Entführern, um den Arbeitgeberpräsidenten aus den Händen der RAF zu befreien. Die RAF suchte sich für die Entführung gezielt Schleyer aus, da er für sie ein Symbol des alten „faschistischen“ Staates¹⁸⁴ darstellte, den es zu bekämpfen galt. Schleyer galt als Wirtschaftsfunktionär mit nationalsozialistischer Vergangenheit und gehörte

¹⁸³ vgl. ebd., S. 15

¹⁸⁴ Kaes 1987, S. 32

damit zum Feindbild der RAF. Doch über die historische Figur Schleyers und seine politischen Hintergründe informiert das Doku-Drama kaum.

Im Vordergrund stehen vielmehr die politische Auseinandersetzung der Bundesrepublik und der persönliche Umgang der Angehörigen mit der Entführung Schleyers. Das Doku-Drama konzentriert sich auf drei Gruppen von Handlungsträgern: auf die Gruppe der Entführer mit Schleyer, auf die in dem von der Bundesregierung einberufenen Krisenstab vertretenen Politiker sowie auf die Gefangenen in Stammheim, die durch die Entführung Schleyers aus dem Gefängnis freigesetzt werden sollten, was der Anlass für die gesamten Ereignisse war. Neben der Rekonstruktion der Ereignisse und dem Versuch, diese detailliert nachzuzeichnen, wird das Doku-Drama immer wieder mit persönlichen Empfindungen und Berichten emotional aufgeladen. Insbesondere stehen hierzu die Angehörigen von Schleyer im Vordergrund, die sich in Interviews mit Breloer zu den Ereignissen äußern und intime Einblicke in ihre Familie zulassen. Daher verbindet Breloer die dokumentarisch-fiktionale Rekonstruktion geschichtlicher Fakten mit persönlich-emotionalen Empfindungen der Angehörigen.

Das Doku-Drama beginnt zunächst wie ein Spielfilm. In den ersten acht Minuten werden die gesamten Ereignisse der Entführung von Hanns Martin Schleyer von Schauspielern nachinszeniert. Am Anfang ist zu sehen, wie die Entführer der RAF sich auf den Moment vorbereiten, in dem der Wagen mit Schleyer auf sie zukommt und sie zugreifen können. Die Szenen sind so aufgebaut, dass man auf der einen Seite die Vorbereitungen der Entführer sieht, wie sie sich mit Waffen ausstatten und die Requisiten, u.a. einen Kinderwagen, in ein Auto laden, um dann an eine Straßenecke zu fahren, wo sie sich auf ihre Positionen verteilen. Auf der anderen Seite sieht man Schleyer, der im Auto unterwegs ist (siehe Anhang 1: Sequenzprotokoll I, a). Die Szenen wechseln immer wieder von einem Ort des Geschehens zum anderen und es wird gleichzeitig deutlich, dass sich beide Handlungsstränge zwangsläufig aufeinander zubewegen. Der Zuschauer weiß, dass sie jeden Augenblick aufeinandertreffen werden. Untermalt wird dies noch durch eine Dramatik-aufbauende Musik. Obwohl alle Szenen zunächst fiktiv nachgestellt sind, erhalten sie aber einen dokumentarischen Charakter dadurch, dass immer wieder Ort und genaue Uhrzeit der Ereignisse eingeblendet werden.

Die Konzentration liegt auf dem fiktiven Spielgeschehen, das ein Spannungsmoment aufbaut, welches seinen Höhepunkt in dem Übergriff der RAF auf das Fahrzeug von Hanns Martin Schleyer findet. Dabei wird in einem Schriftzug erklärt, was PIOS (Personen, Informationen, Objekte, Sachen) bedeutet (siehe Anhang 1: Sequenzprotokoll I, b). Die fiktiven Szenen werden also nicht von einem Kommentator unterbrochen, sondern die Erklärung wird kurz schriftlich eingeblendet und das Spielgeschehen kann so ungebrochen weiterlaufen. Erst nachdem die Entführer Schleyer in ihren Händen und in ein Versteck gebracht haben, wird das fiktive Geschehen erstmals unterbrochen. Es werden historische Originalbilder von der Stelle eingeblendet, an der die Mitglieder der RAF Schleyer entführten. Kurz darauf wird u.a. auch eine Originalsendung der Tagesschau gezeigt, die von der Entführung Schleyers berichtet.

Durch ihren Spielfilmcharakter erhalten die ersten Spielminuten Unterhaltungswert. Die Entführung ist mit großer Spannung aufgeladen, die den Fernsehzuschauer fesselt. Für eine Sendung im Fernsehen, die immer auch der Gefahr des Um- bzw. Ausschaltens ausgesetzt ist, bietet der frühzeitige Aufbau eines Spannungsbogens eine Möglichkeit, die Aufmerksamkeit des Zuschauers aufrechtzuerhalten. Im Folgenden erscheinen die fiktiven Bilder und Nachinszenierungen in einem ständigen Wechsel mit den Originalbildern und dem historischen Material. Die Spielfilmszenen sind hier zwar als solche zu erkennen, und auch die Fiktionalität ist ersichtlich, andererseits jedoch erfahren die Szenen durch die Einblendung von Namen, Orten und Uhrzeiten eine realitätsnahe Einordnung. Ferner fehlt ein Kommentar, der für eine Dokumentation charakteristisch wäre. Dadurch wird deutlich, dass der ungebrochene Spielverlauf hier im Vordergrund steht.

5.3.1 Verschmelzung von Fiktion und Dokumentation

Fakten und Fiktionen gehen fließend ineinander über. Dabei dienen die faktischen und bekannten Materialien dazu, dem Fiktiven eine gewisse Authentizität zu verleihen. Sie unterstreichen den Wirklichkeitsanspruch, den Breloer der Produktion zugrunde legen will. Häufig laufen beide Komponenten nebeneinander. Deutlich wird dies daran, dass oft nachgespielte Szenen gezeigt werden, zu denen ein Originaltonband abgespielt wird oder ein Zeitzeuge spricht. Nicht immer lässt sich allerdings eine Unterscheidung zwischen Fiktivem und Originalmaterial mit Gewissheit treffen. Denn meist kann eine Originalaufnahme nur aufgrund ihrer Bild- bzw. Tonqualität von den nachgestellten Aufnahmen unterschieden werden.

Beide Komponenten ergänzen sich gegenseitig. Breloer erreicht sogar eine völlige Verschmelzung der beiden Komponenten, indem beispielsweise innerhalb eines Satzes verschiedene Sprechsituationen miteinander verknüpft werden. So beginnt etwa ein Schauspieler in einer fiktiven Szene einen Satz, der dann von einer realen Person zu Ende gesprochen wird. Dies geschieht hier in einem Gespräch mit dem damaligen Staatsminister Hans-Jürgen Wischniewski. In einer fiktiven Szene sieht man die Politiker im Bundeskanzleramt in einer Diskussionsrunde. Die fiktive Person Wischniewski ergreift innerhalb dieser Runde das Wort und sagt: „Was diese Verrückten so für eine Vorstellung haben, die Wirtschaft winkt mit dem Finger [...]“ – hier wird ein Schnitt gesetzt und Wischniewski als reale Person eingeblendet. Er ist ebenfalls in einem Besprechungsraum zu sehen, so dass auch der räumliche Kontext sich ähnelt. Wischniewski bringt den Satz zu Ende: [...] „dann wird der Staat das sofort alles erledigen [...]“ (siehe Anhang 1: Sequenzprotokoll I, d). Hier findet eine sprachliche Verschmelzung der fiktiven mit der realen Person statt. Die Verbindung bindet auf diese Weise einerseits das Interview in die Spielszenen ein und verleiht andererseits dem Fiktiven eine gewisse Authentizität. Stellt das Einblenden eines Zeitzeugens eigentlich einen Bruch mit den filmischen Szenen dar, wird hier eine Verbindung hergestellt, die genau diesen Bruch vermeidet. Ähnlich verfährt Breloer auch mit Kommentaren der Zeitzeugen zu bestimmten Situationen. So wird beispielsweise Helmut Schmidt als fiktive Figur gezeigt, die sich in einer Besprechung über das

Vorgehen der Bundesregierung in Bezug auf die Entführung und die Befreiung Schleyers befindet. Dabei benennt die fiktive Person Schmidt die Kriterien für das Vorgehen:

„[...] 1. Die Geisel Hanns Martin Schleyer lebend zu befreien. 2. Die Entführer zu ergreifen und vor Gericht zu stellen. 3. Die Handlungsfähigkeit des Staates und das Vertrauen in ihn, im In- und im Ausland, nicht zu gefährden. Dazu gehört auch, die Gefangenen nicht freizugeben.“ (Siehe Anhang 1, Sequenzprotokoll I, g)

Im Anschluss an diese Szene ist eine Interviewsituation zu sehen, in der Schmidt, nun als reale Person, von Breloer zu dieser in der fiktiven Szene gemachten Aussage befragt wird und zu dieser Stellung nimmt. Auch hier findet eine direkte Verschränkung von fiktiver Filmsituation mit der Realsituation statt. Damit gelingt ein authentisches Moment, vor allem in Bezug auf die Äußerung der fiktiven Person Schmidt. Da die reale Person direkt darauf reagiert und Stellung bezieht, verleiht es dem Gesagten einen gewissen Wirklichkeitsgehalt. Auch hier zeigt sich, wie eng das Dokumentarische, vor allem die Kommentare der Zeitzeugen, mit dem Fiktiven verbunden sind und wie die fiktiven Szenen durch diese Verknüpfung an Authentizität gewinnen. Sind die fiktiven Szenen an den hier beschriebenen Stellen zwar eindeutig als solche zu erkennen, erfahren sie durch die direkte Verbindung zu der jeweils realen Person dennoch eine realitätsnahe Einordnung. Die fiktiven Szenen werden durch die realen Personen Wischnewski und Schmidt legitimiert und dadurch glaubwürdig.

Mit dem bildlichen Originalmaterial verfährt Breloer auf ähnliche Weise. Das Zusammenwirken von Fakten (in Form von dokumentarischem Originalmaterial) und Fiktion zeigt sich beispielsweise sehr deutlich, wenn eine Originalsendung der *Tagesschau* aus der Zeit eingeblendet wird. Durch die Verwendung von zeitgeschichtlichen Berichten und Meldungen, die im Herbst 1977 in Radio und Fernsehen gesendet wurden, erhält das *Todesspiel* generell eine verstärkte dokumentarische Qualität.¹⁸⁵ So sieht man beispielsweise ein nachgestelltes Studio, in dem ein Sprecher von hinten zu sehen ist und der Blick somit auf das Kamerateam fällt. Auf einem kleinen Bildschirm neben dem Kamerateam sieht man dann den Sprecher. Für einen Moment schwenkt die Kamera so auf den

¹⁸⁵ vgl. Nolte, Schulte 2006, S. 15

kleinen Bildschirm um, so dass sie für den Zuschauer auf dessen Fernseher vollständig zu sehen ist. Nun handelt es sich um eine Originalaufnahme und man erkennt den damaligen Bundeskanzler Helmut Schmidt, der sich in einer öffentlichen Ansprache im Fernsehen an die Entführer wendet. Danach wird die Aufnahme wieder verkleinert und man sieht sie wieder auf einem kleineren Bildschirm, nun aber in einer fiktiven Szene in den Räumlichkeiten der Entführer von Schleyer. Man hört weiterhin die Stimme Schmidts und die Kamera schwenkt um zu dem Gefängnis in Stammheim, wo man nun wieder in der fiktiven Gefängniszelle die Rede von Schmidt in einem kleinen Fernsehapparat sieht (siehe Anhang 1: Sequenzprotokoll I, b). Dadurch wird eine Beziehung zwischen den verschiedenen Ereignissen und Lokalitäten hergestellt. So wird bildlich dargestellt, dass alle Orte miteinander verbunden sind. Zudem weist die Verwendung der *Tagesschau*-Materialien auf einen weiteren authentischen Aspekt hin. Die *Tagesschau* war das zentrale Medium für die ausführliche Berichterstattung von den Ereignissen und fungierte gleichzeitig auch als Kommunikations- und Verhandlungsmedium zwischen Bundesregierung und RAF. So verlangte die RAF, dass ihre Botschaften über die *Tagesschau* ausgestrahlt würden; gleichzeitig kommunizierten auch die Staatsvertreter auf diesem Weg mit den Entführern, wie es das oben genannte Beispiel zeigt. Darüber hinaus galt die *Tagesschau* damals wie heute als sachliche und umfassende Quelle der Informationsvermittlung.¹⁸⁶ Dies kommt dem Authentizitätsanspruch des Doku-Dramas zugute, da der Zuschauer der *Tagesschau* eine hohe Glaubwürdigkeit beimisst. Wie in diesem beschriebenen Beispiel wird die *Tagesschau* im ersten Teil des *Todesspiels* immer wieder einbezogen. Sobald eine historische Fernsehsendung eingespielt wird, wird sie auch in den fiktiven Kontext eingebunden. So werden die Aufnahmen nicht nur dem Zuschauer gezeigt, sondern sie sind auch jeweils auf den Bildschirmen der fiktiven Räume zu sehen.

Auch mit den Videobotschaften Schleyers verfährt Breloer auf ähnliche Weise, indem er sie aus verschiedenen Perspektiven zeigt. So ist in einer Aufnahme Schleyer zu sehen, wie er sich mit einer Videobotschaft an die Bundesregierung

¹⁸⁶ vgl. ebd.

wendet. Zunächst liest er einen Zeitungsartikel vor, um so einen Lebensbeweis zu erbringen, danach richtet er sich persönlich an die Regierung. Für den Zuschauer ist zunächst wieder eine Nachstellung der Aufnahme in den Räumen der Entführer, die die Videobotschaft aufzeichnen, zu sehen, solange bis die Aufnahme, nun aber im Original von 1977, in den wiederum fiktiven Räumen der Bundesregierung auf dem Bildschirm zu sehen sind. Dabei wechselt der Blick zwischen dem durch einen Schauspieler dargestellten Bundeskanzler Schmidt und der originalen Videoaufnahme (siehe Anhang 1: Sequenzprotokoll I, i). So kommt es immer wieder zu einer Vermengung der beiden Komponenten und der Zuschauer wechselt dabei nicht nur ständig die Perspektiven, sondern ihm erscheinen die fiktiven Bilder in der Verbindung mit den Originalbildern authentisch. Der Zuschauer sieht nicht nur das, was man in jener Zeit auch „sah“ und er erhält nicht nur die Informationen, die während der Entführung kursierten, er schaut vielmehr auch „hinter die Kulissen“ und erfährt, wenn auch nur auf fiktive Weise, was sich auf der anderen Seite, also der Seite der RAF, abspielte bzw. was sich dort hätte abspielen können. Die nahtlosen Übergänge von Originalbildern zu fiktiven Szenen und zu Zeitzeugenberichten ermöglichen es, einen Film zu erstellen, der scheinbar keine Lücken und keine offene Fragen hinterlässt. Eine kritische Hinterfragung und weitergehende Erläuterungen passen nicht in dieses Konzept. Distanzierung und kritische Betrachtung sind für den Zuschauer kaum möglich, da das Spielgeschehen nicht aufgebrochen wird. Vielmehr suggeriert das Doku-Drama „Lückenlosigkeit“ durch die enge Verknüpfung von dokumentarischem und fiktivem Material.

Dadurch, dass das fiktive Material im Doku-Drama meist im Zusammenhang mit Fakten verwendet wird, behält die Produktion einen legitimen authentischen Charakter. Die Fakten rechtfertigen die fiktiven Bilder und erlauben eine Interpretation von dem, was nicht dokumentarisch festgehalten werden konnte. Die fiktiven Bilder wiederum versetzen den Zuschauer in eine Situation, in der er einen allwissenden Blick auf die Geschehnisse bekommt. Er sieht zum einen das, was auch die Menschen damals sehen und wissen konnten, und zum anderen ermöglichen es die nachgespielten Szenen, einen Blick auf die Situation der RAF zu werfen, bzw. auf die nachempfundene Situation, wie diese das Ganze möglicherweise aufgenommen haben könnten. Breloer interpretiert auf diese

Weise für ein Massenpublikum historische Leerstellen, zu denen keine verifizierenden Dokumente vorhanden sind, die seine Sichtweise belegen könnten. Auch die Aussagen der Zeitzeugen, an denen sich Breloer stark orientiert, können aufgrund ihrer Subjektivität nicht als zuverlässige Quelle für seine Interpretationen gelten.

5.3.2 Dokumentarisches Material und der Off-Kommentar

Neben den bereits erwähnten Verfahren werden stellenweise auch Kommentare aus dem Off hinzugefügt, mit denen zusätzliche Erläuterungen gegeben werden. So wird beispielsweise die inszenierte Sequenz, in der die Zelle von Baader durchsucht wird, zusätzlich mit einer Kommentarstimme unterlegt, die Erklärungen und Anmerkungen gibt (siehe Anhang 1: Sequenzprotokoll I, c). Der Kommentar hat zudem eine zusammenfassende Funktion. An diesen Stellen folgt Breloer in gewissem Umfang den klassischen dokumentarischen Konventionen, bei denen die Kommentare nicht direkt in die dramatisierende Handlung eingebunden sind.¹⁸⁷ Das zeigt sich auch an der Zusammenstellung der bis dahin verübten Anschläge und Befreiungsversuche der RAF, die in chronologischer Folge aufgelistet werden. Hier werden dokumentarische (Film-) Bilder mit einem kurzen Kommentar unterlegt. Dabei wird wie folgt verfahren: Zunächst ist ein brennendes Gebäude zu sehen, mit der Einblendung: April 1975. Im Kommentar heißt es dazu: „Besetzung der deutschen Botschaft in Stockholm“. Dann kommt sofort das nächste Bild, das eine Straße zeigt, auf der eine abgedeckte Leiche und Blutspuren zu sehen sind. Der Kommentar hierzu: „Die Rache an Generalbundesanwalt Buback“ mit der Einblendung Mai 1977. Daraufhin kommt ein neues Bild, das einen Raum zeigt, auf dessen Boden sich Blutflecken befinden. Der Kommentar heißt hier: „Bankier Jürgen Ponto“ und das Datum (Juli 1977) wird eingeblendet. Und schließlich der Kommentar: „Hanns Martin Schleyer“ und es sind Bilder der Unfallstelle zu sehen, an der Schleyer von der RAF entführt wurde (siehe Anhang 1: Sequenzprotokoll I, k). Hier werden nur

¹⁸⁷ vgl. Nolte, Schulte 2006, S. 15

dokumentarische Bilder gezeigt und der Kommentar fasst die Ereignisse kurz zusammen. Diese kurze Auflistung hinterlässt einen Eindruck davon, was die RAF schon alles unternommen hatte, um die Inhaftierten in Stammheim freizupressen. Obwohl Breloer hier einem klassischen dokumentarischen Stil folgt, wirken die Bilder hoch dramatisch. Die Dramatik der Originalbilder wird durch Musikunterlegung noch verstärkt und zieht damit den Zuschauer in den Bann der Ereignisse.

Diese Aneinanderreihung von dokumentarischem Bildmaterial mit schlagwortartigen Kommentaren ist typisch für die Präsentation von Originaldokumenten im *Todesspiel*. Die kurzen Rückblendungen vermitteln nur eine Ahnung von dem, was geschehen ist; eine tiefer gehende Auseinandersetzung mit dem dokumentarischen Material findet allerdings nicht statt. Die Rückblendungen wirken meist zusammenhangslos, da sie vom Zuschauer nicht immer direkt in den Gesamtkontext eingeordnet werden können. Es wäre zu wünschen gewesen, dass der vorhandene Kommentar diese einordnende und erläuternde Funktion übernimmt, denn die fehlenden Zusammenhänge und die gelegentlich eingestreuten Verweise auf Geschehnisse außerhalb des Films sind nur mit Hintergrundwissen zu verstehen. Das Doku-Drama gibt hier jedoch keine Hilfestellung für ein besseres Verständnis. Bereits am Anfang des Doku-Dramas wird in unmittelbarem Anschluss an die Darstellung der Entführung eine Art Rückblende gegeben und die Schwarz-weiße Sequenz eines Aufstandes gezeigt, die lediglich die Überschrift „10 Jahre vorher“ trägt. Im Hintergrund laufen Stimmen, die kaum zu verstehen sind und die ineinander übergehen (siehe Anhang 1: Sequenzprotokoll I, b). Der eingeblendete Hinweis, dass es sich um ein Ereignis handelt, welches zehn Jahre zurückliegt, lässt vermuten, dass hier eine Demonstration der Studentenbewegung der 1960er Jahre gezeigt wird, aus der später die RAF hervorgehen sollte. Diese Rückblendung bleibt ansonsten unkommentiert und wird nicht in einen direkten Zusammenhang mit den gezeigten Ereignissen gestellt, womit ihre Bedeutung für das restliche Doku-Drama ebenfalls unspezifisch bleibt.

Vorhandenes historisches Originalmaterial wird zwar gezeigt, allerdings ohne nähere Erläuterungen. Wird auf der einen Seite durch die Verwendung fiktiver

Elemente der Versuch unternommen, das Verständnis und die Zusammenhänge der historischen Ereignisse zu verdeutlichen, so bleiben auf der anderen Seite Originaldokumente, die auf die historischen Fakten verweisen, weitgehend unerklärt und werden nicht in die dargestellten Abläufe eingeordnet. Sicherlich kann ein zeitlich beschränktes Doku-Drama nicht alle Hintergrundinformationen liefern, die für das Gesamtverständnis der geschichtlichen Ereignisse notwendig sind, dennoch sollte für den Zuschauer das verwendete Material in einem erkennbaren Zusammenhang mit den dargestellten Ereignissen stehen.

5.4 Teil II: *Entführt die Landshut!*

Der zweite Teil des Doku-Dramas *Entführt die Landshut* rekonstruiert die Ereignisse um die Entführung des Flugzeuges *Landshut* durch ein vierköpfiges palästinensisches Terror-Kommando von Mallorca nach Mogadischu am 13. Oktober 1977.

Der formale Aufbau des zweiten Teils von *Todesspiel* entspricht dem des ersten Teils, allerdings erfährt das Doku-Drama hier eine noch stärkere Gewichtung der fiktionalen Umsetzung der Geschehnisse. Breloer konzentriert sich hauptsächlich auf die Situation im Inneren der *Landshut*. Da es zu den Ereignissen innerhalb des Flugzeuges kaum Bildmaterial gibt, muss Breloer sich auf die Schilderungen seiner Zeitzeugen verlassen und vieles nach eigenen Vorstellungen nachinszenieren. Diese Rekonstruktion ist somit zum größten Teil rein fiktive Darstellung. Dokumentarisches Bildmaterial ist nur von Außenaufnahmen vorhanden, das zusätzlich verwendet wird. Das sind beispielsweise (Film-) Bilder, die das Flugzeug auf der Landebahn der verschiedenen Flughäfen zeigt.

5.4.1 Das Füllen von geschichtlichen „Leerstellen“

Die fiktionale Produktion lässt auch hier die Vorstellung von geschichtlichen Ereignissen entstehen, für die es bis dahin keine Bilder gab. Dokumentarische Leerstellen werden mit fiktiven Bildern gefüllt, die damit Teil der Geschichte werden und folglich an den Vorstellungen von historischen Ereignissen mitwirken.¹⁸⁸ Gab es bislang keine Vorstellung von den Ereignissen innerhalb des Flugzeugs selber, sondern nur von den Abläufen, die sich außerhalb abspielten, so füllt die fiktionale Produktion diese fehlenden Vorstellungen nun mit Bildern. Nehmen schon im ersten Teil die fiktiven Nachinszenierungen einen wichtigen Bestandteil ein, so wird deren Bedeutung im zweiten Teil noch einmal verstärkt. Wurden im ersten Teil viele fiktive Szenen noch durch dokumentarisches Material gestützt und wurden immer wieder dokumentarische Bilder zur Legitimierung hinzugezogen, so ist der zweite Teil mit dem Gewicht auf den Geschehnissen im Flugzeug selber, deutlicher auf die Vorstellungen Breloers und die Erzählungen der Zeitzeugen angewiesen. Die fiktive Prägung von Geschichte fällt hier noch stärker als zuvor aus. Gleichzeitig steigert die rein fiktive Nachinszenierung der Geschehnisse die dramatische Qualität des Doku-Dramas.

Da Breloer sich hauptsächlich auf die Ereignisse in der *Landshut* konzentriert, wird das Doku-Drama mit einer enormen Spannung aufgeladen, die fast bis zum Unerträglichen hin ausgereizt wird. Die fiktionale Rekonstruktion der Ereignisse erlaubt es, die angespannte Situation filmisch zu unterstreichen und die komplexen Spannungsverhältnisse darzustellen. So zeigt Breloer zum einen die zum Bersten angespannte Lage im Flugzeug und die um eine Lösung ringende Bundesregierung, sowie zum anderen die Inhaftierten in Stammheim. Die Verbindung der verschiedenen Orte des Geschehens, die alle über die Entwicklungen der Geschehnisse in der *Landshut* miteinander verkettet sind, wird durch eine fiktive Bildfolge deutlich gemacht. Denn der Ausgang der Entführung steht in direkter Verbindung zu den Folgen, die sich nach der Befreiung zeigen werden. Breloer stellt diese Verknüpfung filmisch so dar, dass das Bild von der *Landshut* zunächst in die Zellen der Gefangenen in Stammheim übergeht, dann

¹⁸⁸ vgl. Hickethier 1997, S. 71

weiter zu Schleyer wechselt, der in den Räumen der Entführer mit dem Hinweis „38.Tag“ zu sehen ist, und schließlich in das Bundeskanzleramt überschwenkt (siehe Anhang 2: Sequenzprotokoll II, a). Diese Hintereinanderschaltung stellt somit zum einen die Verbindung zum ersten Teil her und zum anderen führt es den Spannungsbogen fort.

5.4.2 Fehlende Zusammenhänge

Die Konzentration auf die Inszenierung der Ereignisse innerhalb der *Landshut* lässt andere Ereignisse, die eine wichtige Rolle spielen, etwas zurücktreten. Dies gilt vor allem für die Situation in Stammheim und den Selbstmord der Inhaftierten. Nach der Erstürmung der *Landshut* durch die GSG9 und der Befreiung der Geiseln, bei der bis auf eine Frau alle Entführer getötet wurden, werden die Bilder der Toten gezeigt und im Hintergrund ist eine Meldung des Deutschlandfunks über die Befreiung der *Landshut* zu hören. Die Kamera schwenkt in die Zellen von Stammheim, in denen man sieht, wie Raspe aus der Bodenleiste und Baader aus einem Schallplattenspieler jeweils eine Pistole herausholen. Nach einer kurzen Einspielung von Originalbildern der befreiten Geiseln auf dem Flughafen in Mogadischu wird Gudrun Ensslin gezeigt, die mit Hilfe eines Kabels einen Strick bindet. Nach einer wiederholten Einspielung der Menschen aus der *Landshut* sieht man weiter, wie sich die drei Gefangenen offensichtlich auf ihren Selbstmord vorbereiten (siehe Anhang 2: Sequenzprotokoll II, k und l). Diese Szene zeigt, dass die Inhaftierten aus der missglückten Flugzeugentführung und der Befreiung der Geiseln ihre eigene Konsequenz ziehen, und weist damit auf die Verkettung der Ereignisse hin - auch auf den späteren Mord an Schleyer. Es wird jedoch nicht thematisiert, wie es möglich war, dass Waffen in das Gefängnis kommen konnten. Lediglich ein weiterer Originalradiobericht wirft diese Frage auf und spricht das Thema an, wie überhaupt eine Kommunikation unter den Häftlingen möglich war (siehe Anhang 2: Sequenzprotokoll II, l). Diese Fragen, die damals nicht aufgeklärt werden konnten und intensiv diskutiert wurden, werden in dem Doku-Drama nicht

thematisiert, sondern an die Seite gedrängt. Solche Leerstellen, die dieses Ereignis auch aufweist, werden so nicht zum Gegenstand einer kritischen Betrachtung mit der Geschichte.

Ein weiteres Beispiel für ungeklärte Zusammenhänge sind die sogenannten Kommandos „Siegfried Hausner“ und „Martyr Halimeh“. Die Namen dieser beiden Kommandos stehen auf dem Plakat, das im zweiten Teil stets im Hintergrund der Videobotschaften von Schleyer zu sehen ist (siehe Anhang 2: Sequenzprotokoll II, e). Die Information darüber, dass Siegfried Hausner ein Mitglied der RAF und an der Geiselnahme in Stockholm im Jahre 1975 beteiligt war, kann der Zuschauer nicht aus dem Doku-Drama entnehmen. Auch der Zusammenhang, dass es sich bei dem Kommando „Martyr Halimeh“ um die palästinensische Terroristengruppe handelt, die die *Landshut* entführte, ist auch nicht ohne Hintergrundwissen zu erschließen. Wie schon im ersten Teil werden Elemente filmisch verarbeitet, die vom Zuschauer nur dann richtig eingeordnet werden können, wenn dieser über ein entsprechendes Vorwissen verfügt. Es ergeben sich daraus zwar keine Verständnisschwierigkeiten für die Gesamtheit des Doku-Dramas, dennoch fehlt eine geschichtliche Information, die an dieser Stelle möglicherweise hilfreich sein könnte. So wie Breloer auf der einen Seite mit Fiktionen „dokumentarische Lücken“ zu füllen weiß, lässt er an anderer Stelle Zusammenhänge offen und Fakten unerklärt.

Ein weiteres Beispiel für die Verknüpfung von originalem und inszeniertem Material ist die Präsentation der Originalbilder von den toten Entführern einerseits und der nachgestellten Bilder der toten RAF-Häftlinge andererseits, die fließend ineinander übergehen. Die Bilder, die nach der Befreiung der *Landshut* von den toten Entführern gezeigt werden, sind Originalaufnahmen, die schon zum Zeitpunkt der Ereignisse der Öffentlichkeit zugänglich waren. Die Aufnahmen von Andreas Baader in seiner Gefängniszelle hingegen sind inszeniert. Hier wird wiederum eine dokumentarische Leerstelle gefüllt, denn Originalfotos der toten RAF-Terroristen in Stammheim wurden nie veröffentlicht.¹⁸⁹ Aufgrund der ähnlichen Präsentationsweise von Originalfotos und fiktiven Bildern sowie

¹⁸⁹ vgl. Nolte, Schulte 2006, S. 14

dem fließenden Übergang zwischen beiden wirken auch die inszenierten Bilder authentisch.

5.5 Die Rolle der Zeitzeugen

Eine entscheidende Rolle für die Legitimierung der fiktiven Elemente kommt den Zeitzeugen zu. Sie halten gewissermaßen das gesamte Doku-Drama zusammen, da ihre Berichte immer wieder unterstützend zu dem fiktionalen Material hinzugezogen werden. Ihre Erzählungen, Berichte und Erfahrungen sind für Breloer die Grundlage seiner Spielfilmsequenzen. Durch sie kann er ein möglichst detailliertes Bild zeichnen und die Geschehnisse nachstellen. Ferner legitimieren die Aussagen der Zeitzeugen die fiktiven Bilder, indem sie immer wieder im direkten Zusammenhang mit diesen gezeigt werden. Allerdings tragen diese persönlichen Erinnerungen, die die Zeitzeugen von den Ereignissen im Herbst 1977 haben, nicht unbedingt zu einer Objektivierung des Gezeigten bei, da sie unweigerlich subjektiv geprägt sind. So dienen die Zeitzeugeninterviews hauptsächlich zur Verflechtung von dokumentarischem Material mit fiktionalen Szenen. Sie sind eine Ergänzung und verleihen auch den gestellten Szenen den Anschein von Authentizität.¹⁹⁰

Die ersten Zeitzeugenaussagen in *Volksgefängnis* beginnen mit dem damaligen Staatsminister, Hans Jürgen Wischnewski, und erscheinen erstmals nach ca. 15 Minuten (siehe Anhang 1: Sequenzprotokoll I, d). Danach werden in sehr kurzen Abständen immer wieder Zeitzeugen-Aussagen eingespielt. Die Zeitzeugen kommen aus den verschiedensten Bereichen und sehen entsprechend ihrer Rolle bei den Ereignissen die Entführung jeweils aus einer anderen Perspektive. Von Seiten der Bundesregierung treten Politiker auf, die Mitglieder im damaligen Krisenstab waren, darunter als wichtigster Zeitzeuge der ehemalige Bundeskanzler Helmut Schmidt. Des Weiteren berichten Polizisten, die im Laufe der Ereignisse mit dem Fall betraut waren, über die Ermittlungen und deren

¹⁹⁰ vgl. ebd.

Ausmaß. Von Seiten der RAF kommen Peter-Jürgen Boock, einer der Entführer von Schleyer, und Silke Maier-Witt, die als Kurier fungierte, zu Wort. Maier-Witt äußert sich vor allem zu dem Ablauf und der Ausführung ihrer Aufträge und den (oft unüberlegten) Handlungen der Gruppe (siehe Anhang 1: Sequenzprotokoll I, m, r). Ansonsten beruft sich Breloer bei der Rekonstruktion der Ereignisse hauptsächlich auf Boock als eine der zentralen Figuren bei der Entführung. Wer die anderen Entführer sind, die in den fiktiven Szenen auftreten, ist nicht zu erkennen. Außer Boock kann von der Entführer-Gruppe keiner zugeordnet werden.

Einen wichtigen Platz nehmen schließlich die Schilderungen der persönlich Betroffenen ein. Im ersten Teil stehen die Angehörigen Hanns Martin Schleyers im Vordergrund und im zweiten Teil die Passagiere, die zum Zeitpunkt der Entführung an Bord der *Landshut* waren. Die Erzählungen und Erfahrungen der Zeit- und Augenzeugen werden im weiteren Verlauf des Films zu den wichtigsten Elementen.

Im ersten Teil nimmt die Figur Schleyer durch die Erzählungen der Familie Form an. Eine wichtige Rolle hierbei spielen vor allem Schleyers Ehefrau Waltrude Schleyer und sein Sohn Hanns-Eberhardt. Beide sprechen darüber, wie sie den Umgang der Bundesregierung mit der Entführung ihres Mannes bzw. Vaters empfunden haben. Frau Schleyer fungiert hierbei als eine Art Bindeglied zwischen Schleyer als Familienvater und Schleyer als Persönlichkeit des öffentlichen Lebens. Sie wird von Breloer zwar zu der politischen Vergangenheit ihres Mannes befragt, ihre Aussagen darüber fallen aber sehr kurz aus und beschränken sich darauf, die Vorwürfe der RAF hinsichtlich der nationalsozialistischen Vergangenheit ihres Mannes zurückzuweisen (siehe Anhang 1: Sequenzprotokoll I, n). Die Person Schleyer in seiner Funktion als Arbeitgeberpräsident wird im Doku-Drama nicht näher beleuchtet. Sein Bild nimmt also hauptsächlich durch die inszenierten fiktiven Szenen Gestalt an, in denen er „oftmals als hilfloses Bauernopfer [erscheint].“¹⁹¹ So stellt das Doku-Drama Schleyer daher möglicherweise in einem anderen Licht dar, als es der Realität entsprach. Gleichzeitig ist Waltrude Schleyer auch als Familienmitglied

¹⁹¹ Ebd., S. 15

besonders wichtig, da sie es ist, die schildert, wie die Familie mit der Entführung ihres Mannes umgegangen ist. Dabei geht es vor allem um die emotionalen Momente innerhalb der Familie und wie diese die angespannte Situation bewältigte.

Neben einigen Zeitzeugen, die ohne weitere Erklärungen eingeordnet werden können, werden auch viele nicht explizit in einen Kontext gesetzt. Man erfährt kaum etwas über ihre Funktion. So kann beispielsweise Friedrich Zimmermann, der damalige Innenminister, unter dessen Namen in der Einblendung lediglich „CSU“ steht, erst auf den zweiten Blick zugeordnet werden. Es ist zunächst nur zu vermuten, dass er Mitglied im Krisenstab der Bundesregierung war. Definitiv geht dies erst aus dem zweiten Interviewteil hervor, als Zimmermann über die Diskussionen im Krisenstab und über die in Erwägung gezogenen Lösungsversuche spricht (siehe Anhang 1: Sequenzprotokoll I, 1).

Einen wichtigen, wenn auch eingeschränkteren Platz nehmen die Zeitzeugen auch im zweiten Teil *Entführt die Landshut* ein. Die gehörten Zeitzeugen sind unter anderem wieder Mitglieder der Bundesregierung und des Krisenstabs, ausgesuchte Passagiere und Crew-Mitglieder der *Landshut* sowie eine überlebende Terroristin, deren Name jedoch nicht genannt bzw. eingeblendet wird. Während im ersten Teil die Zeitzeugen noch sehr häufig auftreten und Breloer akribisch versucht, Gezeigtes durch die Aussagen und Berichte der Zeitzeugen zu belegen und zu authentisieren, haben die Zeitzeugen im zweiten Teil kaum Raum für ausführliche Gespräche und Anmerkungen. Ihre Aussagen erscheinen häufig als kurze Statements. Empfindungen von mehreren Passagieren werden hintereinander abgespielt. Ihre Namen werden zudem oft nicht eingeblendet. Aussagen dienen wieder als Grundlage der nachgespielten Szenen und zu deren Bestätigung, dennoch sind sie nicht mehr so ausführlich wie im ersten Teil. Die kurzen prägnanten Sätze dienen vor allem auch hier wieder dazu, eine dramatische Stimmung im Film zu erzeugen. Zu Anfang beschreiben gleich mehrere Zeitzeugen den Schlüsselmoment, als die Entführer das Kommando im Flugzeug übernehmen. Ihre Aussagen entsprechen der Dramatik der Ereignisse. Einzelne Sätze verschiedener Menschen werden rasch hintereinander eingespielt

und überschlagen sich fast, was den nachgestellten hektischen Szenen gleicht, die sich im Flugzeug abspielen (siehe Anhang 2: Sequenzprotokoll II, a).

5.5.1 Authentisierung durch Zeitzeugen

Um den nachgespielten Szenen Authentizität zu verleihen, werden immer wieder die Erzählungen der Zeitzeugen hinzugezogen. Sie erzählen im Teil *Volksgefängnis* noch sehr genau von den Gegebenheiten und Umständen, wie und warum gehandelt wurde. Im zweiten Teil treten diese detaillierten Berichte jedoch gegenüber der filmischen Umsetzung zurück. Nach dem Bericht eines Zeitzeugen sieht man die filmische Umsetzung der Ereignisse. So wirken diese glaubwürdig. Da sie kurz vorher von einem Zeitzeugen beschrieben und „legitimiert“ wurden, wird ihre Echtheit kaum hinterfragt. Hier sieht man sehr deutlich den „Wirklichkeitsanspruch“, den Breloer mit seinem Doku-Drama geltend macht. Er möchte nichts „unbewiesen“ stehen lassen. Dennoch darf nicht vergessen werden, dass immer ein Rest Spekulation in den fiktiven Bildern vorhanden bleibt. Dieser Versuch, möglichst nah an der Realität zu bleiben und so ein objektives Bild zu zeichnen, wurde von vielen Kritikern an *Todesspiel* gelobt, wie es auch die vielen Auszeichnungen zeigen. Es ist jedoch gerade dieser Anspruch auf Realitätsnähe, der fraglich erscheint, da das Doku-Drama hauptsächlich aus subjektiven Eindrücken der Zeitzeugen besteht. Jörn Ahrens fasst diese Problematik wie folgt zusammen:

„[Das Doku-Drama] erzählt Geschichte in einer verbindlichen Fassung, an der alle Zuschauer teilhaben können. Dass es sich dabei um starke Inszenierungsleistungen handelt, gerät leicht in Vergessenheit; dass es eine Objektivität der Bilder nicht geben kann, sondern immer eine bestimmte Position und Perspektive eingenommen wird (die in diesem Fall notwendigerweise auch eine politische Haltung ist), wurde in den Urteilen, beim

„*Todesspiel*“ handele es sich um einen „objektiven“ Film, weitgehend ausgeblendet“.¹⁹²

Insbesondere die Perspektive spielt eine wichtige Rolle. Jeder der Zeitzeugen hat eine andere Sichtweise, abhängig auch von seiner Position oder Funktion innerhalb der Geschehnisse. Diese persönliche Perspektive beeinflusst die rückblickende Betrachtung der Ereignisse. So hat Waltrude Schleyer, als Ehefrau des Entführten und späteren Todesopfers der RAF, eine ganz andere Perspektive auf die Geschehnisse als etwa Peter Jürgen Boock, der die Ereignisse aus Sicht der RAF darstellt. Beide Zeitzeugen berichten aus einem völlig unterschiedlichen Kontext heraus. Auch wenn hier zwei Zeitzeugen von entgegengesetzten Positionen aus die Ereignisse beschreiben, bedeutet das nicht, dass dies zwangsläufig auch zu einer Objektivierung der Darstellung führt. Da die Positionen der beiden Zeitzeugen innerhalb der Ereignisse konträr sind, sind deren Aussagen auch nicht dazu geeignet, sich gegenseitig zu bestätigen.

Nachinszenierte und nachempfundene Bilder, die auf der Aussage von nur einer Person beruhen, können nicht als ausreichend objektiv bezeichnet werden, da sie lediglich eine subjektive Sichtweise widerspiegeln. Die auf der Grundlage der Aussagen von Zeitzeugen erstellten Bilder bzw. Erzählung geben die Ereignisse des „Deutschen Herbst“ wieder, aber eben aus der jeweiligen Perspektive der Zeitzeugen. So nimmt Peter-Jürgen Boock für die Darstellung der RAF die zentrale Rolle ein. Seine Aussagen dienen primär zur Rekonstruktion der Geschehnisse rund um die Entführung Schleyers. Damit ist die Perspektive auf die Ereignisse maßgeblich durch ihn geprägt. Eine kritische Komponente, die möglicherweise eine distanzierende Haltung zu diesen Aussagen beim Zuschauer hätte hervorrufen können, fehlt im Doku-Drama jedoch fast gänzlich. So bleibt nur ein subjektiver Eindruck, der im Zweifelsfall vom Zuschauer aber dennoch im Sinne „so ist es gewesen“ verstanden wird. Denn schließlich haben die Zeitzeugen eine Funktion des Authentisierens inne und werden von Breloer gezielt dafür eingesetzt.

¹⁹² Ahrens, Jörn (2007): *Die Zelluloid-Zeit. Die Rote Armee Fraktion (RAF) im deutschen Spielfilm*. In: Zeitgeschichte-online, Thema: Die RAF als Geschichte und Gegenwart. Herausgegeben von Jan-Holger Kirsch und Annette Vowinkel. Online verfügbar unter: www.zeitgeschichte-online.de/zol/portals/_rainbow/documents/pdf/raf/ahrens_rafimfilm.pdf, zuletzt aktualisiert am 27.11.2007, zuletzt geprüft am 21.05.2010.S. 8

Die Zeitzeugen berichten in Form eines Interviews von den geschichtlichen Ereignissen, wobei lediglich der Zeitzeuge zu sehen und die Stimme Breloers als Interviewer nur zu hören ist. Auch ist es nicht ein klassisches Frage-Antwort-Interview. Die Fragen sind oft nicht zu hören, sondern nur die Antworten der Zeitzeugen. Allerdings kommt es hin und wieder zu Zwischen- und Nachfragen seitens Breloers. Diese Gesprächsführung, die durch Fragen oder Einwürfe auf seine Präsenz aufmerksam machen, dient auf den ersten Blick zu einer weiteren Authentisierung. Dabei entsteht aber der Eindruck, dass Breloer zum Teil den Zeitzeugen die Worte in den Mund legt und damit die Gesprächsrichtung beeinflusst. Breloer gibt sich kritisch, leitend, unterstützend, beeinflussend und auch provozierend; auch sein Tonfall verrät seine Haltung dem Ganzen gegenüber; er spricht streng, betroffen und auch überrascht; diese Art von Interview wirkt sich auf den Gesprächspartner aus, dem manchmal kaum Raum zu weitergehenden Reflexionen bleibt.¹⁹³ Der einzige, der Breloer wirklich widerspricht und der dem Interview teilweise den Charakter einer Diskussion gibt, ist Helmut Schmidt.

5.5.2 Dramatisierung und Emotionalisierung durch Zeitzeugen

Die Zeitzeugen übernehmen nicht nur die Rolle des „Authentisierens“, sondern sie dienen auch dazu, Stimmungen zu unterstreichen und Mitgefühl beim Zuschauer zu erzeugen. Vor allem die persönlich Betroffenen und ihre Reaktionen auf die Ereignisse wecken Emotionen. Die Zeitzeugen markieren eine eigentlich dem Fiktionsfilm inhärente identifikationsstiftende Funktion, die Breloer sich für sein Doku-Drama zunutze macht, um diesem ein dramatisierendes und emotionalisierendes Moment zu verleihen.

An manchen Stellen gehen die Filmszenen direkt in einen Zeitzeugenbericht über und der Zeitzeuge reagiert auf das Gezeigte. So etwa bei der Befragung von Schleyer durch die RAF im „Volksgefängnis“ über seine Vergangenheit im

¹⁹³ vgl. Nolte, Schulte 2006, S. 14

„Dritten Reich“ und dem Vorwurf der Zusammenarbeit mit den Nationalsozialisten. Plötzlich wechselt das Geschehen. Frau Schleyer ist zunächst als Zeitzeugin nur zu hören, während man Schleyer zusammengesunken auf einer Matratze sitzen sieht, dann kommt sie ins Bild. Sie geht genau auf die Fragen der RAF-Mitglieder ein, die diese im fiktionalen Geschehen an Schleyer richten (siehe Anhang 1: Sequenzprotokoll I, n). Hier zeigt sich, dass die Zeitzeugen nicht nur zur Verifizierung des Geschehens dienen, sondern auch für eine Dramatisierung sorgen. Waltrude Schleyer wehrt sich vehement gegen die Vorwürfe, die die RAF gegenüber ihrem Manne äußert. Ihre Reaktion ist stark emotional geprägt. Ein weiteres Beispiel für die durch Emotionen getragenen Szenen zeigt eine Sequenz kurz nach der Entführung Schleyers. In dieser nachgestellten Filmsequenz ist Hanns Martin Schleyer im Wechsel mit seiner nachdenklich und traurig wirkenden Frau zu sehen (siehe Anhang 1: Sequenzprotokoll I, e). Das Ganze wird ohne Kommentar, nur mit Musik untermalt, dargestellt. Durch diese weitere Verbindung von Fiktion (Schleyer) und Fakten (die reale Interviewsituation mit Waltrude Schleyer) und den dadurch entstehenden assoziativen Raum wird die Stimmung emotional aufgeladen.

5.5.3 Eindimensionale Darstellung

Die individuelle Geschichte der Familie Schleyer, die ungewollt zu einem Spielball zwischen der Politik der Bundesregierung und der RAF geworden ist, rückt im Vergleich zu den anderen Zeitzeugen insgesamt in den Vordergrund. So wird Schleyer stets aus der Sicht seiner Witwe und seiner Kinder dargestellt. Sein umstrittenes Verhalten in seiner Position als Arbeitgeberpräsident wird zwar bei seiner Befragung durch die RAF gestreift, aber durch die Aussagen seiner Frau gleich wieder relativiert und als bedeutungslos hingestellt. Auch die RAF wird eindimensional dargestellt und auf gewalttätige Akte reduziert. Motivationen und Ziele der RAF, mögen sie noch so umstritten sein, werden weitgehend

ausgeblendet.¹⁹⁴ Es ist unstrittig, dass die gesamte Geschichte der RAF den Rahmen einer solchen Produktion sprengen würde. Dennoch ist die eindimensionale Darstellung der Ereignisse kritisch zu sehen und Breloers Wirklichkeitsanspruch, den er dem Film zugrunde legt, wird dadurch fragwürdig. Da sich das Doku-Drama auf die Betroffenheit der Zeitzeugen konzentriert, wird die Sicht auf die gesellschaftlichen Gegebenheiten eingeschränkt und die Realität wird verkürzt dargestellt. So wird beispielsweise nicht deutlich gemacht, zu welcher angespannten gesellschaftlichen Lage die Ereignisse in Deutschland führten.

5.5.4 Einzelschicksal versus Gesamtereignisse

Im zweiten Teil *Entführt die Landshut* wird noch deutlicher, dass die Zeitzeugen nicht alleine zur Informationsvermittlung dienen, sondern auch zu einer Dramatisierung und vor allem Emotionalisierung des gesamten Doku-Dramas beitragen. So bekommt in diesem Teil die Geschichte eines einzelnen Zeitzeugen mehr Gewicht als die politischen Ereignisse.

Der Stewardess Gaby Dillmann wird eine besonders große Aufmerksamkeit zuteil. Sie wird zur zentralen Zeitzeugin. Sie kommuniziert mit den Entführern und übersetzt für die anderen Passagiere deren Befehle. Sie ist es auch, die einen Funkspruch an die Bundesregierung richtet, für den sie bekannt wird (siehe Anhang II: Sequenzprotokoll II, j). Wie dieser Funkspruch zeigt, wird sie, ähnlich wie die Familie Schleyer ein Spielball zwischen den Terroristen und der Politik. In dem Doku-Drama stilisiert Breloer sie zu einer Heldenfigur und ihre Geschichte schiebt sich vor die gesellschaftspolitischen Ereignisse dieser Tage. Durch die Inszenierung der persönlichen Schicksale wird ein emotionales Miterleben seitens des Zuschauers möglich. Die Grüße, die Gaby Dillmann in ihrem Funkspruch an ihren Verlobten gerichtet hat, liefern Breloer das Stichwort für die Inszenierung einer Liebesgeschichte. Auch am Ende, als die *Landshut*

¹⁹⁴ vgl. Nolte, Schulte 2006, S. 15

befreit ist, sieht man Gaby Dillmann, die ihrem Verlobten in die Arme fällt (siehe Anhang II: Sequenzprotokoll II, k). Für einen Augenblick verliert sich das Doku-Drama und schlägt eine andere Richtung ein. Hauptthema wird nun das junge Paar und dessen Geschichte, die ein –wie es Gaby Dillmann sagt- „Happy End“ erlebt. Dieser Umgang mit einer Protagonistin zeigt die Nähe zu einem Spielfilm, denn die Geschichte Dillmanns liefert den Stoff, der eine Dramatisierung und Emotionalisierung der Geschehnisse möglich macht. Die subjektiven Erinnerungen und Erfahrungen von Familie Schleyer im ersten Teil und die von Gaby Dillmann im zweiten Teil erzeugen ein Gefühl von Unmittelbarkeit und bewirken eine Anteilnahme seitens des Zuschauers.¹⁹⁵

Die Hervorhebung einzelner persönlicher Schicksale verzerrt jedoch den Blick auf die geschichtlichen Ereignisse. In diesem Umgang mit der Geschichte ist zu sehen, dass Breloer „die Grenzen einer dem Gegenstand angemessenen Subjektivierung [überschreitet]“¹⁹⁶ und die Komplexität und gesellschaftspolitische Brisanz der zeitgeschichtlichen Realität zur Nebensache werden lässt.¹⁹⁷ Die eigentlichen geschichtlichen Ereignisse treten etwas in den Hintergrund und das Doku-Drama verlagert sein Gewicht auf die filmische Darstellung von persönlichen Schicksalen. Insgesamt kommen den Zeitzeugen in dem Doku-Drama gleich mehrere Aufgaben zu. Sie füllen nicht nur das Doku-Drama mit ihren Erinnerungen und zeichnen somit ein Bild der Ereignisse, sie dienen auch zur Identifikation des Zuschauers mit den Zeitzeugen. Denn

„die Zuschauer nehmen den Klang der Zeitzeugenstimmen wahr, beobachten die Gestik und Mimik der Zeitzeugen, folgen ihrer subjektiven Erzählung und identifizieren sich mit ihrer Geschichte. Zeitzeugen vermitteln aber nicht nur ‚Echtheit‘ und ‚Emotion‘, sie schlagen auch die Brücke zwischen Vergangenheit und Gegenwart.“¹⁹⁸

Die Zeitzeugen holen die Geschichte also in die Gegenwart und machen diese auch für den heutigen Zuschauer noch interessant. Einerseits berichten die Zeitzeugen von der Vergangenheit und hinterlassen durch die Speicherung ihrer

¹⁹⁵ vgl. ebd., S. 14

¹⁹⁶ Ebd., S. 15

¹⁹⁷ vgl. ebd.

¹⁹⁸ Fischer, Thomas (2008): *Erinnern und Erzählen - Zeitzeugen im Geschichts-TV*. In: Fischer, Thomas; Wirtz, Rainer (Hg.): *Alles authentisch? Popularisierung der Geschichte im Fernsehen*. Konstanz: UVK-Verl.-Ges., S. 33–49, hier S. 41

Erinnerungen in einem Fernsehfilm auch ein Dokument für die Zukunft. Andererseits dienen ihre persönlichen Geschichten zur Identifikation des Zuschauers mit den Ereignissen. Damit übernehmen die Zeitzeugen eine zentrale Funktion für das Doku-Drama und sind unerlässlich für das Konzept von Breloer. Sie stützen und legitimieren die fiktiven Szenen; sie schlagen die Brücke zwischen vergangenen Ereignissen und der Gegenwart und sie sorgen dafür, dass der Zuschauer sich mit ihnen und ihren Geschichten identifizieren kann.

6 Darstellungsweise von *Todesspiel* und die Auswirkung auf das Geschichtsbewusstsein

Wie dargestellt wurde, verwendet der Zweiteiler *Todesspiel* historische Fakten und fiktionale Spielfilmelemente auf gleichberechtigte Weise, wobei das dokumentarische Material, welches die historischen Fakten belegen soll, hauptsächlich zur Legitimierung der fiktiven Bilder dient. Hinzu kommen die Berichte der Zeitzeugen, die das fiktive Bildmaterial mit ihren Erzählungen und Erfahrungen anreichern und dem Gezeigten gleichzeitig Authentizität verleihen. Sieht man beide Teile von *Todesspiel* im Vergleich, zeigt sich, dass die fiktionale Gestaltung im zweiten Teil deutlich stärker ausgeprägt ist und gegenüber dem Faktischen im Vordergrund steht. Damit steht das Fiktive auf gleicher Ebene mit dem Faktischen und es wird stets versucht, die nachgespielten Szenen realitätsnah einzuordnen. Durch die Konzentration auf Einzelschicksale, die einen Gesamtzusammenhang ausblenden, erfährt das Doku-Drama eine starke Subjektivierung. Dabei ermöglichen es die subjektiven und persönlichen Geschichten dem Zuschauer, sich mit den Betroffenen zu identifizieren. Durch diese Art der Darstellung beeinflusst *Todesspiel* die Wahrnehmung von Geschichte, wie die folgenden Ausführungen zeigen sollen.

6.1 Fiktionalisierung von Geschichte

Die Verwendung von Spielfilmelementen erlaubt es Breloer, den Zuschauer auf umfassende Weise anzusprechen. Die fiktive Ausgestaltung der historischen Fakten führt zu einer starken Erzähldichte und ermöglicht eine dramatische Gestaltung der Ereignisse. Mit der Fiktionalisierung von Geschichte reagiert Breloer auf die Sehgewohnheiten des Zuschauers, den es zu fesseln gilt, um ihn für eine Sendung zu gewinnen. Doch durch die gestiegene Formatvielfalt, die das Medium Fernsehen entwickelt hat, sind die Zuschauer an verschiedene Genres gewöhnt, die sie „innerhalb von Bruchteilen von Sekunden unterscheiden [können].“¹⁹⁹ Diese Sehgewohnheit macht Breloer sich zunutze, indem er mit schnellen Genrewechslern arbeitet und dadurch eine Verdichtung erzielt. So wird innerhalb der Erzählung immer wieder die Darstellungsebene gewechselt.²⁰⁰ Mit der Verwendung von Elementen aus dem Fiktionsfilm gelingt es ihm, Geschichte spannend zu erzählen. Gleichzeitig ist er darauf bedacht, eine Hypothese aufzuzeigen, wie es „gewesen sein könnte“. Dabei ist jedoch fraglich, ob der Zuschauer die Hypothese auch tatsächlich als solche erkennt, oder ob er nicht letztendlich doch die Mutmaßung des Regisseurs als zuverlässige Wiedergabe der geschichtlichen Verhältnisse betrachtet.

Obwohl in *Todesspiel* die fiktionalen Szenen grundsätzlich von dem dokumentarischen Material zu unterscheiden sind, vermitteln sie dennoch den Anschein der Authentizität, da Breloer sie stets mit den Berichten der Zeitzeugen belegt bzw. eine fiktive Komponente meist mit einer dokumentarischen kombiniert. Die Spielfilmsequenzen orientieren sich zudem stets an den Augenzeugenberichten. Das Doku-Drama erhebt nicht den Anspruch auf eine klassische Dokumentation, sondern Breloer geht es sehr viel mehr um eine rekonstruierende, dokumentarische Erzählung.²⁰¹ Doch wird gerade durch die Vermischung von Fakten und Fiktionen beim Zuschauer der Eindruck erweckt, dass nicht nur eine Hypothese aufgezeigt wird, sondern dass sich die Ereignisse

¹⁹⁹ Feil, Georg (2003): *Wir wollten es einfach wissen. Heinrich Breloer im Gespräch mit Georg Feil*. In: Feil, Georg (Hg.): *Dokumentarisches Fernsehen. Eine aktuelle Bestandsaufnahme*. Konstanz: UVK-Verl.-Ges. (Kommunikation audiovisuell, 30), S. 109–137., hier S. 126

²⁰⁰ vgl. ebd.

²⁰¹ vgl. Elter 2008, S. 239

tatsächlich so abgespielt haben, wie sie der Film darstellt.²⁰² Und genau darin liegt das Problematische des Doku-Dramas. Zwar sind auf der Darstellungsebene Fiktion und Dokumentation voneinander zu unterscheiden, doch wirkt sich deren Verbindung auf das Verständnis von historischen Fakten aus. Die Interpretation, insbesondere der geschichtlichen Leerstellen, die Breloer hier für ein Massenpublikum liefert, prägen sich in das Gedächtnis des Zuschauers ein und werden im Zweifel als objektiv wahr begriffen, obwohl es sich hier nur um eine hypothetische Darstellung handelt. Durch seinen großen Erfolg bei einem breiten Publikum trug die Fernsehproduktion *Todesspiel* erheblich zum Erscheinungsbild der RAF bei.²⁰³ So wird das Bild der RAF vor allem durch ihre terroristischen Akte geprägt, während z. B. ihre, wenn auch umstrittenen, ideologischen Vorstellungen kaum beleuchtet werden. Dies zeigt, wie eingangs bereits thematisiert, wie stark das Medium Fernsehen an der Geschichtsbildung beteiligt ist. Geschichtsdarstellungen im Doku-Drama prägen auch auf fiktionale Weise das Bild von geschichtlichen Ereignissen. Die einzelnen Ausschnitte, auf die Breloer sich schwerpunktmäßig konzentriert, werden aus dem Gesamtgeschichtsbild über den Linksterrorismus der RAF herausgehoben.

6.2 Ausschnitt statt Komplexität

Die Verdichtung, die das Doku-Drama erhält, hat aber zugleich zur Folge, dass die Ereignisse meist nur eindimensional dargestellt werden. Die Komplexität der Ereignisse mit ihren Widersprüchen kann nicht in Gänze dargestellt werden. Zwangsläufig muss sich das Doku-Drama auf einzelne Abschnitte fokussieren. Breloer konzentriert sich im wesentlichen sowohl in *Todesspiel* als auch in seinen vielen anderen Dokumentationen oder Doku-Dramen auf einzelne Abläufe, die sich entweder an den handelnden Akteuren orientieren oder an der Chronologie der Ereignisse, bei denen vor allem Attentate und Anschläge im Vordergrund

²⁰² vgl. ebd.

²⁰³ vgl. ebd.

stehen.²⁰⁴ Dieser Ansatz umgeht sowohl eine kritische Betrachtung des Terrorismus wie auch dessen weitreichende Folgen. So werden durch die Beschränkung auf den Moment der Krise in *Todesspiel* die Konsequenzen der Ereignisse des „Deutschen Herbstes“ auf die bundesdeutsche Gesellschaft ausgeblendet. Die aus den Ereignissen resultierende langfristige Vergiftung des politischen Klimas und der Generalverdacht gegen so genannte „Linke“ werden nicht beleuchtet.²⁰⁵

Darüber hinaus zeigt sich, dass die Wiedergabe und die Sicht auf die geschichtlichen Ereignisse des „Deutschen Herbst“ in *Todesspiel* immer abhängig sind von ihrer jeweiligen Gewichtung, die in diesem Fall Breloer ihnen im Einzelnen beimisst und davon, wie sie filmisch umgesetzt werden. Beide Komponenten tragen zur Geschichtsvermittlung bei.

Die gesellschaftspolitischen Themen, die der eigentliche Auslöser für die im Film gezeigten Ereignisse waren, werden nur am Rand erwähnt und rücken in den Hintergrund. Kritische und gesellschaftlich kontrovers diskutierte Themen finden kaum Berücksichtigung. Breloer vermeidet es, sich zu den politischen Perspektiven der RAF zu äußern, und geht damit einer kritischen Auseinandersetzung mit der RAF aus dem Weg. Ebenso wenig geht er auf die angespannte gesamtgesellschaftliche Situation der Bundesrepublik Deutschland zu jener Zeit ein, sondern konzentriert sich hauptsächlich auf die personalisierten Schicksale, die von einer kritischen Betrachtung der damaligen gesellschaftlichen Lage wegführen.

In Breloers *Todesspiel* stehen nicht die Gesamtzusammenhänge im Vordergrund, sondern einzelne Abläufe, die nur einen geringen Teil der gesamtgeschichtlichen Ereignisse im Zusammenhang mit der RAF ausmachen. Diese Ausschnitte erfahren nur eine teilweise Einordnung in den gesellschaftlichen und historischen Zusammenhang. Da zum Großteil der geschichtliche Kontext fehlt, kann man sich der Annahme anschließen, dass damit „die fernsehgerechte Geschichte letzten Endes geschichtslos wird. Sie besteht aus recherchiertem Zeit-Kolorit und verliert die Zeitdimension des Vorher und Nachher. Nur das ‚Wie‘ interessiert, nicht das

²⁰⁴ vgl. Elter 2008, S. 240

²⁰⁵ vgl. Steinle 2009, S. 153

‚Warum‘.²⁰⁶ Im Doku-Drama *Todesspiel* geht es darum, die terroristischen Handlungen der zweiten Generation der RAF darzustellen. Dies hat zur Folge, dass der Kontext der Ereignisse auf das Ziel der Befreiung der inhaftierten RAF-Mitglieder in Stammheim reduziert wird. Was dieser Entwicklung vorausging und welche Konsequenzen das Ganze nach sich zog, wird nicht zur Sprache gebracht, ist aber dennoch für das Verständnis von Historie von wesentlicher Bedeutung. Breloer greift einen Ausschnitt heraus, wogegen zunächst nichts einzuwenden ist. Dennoch wäre es wünschenswert, dass aufgezeigt würde, wie sich dieser Ausschnitt in das gesellschaftliche und historische Umfeld eingliedert. Abhilfe kann hier möglicherweise das zu dem Film entstandene Buch²⁰⁷ schaffen. Das Buch zum Film könnte den Kontext herstellen, der im Film fehlt.²⁰⁸ Fraglich ist nur, ob das Buch den gleichen Zuspruch findet wie das Doku-Drama, und ob sich der Zuschauer über das in dem Fernsehfilm Gezeigte hinaus mit dem Thema beschäftigen wird.

6.3 Fernsehen als Speichermedium von Geschichte

Das Fernsehen ist ein wichtiges Medium für die Bildung eines Geschichtsbewusstseins geworden. Angesichts der wachsenden kulturellen Bedeutung der technischen Bilder und audiovisuellen Kommunikationsflüsse ist es wichtig zu hinterfragen, welche Bedeutung die audiovisuellen Medien, insbesondere das Fernsehen, für das kulturelle Gedächtnis haben.²⁰⁹

Wie der historische Dokumentarfilm stellt auch das Doku-Drama einerseits eine Konstruktion von Vergangenen dar²¹⁰, andererseits geht das Doku-Drama jedoch noch einen Schritt weiter, indem es die Leerstellen der Geschichte, d.h. jene Begebenheiten von denen kein dokumentarisches Material vorhanden ist, auf

²⁰⁶ Wirtz 2008, S. 19

²⁰⁷ Breloer 1997: die dokumentarische Erzählung zu dem Doku-Drama setzt sich mit den Themen, die in das *Todesspiel* gezeigt werden, auseinander.

²⁰⁸ vgl. Wirtz 2008, S. 20

²⁰⁹ vgl. Hickethier 1997, S. 63

²¹⁰ vgl. Heller 1997, S. 223

interpretatorische Weise füllt, die schon bereits (re-) konstruierte Vergangenheit also noch weiter auffüllt. Der historische Dokumentarfilm soll das Erinnern vergegenständlichen, die Erinnerung soll objektiviert und institutionalisiert werden. Indem der historische Dokumentarfilm Gedächtnis konstruiert, gestaltet er zugleich Geschichte.²¹¹

Aufgrund seiner technischen Möglichkeiten kommt dem Fernsehfilm eine Speicherfunktion zu, die es möglich macht, die Vergangenheit immer wieder medial abzurufen. Geschichte wird damit auch für kommende Generationen gespeichert. Hinzu kommt, dass eine durch fiktive Elemente geprägte Produktion, die Vorstellung auf andere Weise prägt, als das dokumentarische Originalmaterial. Fiktionale Vorstellungsbilder werden gleichermaßen wie dokumentarisches Material für die künftigen Generationen aufbewahrt. Wenn diese jedoch die Geschichte des zwanzigsten Jahrhunderts betrachten, dürften sie auf der Grundlage der Medien als materielle Zeugnisse, kaum noch in der Lage sein, Fakten von Fiktion zu unterscheiden. Möglicherweise verliert diese Unterscheidung dann gänzlich an Bedeutung.²¹²

Ein Doku-Drama, wie das *Todesspiel*, übernimmt also nicht nur eine erinnernde Funktion für Geschichte, indem es Vergangenes rekonstruiert, sondern es schreibt die Geschichte für zukünftige Generationen mit. Wenn es nicht bereits schon die Geschichtsvorstellungen der jetzigen Generation prägt, so wird es dies doch verstärkt für künftige Generationen tun. Dabei kann möglicherweise die Unterscheidung von Fakten und Fiktionen völlig verschwimmen. Die Medien, insbesondere das Fernsehen, sind „Agenturen des kulturellen Gedächtnisses, indem sie nämlich selbst Geschichtsbilder produzieren und das, was sich als Vorstellung von Geschichte in den Köpfen ihres Publikums herausbilden soll, durch fortgesetzte Angebote bestimmen.“²¹³ Das Geschichtsbild, das sich in den Vorstellungen der Menschen manifestiert, wird maßgeblich davon geprägt, was und vor allem wie es von den Medien aufbereitet wird. Dabei kann nie die gesamte Komplexität mit all ihren Verstrickungen und Problemen zutage treten. Geschichte ist abhängig von der Darstellungsweise und damit zwangsläufig auch

²¹¹ vgl. ebd., S. 222f

²¹² vgl. Elsaesser 2002, S. 13

²¹³ Hickethier 1997, S. 71

von der Sichtweise des Produzenten. Wie unterschiedlich dabei die Betrachtung eines Themas ausfallen kann und wie das Fernsehen durch seine Darstellungsweisen die Wirkung auf den Zuschauer manipulieren kann, hat schon das Beispiel aus den 1950er Jahren in der Reportage zu *Musuri. Bericht einer Fernsexpedition nach Belgisch-Kongo* gezeigt (vgl. Kapitel 3.3.1, S. 25f.) bei der dasselbe dokumentarische Dokument in zwei verschiedenen Fassungen zu einem völlig anderen Blick auf den Filmgegenstand führte. Dementsprechend wird die Wahrnehmung des Zuschauers von dem präsentierten Thema, im vorliegenden Fall Belgisch-Kongo, in gewissem Umfang geprägt und seine Sichtweise beeinflusst.

Mit der Aufbereitung von Geschichte geht zwangsläufig einher, dass eine Auswahl bestimmter Ereignisse getroffen werden muss. Damit beeinflusst das Fernsehen das, was der Zuschauer von historischen Ereignissen sieht und wie er dieses rezipiert. So bestimmt die Auswahl und Zusammenstellung des Materials die Sichtweise des Publikums auf die geschichtlichen Ereignisse. Geschichtsfilme erzählen und interpretieren Geschichte für die breite Bevölkerung, sie gestalten das öffentliche Gedächtnis und schaffen eine einheitliche Grundlage für die Erinnerung.²¹⁴ Dies bedeutet, dass Einzelne das Geschichtsbewusstsein einer großen Publikumsgruppe mitformen, wenn nicht sogar bestimmen.

Historische Fernsehdokumentationen, die Geschichte für ein breites Publikum visualisieren, können als ein „technisches Gedächtnis verstanden werden, das Daten so vollständig speichert, dass das menschliche Gedächtnis ersetzbar wird.“²¹⁵ Dies bedeutet, dass auch eigene Erinnerungen des Menschen an geschichtliche Ereignisse durch diese „technischen Daten“ überschrieben werden, die dann an die Stelle der eigenen Erinnerung rücken. Des Weiteren bleibt Geschichte durch die mediale Vermittlung und technische Speicherung anhaltend präsent und ist stets abrufbar.²¹⁶ Medien sind nicht nur Vermittlungsinstanzen, sondern auch *Speicher* der Geschichte, die historisches Wort- und Bildmaterial aufbewahren. Das gespeicherte Material wird jeweils neu organisiert und schafft

²¹⁴ vgl. Kaes 1987, S. 207

²¹⁵ Ebd., S. 208f.

²¹⁶ vgl. ebd., S. 209

mit der Vergegenwärtigung des Vergangenen eine durch die Massenmedien determinierte Vorstellung von Vergangenheit.²¹⁷

Da die Medien also an der Vorstellung von Geschichte mitwirken sind sie auch mitverantwortlich für das, was sich als Geschichte letztendlich in das Bewusstsein der Menschen einprägt. Die verbreitete Verwendung semidokumentarischer Formen führt folglich dazu, dass die Vorstellung der Zuschauer von geschichtlichen Ereignissen und das Geschichtsgedächtnis der Gesellschaft stark von fiktionalen Spielfilmelementen geprägt wird.

In Dokumentationen und Geschichtsfilmern wird Geschichte durch Form und Konzept der Erzählung mitgebildet.²¹⁸ Das subjektiv geprägte Verständnis der Produzenten wirkt sich auf jede Dokumentation aus. Die Subjektivität und die damit gegebene Perspektive ist nicht vermeidbar und tut dem Dokumentarischen nicht zwangsläufig einen Abbruch, sofern dieser subjektive Einfluss dem Zuschauer deutlich ist und beim Sehen berücksichtigt werden kann. Eine uneingeschränkte Objektivität von Geschichte kann es ohnehin nicht geben. Es werden stets einzelne Ausschnitte gewählt und Schwerpunkte gesetzt, die eine Dokumentation zeigen möchte. Damit ist Geschichte nicht nur eine Geschichte, sondern besteht aus mehreren Einzelgeschichten, die bestimmt werden durch die Auswahl des Materials, den durch den Regisseur gesetzten Schwerpunkt und nicht zuletzt durch die Zeitzeugen, die historische Ereignisse unterschiedlich erlebt haben und deren Sicht der Dinge durch persönliche Lebensumstände geprägt ist. Die Geschichtsfilme schreiben daher selbst die Geschichte mit, indem sie durch szenische Passagen den historischen Ereignissen ein Bild geben.

²¹⁷ vgl. Hickethier 1997, S. 70

²¹⁸ vgl. ebd., S. 63

7 Fazit

Mit dem Doku-Drama, scheint das (öffentlich-rechtliche) Fernsehen eine Form gefunden zu haben, Themen aus der Geschichte für ein weitgefasstes Publikum interessant zu machen und damit gleichzeitig den Spagat zwischen Bildungsauftrag und Unterhaltungsanspruch des Mediums zu schaffen. Das hier beispielhaft untersuchte Doku-Drama *Todesspiel* von Heinrich Breloer hat gezeigt, wie im heutigen Fernsehen historische Themen umgesetzt werden und wie sich mit semidokumentarischen Formen Geschichte für den Zuschauer attraktiv gestalten lässt. Dabei fühlt sich das Fernsehen im Sinne seines Bildungsauftrages verpflichtet, als Informationsmedium den Zuschauern einen Zugang zu historischen Themen zu eröffnen und ihm die Auseinandersetzung mit der Vergangenheit zu ermöglichen. Gleichzeitig will und muss das Fernsehen dem Wunsch der Zuschauer nach Unterhaltung gerecht werden.

Dazu hat das Fernsehen eigene dokumentarische Formen entwickelt. Trotz der bestehenden Unterschiede hinsichtlich des Verständnisses und der Definition des Begriffs des „Dokumentarischen“, besteht doch insoweit ein Konsens, dass es sich bei einem Dokumentarfilm oder einer dokumentarischen Sendung um einen Film handelt, der sich auf reale und vorfilmische Begebenheiten bezieht. Eine entscheidende Rolle für die Rezeption des Dokumentarischen spielt dabei das Übereinkommen zwischen Filmemacher und Zuschauer darüber, dass in dem Film „Wirklichkeit“ zur Anschauung kommt. Damit schwingt bei dokumentarischen Produktionen auch weiterhin die grundsätzliche Bereitschaft mit, ihnen den Mehrwert des „Wirklichen“ zu attestieren. Dabei hat sich das Verständnis von Wirklichkeit, das Verhältnis der Filmemacher dazu und die Wiedergabe von Realität im Film in der Entwicklung des deutschen Fernsehdokumentarismus von den Anfängen nach Kriegsende bis hin zur Entstehung des Doku-Dramas erkennbar gewandelt.

Waren die Anfänge des Fernsehdokumentarismus noch durch eine kritisch aufklärerische Zielsetzung geprägt, so wird diese im Laufe der Entwicklung zunehmend von einer stärkeren Orientierung am Unterhaltungswert zurückgedrängt. Spätestens seit Anfang der 1990er Jahre soll Geschichte nicht

länger aufklärerisch und erklärend dargeboten werden, sondern in erster Linie den Zuschauer ansprechen. Dies gelingt den Dokumentationen vor allem über Strategien der Fiktionalisierung, Emotionalisierung und Personalisierung, wie in *Todesspiel* zu sehen ist. Im Gegensatz zu den frühen Dokumentationen der Nachkriegszeit, die erklären und aufklären wollten und keinen Raum für die subjektiven Erfahrungen von Zeitzeugen ließen, will die neue Form der Geschichtsvermittlung gerade die personalisierte Geschichte in den Vordergrund rücken. Dabei haben die semidokumentarischen Formen gezeigt, dass mit Hilfe von fiktiven Elementen, wie nachgestellte Szenen, die Geschichte so mit Spannung aufgeladen werden kann, dass sie den Zuschauer in ihren Bann zieht. Damit kann das Fernsehen gleichzeitig seinem Unterhaltungsanspruch gerecht werden. Diese Präsentationsweise, die sich zwischen Fiktionalität und Realität bewegt, hat eine nachhaltige Auswirkung auf die Rezeption von Geschichte, wie im angeführten Doku-Drama deutlich wurde.

Die Verantwortlichen im Fernsehen gehen davon aus, dass der Zuschauer auf eine angemessene Widerspiegelung der Realität in Fernsehdokumentationen vertraut. Da ein Doku-Drama durch den Wortbestandteil „Doku“ auch immer Wirklichkeit suggeriert, ist die Rezeptionshaltung des Zuschauers darauf angelegt, dass ein Doku-Drama die historische Realität widerspiegelt. Beim *Todesspiel* geht der Zuschauer davon aus, dass die Ereignisse so gezeigt werden, wie sie sich auch tatsächlich ereigneten. Nicht zuletzt trägt hierzu die Verdichtung des Erzählens von Geschichte bei. Dies wird durch die Verwendung von fiktionalen Elementen, durch Personalisierung und den Aufbau eines Spannungsbogens erreicht. Dem Fernsehen gelingt es mittlerweile nur dann noch, den Zuschauer für historische Themen zu gewinnen, wenn diese spannend erzählt und die Ereignisse personalisiert werden. Der Zuschauer fühlt sich von einem Thema nur dann angesprochen, wenn er sich damit identifizieren kann.

Das Bewusstsein, dass die Realität im *Todesspiel* wie auch in anderen semidokumentarischen Dokumentationen stark von Fiktionen überlagert wird, rückt in den Hintergrund. Das Erkennen der im *Todesspiel* enthaltenen fiktiven Elemente, insbesondere an den interpretatorisch aufgefüllten Leerstellen, ist jedoch wichtig für die Rezeptionshaltung des Zuschauers. Wenn der Zuschauer

sich immer wieder bewusst machen würde, dass die Darstellung der Ereignisse im *Todesspiel* letztendlich stark von der subjektiven Interpretation des Regisseurs geprägt wird, könnte er sich von dessen Einschätzung distanzieren und zu einer eigenen Bewertung der Ereignisse kommen.

Das Doku-Drama, das sich auf gleichberechtigte Weise mit Fakten der Geschichte und fiktionalen Spielfilmelementen den Ereignissen des „Deutschen Herbstes“ nähert, hat gezeigt, dass die Darstellung der Ereignisse einerseits eine Dramatisierung und Personalisierung erfährt, gleichzeitig aber die Gesamtzusammenhänge des Links-Terrorismus durch die RAF kaum erörtert werden. Die abgeschlossene Form des Doku-Dramas wird dadurch erreicht, dass der gewählte Ausschnitt auf den Zeitraum der Entführung Schleyers bis zu dessen Tod beschränkt wird und somit durch einen Anfangs- und Endpunkt gekennzeichnet ist. Dies führt zwangsläufig zu einer Eindimensionalität der Ereignisse, die Fragen und Widersprüchen aus dem Weg geht und den Blick nicht über die gezeigten Ereignisse hinaus richtet. Für das *Todesspiel* lässt sich zusammenfassend sagen, dass Breloer einerseits die Geschichte mit fiktionalen Szenen anreichert und Lücken der Geschichte damit durch seine meist auf Aussagen der Zeitzeugen beruhenden Interpretationen füllt. Gleichzeitig werden aber geschichtliche Fakten oft nicht ausreichend erläutert und bleiben meist zusammenhangslos neben den dargestellten Ereignissen stehen. Auch die weitreichenden Konsequenzen der damaligen Ereignisse auf die gesellschaftliche Entwicklung werden nicht aufgezeigt. Das *Todesspiel* weist nicht mehr die dem frühen dokumentarischen Film noch inhärente distanzierende und kritische Haltung gegenüber dem Gezeigten auf und hat offenbar auch nicht mehr den Anspruch, eine reflektierte Sichtweise des Zuschauers auf die Ereignisse zu fördern.

Damit wird dem Zuschauer nicht mehr die Möglichkeit gegeben, sich dem Dargestellten gegenüber kritisch zu positionieren. Denn erst der Blick auf die Widersprüche und Probleme, die mit den Ereignissen in Verbindung stehen, erlauben einen differenzierten Blick auf die Geschichte und ermöglichen eine kritische Auseinandersetzung des Zuschauers mit dem Thema. Dies hätte eine sehr viel stärkere Konzentration auf die Fakten der Geschichte bedeutet. Doch die

fiktionale Aufbereitung der Geschichte in Form einer abgeschlossenen und verbindlichen Fassung steht einer tiefer gehenden Beschäftigung mit dem Stoff im Wege, da sie keine Unterbrechung des Spielverlaufs zulässt. Damit bleibt von dem „Deutschen Herbst“ und dem, was sich zugetragen hat, nur eine Art Momentaufnahme zurück. Welche Konsequenzen sich aus den Ereignissen ergaben und teilweise bis heute nachwirken, wird nicht thematisiert.

So stellt sich auf den zweiten Blick heraus, dass sich Geschichtsdokumentationen im Fernsehen doch primär der Unterhaltung verpflichtet sehen. Eine kritische Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen Themen, die dem Bildungsanspruch gerecht werden könnten, lassen sich offenbar im Fernsehen nicht vermarkten. Einfluss hat dies letztendlich auch auf das Bewusstsein für Geschichte. In der Konsequenz heißt dies auch, dass sich Fiktionen in das Bewusstsein einschreiben und die Medien, insbesondere das Fernsehen, das Geschichtsbewusstsein eines breiten Publikums (mit-) formen.

Die Bedeutung des Doku-Dramas für die Geschichtsvermittlung ist durchaus ambivalent zu sehen. Nimmt das Fernsehen seinen Bildungsauftrag und die Vermittlung von Geschichtskennntnissen ernst, so muss es versuchen, für seine dokumentarischen Sendungen ein breites Publikum zu erreichen. Dazu ist es erforderlich, dass das Interesse der Zuschauer geweckt wird. Angesichts der bestehenden Unterhaltungskultur erscheint dies nur möglich, wenn eine Sendung spannend gestaltet ist und dem Zuschauer Identifikationsmöglichkeiten bietet. Um zur Schaffung eines Geschichtsbewusstseins beizutragen, müssen die Sendungen emotional „aufgeladen“ sein, denn in das Gedächtnis prägt sich am besten ein, was mit Emotionen unterlegt wird. Reine Informationssendungen, die auf der Präsentation von Daten beruhen und einen Zuschauer nicht persönlich berühren, werden schnell wieder vergessen. Wenn das Fernsehen zur Geschichtsbildung beitragen will, ist es hilfreich die Emotionen der Zuschauer anzusprechen und ihnen die Möglichkeit zu geben, sich mit Einzelpersonen zu identifizieren. Vor diesem Hintergrund erweist sich die Darstellung von geschichtlichen Ereignissen anhand von Einzelschicksalen als ausgesprochen wirksamer, wenn nicht sogar als einzig möglicher Ansatz, Menschen für Geschichte zu interessieren.

Auch wenn der Ansatz der semidokumentarischen Dokumentationen damit als ein wichtiger Schritt zur Vermittlung von Geschichte und Bildung von Geschichtsbewusstsein zu sehen ist, bleibt als zentraler Kritikpunkt der Vorwurf bestehen, dass die durch das Doku-Drama erzeugte Subjektivierung eine kritische Reflexion der Ereignisse durch den Zuschauer verhindert und zur Manipulation des Geschichtsbildes führt. Als ein wichtiges Speichermedium für Geschichte müsste das Fernsehen ein möglichst objektives Bild von geschichtlichen Ereignissen für die Gesellschaft aufbewahren. Wünschenswert wäre es daher, in einem ersten Schritt mit einem Doku-Drama das Interesse der Zuschauer zu wecken, um im Anschluss daran eine weitergehende, auf Fakten beruhende Auseinandersetzung mit dem Thema anzubieten, offene Fragen und bestehende Widersprüche aufzuzeigen und die Möglichkeit für weitergehende Reflexion zu ermöglichen. Dem Spagat zwischen Bildung und Unterhaltung könnte das Fernsehen nur gerecht werden, wenn es explizit auf die Fiktionalität von semidokumentarischen Produktionen, wie dem Doku-Drama, hinweisen würde, so dass sich auch die Rezeptionshaltung des Zuschauers entsprechend verändern könnte.

8 Literaturverzeichnis

- Aust, Stefan (1998): *Der Baader-Meinhof-Komplex*. 9. Aufl. vollst. Taschenbuchausg. München: Goldmann (Goldmann Spiegel-Buch).
- Berg-Walz, Benedikt (1995): *Vom Dokumentarfilm zur Fernsehreportage*. Hochsch. der Künste, Diss. 1. Aufl. Berlin: Verl. für Wiss. und Forschung (Akademische Abhandlungen zur Kommunikationswissenschaft).
- Bösch, Frank (2009): *Die Medialisierung der Zeitgeschichte nach 1945*. In: Oswalt, Vadim; Pandel, Hans-Jürgen (Hg.): *Geschichtskultur. Die Anwesenheit von Vergangenheit in der Gegenwart ; [Tagung im Juni 2007 an der Universität Gießen]*. Schwalbach/Ts.: Wochenschau-Verl. (Wochenschau Geschichte), S. 47–62.
- Breloer, Heinrich (1997): *Todesspiel. Von der Schleyer-Entführung bis Mogadischu ; eine dokumentarische Erzählung ; [das Buch zum ARD-Film]*. Orig.-Ausg., 2. Aufl. Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- Elsaesser, Thomas (2002): *"Un train peut en cacher un autre" Geschichte, Gedächtnis und Medienöffentlichkeit*. In: *Montage/AV*, 11/1/2002, S. 11–25.
- Elter, Andreas (2008): *Propaganda der Tat. Die RAF und die Medien*. Orig.-Ausg. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Ertel, Dieter (1996): *Strategie der Blicke. Zur Modellierung von Wirklichkeit in Dokumentarfilm und Reportage*. Konstanz: Ölschläger (Close up, 5).
- Feil, Georg (2003): *Wir wollten es einfach wissen. Heinrich Breloer im Gespräch mit Georg Feil*. In: Feil, Georg (Hg.): *Dokumentarisches Fernsehen. Eine aktuelle Bestandsaufnahme*. Konstanz: UVK-Verl.-Ges. (Kommunikation audiovisuell, 30), S. 109–137.
- Feindt, Johann u.a. (2003): *Der zweite Blick. Ein offener Brief, April 2001*. In: Feil, Georg (Hg.): *Dokumentarisches Fernsehen. Eine aktuelle Bestandsaufnahme*. Konstanz: UVK-Verl.-Ges. (Kommunikation audiovisuell), S. 194 – 198.
- Feindt, Johann u.a. (2003): *Der zweite Blick – die Zweite. Ein offener Brief, Oktober 2001*. In: Feil, Georg (Hg.): *Dokumentarisches Fernsehen. Eine aktuelle Bestandsaufnahme*. Konstanz: UVK-Verl.-Ges. (Kommunikation audiovisuell), S. 198-202.
- Fischer, Thomas (2008): *Erinnern und Erzählen - Zeitzeugen im Geschichts-TV*. In: Fischer, Thomas; Wirtz, Rainer (Hg.): *Alles authentisch? Popularisierung der Geschichte im Fernsehen*. Konstanz: UVK-Verl.-Ges., S. 33–49.
- Fischer, Thomas (2009): *Ereignis und Erlebnis: Entstehung und Merkmale der zeitgenössischen Dokumentarischen Geschichtsfernsehens*. In: Korte, Barbara; Paletschek, Sylvia (Hg.): *History goes Pop. Zur Repräsentation von Geschichte in populären Medien und Genres*. Bielefeld: transcript-Verl. (Historische Lebenswelten in populären Wissenskulturen, 1), S. 191–202.
- Haas, Michael H; Frigge, Uwe; Zimmer, Gert; Haas-Frigge-Zimmer (1991): *Radio-Management. Ein Handbuch für Radio-Journalisten*. 1. Aufl. München: Ölschläger (Reihe praktischer Journalismus, 13).

- Hachmeister, Lutz; Lingemann, Jan (2003): *Die Ökonomie des Dokumentarfilms*. In: Feil, Georg (Hg.): *Dokumentarisches Fernsehen. Eine aktuelle Bestandsaufnahme*. Konstanz: UVK-Verl.-Ges. (Kommunikation audiovisuell, 30), S. 18–41.
- Heller, Heinz-B. (1990): *Dokumentarfilm und Fernsehen. Probleme aus medienwissenschaftlicher Sicht und blinde Flecken*. In: Heller, Heinz-B.; Zimmermann, Peter (Hg.): *Bilderwelten, Weltbilder. Dokumentarfilm und Fernsehen*. Marburg: Hitzeroth, S. 15–22.
- Heller, Heinz-B. (1994): *Dokumentarfilm im Fernsehen - Fernsehdokumentarismus*. In: Ludes, Peter; Schumacher, Heidemarie; Zimmermann, Peter (Hg.): *Informations- und Dokumentarsendungen*. München: Fink (Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik Deutschland, 3), S. 91–100.
- Heller, Heinz-B. (1997): *Vergangenheit im filmischen Präsens. Anmerkungen zum Verhältnis von Dokumentarfilm und Geschichte*. In: Hickethier, Knut; Müller, Eggo; Rother, Rainer (Hg.): *Der Film in der Geschichte*. Berlin: Ed. Sigma (Dokumentation der GFF-Tagung, 1994), S. 220–227.
- Heller, Heinz-B. (2007): *Mediale Ordnungen und das Imaginäre Aspekte des aktuellen Semidokumentarismus*. In: Müller, Corinna; Scheidgen, Irina (Hg.): *Mediale Ordnungen Erzählen, Archivieren, Beschreiben*. Marburg: Schüren, S. 187–200.
- Hickethier, Knut (1990a): *Die Welt ferngesehen. Dokumentarische Sendungen im frühen Fernsehen*. In: Heller, Heinz-B.; Zimmermann, Peter (Hg.): *Bilderwelten, Weltbilder. Dokumentarfilm und Fernsehen*. Marburg: Hitzeroth, S. 23–48.
- Hickethier, Knut (1990b): *Fiktion und Fakt. Das Dokumentarspiel und seine Entwicklung bei ZDF und ARD*. In: Kreuzer, Helmut; Prümm, Karl (Hg.): *Fernsehsendungen und ihre Formen. Typologie, Geschichte und Kritik des Programms in der Bundesrepublik Deutschland*. 2. Aufl. Paderborn: Igel-Verl. (Reihe Literatur- und Medienwissenschaften, 2), S. 53–70.
- Hickethier, Knut (1993): *Dispositiv Fernsehen, Programm und Programmstrukturen in der Bundesrepublik Deutschland*. In: Hickethier, Knut; Kreuzer, Helmut (Hg.): *Institution, Technik und Programm. Rahmenaspekte der Programmgeschichte des Fernsehens*. München: Fink (Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik Deutschland, / hrsg. von Helmut Kreuzer und Christian W. Thomsen ; Bd. 1), S. 171-243.
- Hickethier, Knut (1997): *Film und Fernsehen als Mediendispositive in der Geschichte*. In: Hickethier, Knut; Müller, Eggo; Rother, Rainer (Hg.): *Der Film in der Geschichte*. Berlin: Ed. Sigma (Dokumentation der GFF-Tagung, 1994), S. 63–73.
- Hickethier, Knut (1999): *Genre oder Format? Veränderungen im Fernsehprogramm der Unterhaltung und Fiktion*. In: Gottberg, Joachim von; Mikos, Lothar; Wiedemann, Dieter (Hg.): *Mattscheibe oder Bildschirm. Ästhetik des Fernsehens*. Berlin: Vistas-Verl., S. 204–215.

- Hickethier, Knut (2007): *Film- und Fernsehanalyse*. 4., aktualisierte und erw. Aufl. Stuttgart: Metzler.
- Hickethier, Knut; Hoff, Peter (1998): *Geschichte des deutschen Fernsehens*. Stuttgart: Metzler.
- Hohenberger, Eva (2006): *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. 3. Aufl. Berlin: Vorwerk 8.
- Horn, Sabine; Sauer, Michael (2009): *Geschichte und Öffentlichkeit. Orte - Medien - Institutionen*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Kaes, Anton (1987): *Deutschlandbilder die Wiederkehr der Geschichte als Film*. München: ed. text kritik.
- Klöppel, Moritz (2008): *Infotainment. Zwischen Bildungsanspruch und Publikumserwartung ; wie unterhaltsam darf Information sein?* Marburg: Tectum-Verl.
- Knopp, Guido (1988): *Geschichte im Fernsehen. Perspektiven der Praxis*. In: Knopp, Guido; Quandt, Siegfried (Hg.): *Geschichte im Fernsehen. Ein Handbuch*. Darmstadt: Wiss. Buchges., S. 1–9.
- Koebner, Thomas (2007): *Reclams Sachlexikon des Films*. 2., aktualisierte und erw. Aufl. Stuttgart: Reclam.
- Leiser, Erwin (1994): *Dokumentarfilm und Geschichte*. In: Zimmermann, Peter (Hg.): *Fernseh-Dokumentarismus. Bilanz und Perspektiven*. 2. Aufl. Konstanz: UVK-Medien Ölschläger (Close up, 1), S. 37–47.
- Lersch, Edgar; Viehoff, Reinhold (2007): *Geschichte im Fernsehen. Eine Untersuchung zur Entwicklung des Genres und der Gattungsästhetik geschichtlicher Darstellungen im Fernsehen 1995 bis 2003*. Berlin: Vistas (Schriftenreihe Medienforschung der Landesanstalt für Medien Nordrhein-Westfalen, 54).
- Postman, Neil (2009): *Wir amüsieren uns zu Tode*. In: Grisko, Michael (Hg.): *Texte zur Theorie und Geschichte des Fernsehens*. Stuttgart: Reclam (Reclams Universal-Bibliothek, 18674), S. 200–208.
- Prümm, Karl (1999): *Dokumentarisches Fernsehen und Modernisierung*. In: Gottberg, Joachim von; Mikos, Lothar; Wiedemann, Dieter (Hg.): *Mattscheibe oder Bildschirm. Ästhetik des Fernsehens*. Berlin: Vistas-Verl., S. 95–103.
- Roth, Wilhelm (1982): *Der Dokumentarfilm seit 1960*. München: Bucher (Bucher-Report Film).
- Schadt, Thomas (2002): *Das Gefühl des Augenblicks. Zur Dramaturgie des Dokumentarfilms*. Orig.-Ausg., 1. Aufl. Bergisch-Gladbach: Bastei Lübbe.
- Schanze, Helmut (Hg.) (2001): *Handbuch der Mediengeschichte*. Stuttgart: Kröner (Kröners Taschenausgabe).
- Steinle, Matthias (2009): *Geschichte im Film: Zum Umgang mit den Zeichen der Vergangenheit im Dokudrama der Gegenwart*. In: Korte, Barbara; Paletschek, Sylvia (Hg.): *History goes Pop. Zur Repräsentation von*

- Geschichte in populären Medien und Genres*. Bielefeld: transcript-Verl. (Historische Lebenswelten in populären Wissenskulturen, 1), S. 147–165.
- Venohr, Wolfgang (1988): *Der Weg zur Mischform*. In: Knopp, Guido; Quandt, Siegfried (Hg.): *Geschichte im Fernsehen. Ein Handbuch*. Darmstadt: Wiss. Buchges., S. 82–87.
- White, Hayden (2003): *Das Ereignis der Moderne*. In: Hohenberger, Eva; Keilbach, Judith (Hg.): *Die Gegenwart der Vergangenheit: Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte*. Berlin: Verl. Vorwerk 8, S. 194–215.
- Wirtz, Rainer (2008): *Alles authentisch: so war's. Geschichte im Fernsehen oder TV-History*. In: Fischer, Thomas; Wirtz, Rainer (Hg.): *Alles authentisch? Popularisierung der Geschichte im Fernsehen*. Konstanz: UVK-Verl.-Ges., S. 9–32.
- Wolf, Fritz (2003): *Alles Doku - oder was? Über die Ausdifferenzierung des Dokumentarischen im Fernsehen; Expertise des Adolf-Grimme-Instituts*. Düsseldorf: LfM (LfM-Dokumentation, 25).
- Wolf, Fritz (2006): *Zunehmende Formatierung. Über den Umgang mit dokumentarischen Sendeplätzen im Fernsehen*. In: Zimmermann, Peter; Hoffmann, Kay (Hg.): *Dokumentarfilm im Umbruch. Kino - Fernsehen - neue Medien*. Konstanz: UVK-Verl.-Ges. (Close up, 19), S. 105–115.
- Zimmermann, Peter (1990): *Dokumentarfilm, Reportage, Feature. Zur Stellung des Dokumentarfilms im Rahmen des Fernseh-Dokumentarismus*. In: Heller, Heinz-B.; Zimmermann, Peter (Hg.): *Bilderwelten, Weltbilder. Dokumentarfilm und Fernsehen*. Marburg: Hitzeroth, S. 99–126.
- Zimmermann, Peter (1994a): *Der Apparat löscht sein Gedächtnis. Über dokumentarisches Fernsehen und strukturelle Amnesie*. In: Zimmermann, Peter (Hg.): *Fernseh-Dokumentarismus. Bilanz und Perspektiven*. 2. Aufl. Konstanz: UVK-Medien Ölschläger (Close up, 1), S. 23–36.
- Zimmermann, Peter (1994b): *Geschichte von Dokumentarfilm und Reportage von der Adenauer-Ära bis zur Gegenwart*. In: Ludes, Peter; Schumacher, Heidemarie; Zimmermann, Peter (Hg.): *Informations- und Dokumentarsendungen*. München: Fink (Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik Deutschland, 3), S. 213–324.
- Zimmermann, Peter (2001): *Hybride Formen: Neue Tendenzen im Dokumentarfilm*. München: Goethe-Inst.

Internetquellen

- Ahrens, Jörn (2007): *Die Zelluloid-Zeit. Die Rote Armee Fraktion (RAF) im deutschen Spielfilm*. In: Zeitgeschichte-online, Thema: Die RAF als Geschichte und Gegenwart. Herausgegeben von Jan-Holger Kirsch und Annette Vowinckel. Online verfügbar unter: www.zeitgeschichte-online.de/zol/portals/_rainbow/documents/pdf/raf/ahrens_rafimfilm.pdf, zuletzt aktualisiert am 27.11.2007, zuletzt geprüft am 21.05.2010
- Bösch, Frank (2008): *Die Medialisierung der Zeitgeschichte : Das Fernsehen und der Holocaust*. In: Gießener Universitätsblätter, H. 41, S. 21–28. Online verfügbar unter <http://geb.uni-giessen.de/geb/volltexte/2008/6064/>, zuletzt geprüft am 09.04.2010.
- Nolte, Andrea; Schulte, Ulrich (2006): *Ein wahres Todesspiel Der Deutsche Herbst – Zeitgeschichte zwischen Fakt und Fiktion*. In: polis 4/2006. Deutsche Vereinigung für politische Bildung. Online verfügbar unter <http://www.dvpb.de/polis/nolte406.pdf>, zuletzt aktualisiert am 20.12.2006, zuletzt geprüft am 05.05.2010.
- Wolf, Fritz (2005): *Trends und Perspektiven für die dokumentarische Form im Fernsehen. Eine Fortschreibung der Studie „Alles Doku – oder was. Über die Ausdifferenzierung des Dokumentarischen im Fernsehen“*. Online verfügbar unter <http://dokville.de/dokville2005/schriften/Fritz-Wolf.pdf>, zuletzt aktualisiert am 14.07.2005, zuletzt geprüft am 12.04.2010.

Filmdokument

- Breloer, Heinrich (1997): *Todesspiel*. Breloer, Heinrich (Regie). Speichermedium: DVD.

Anhang 1: Sequenzprotokoll I: Teil I *Volksgefängnis*

Sequenz	Handlung, Geschehen, Bildinhalt	Zeit (Min.:Sek.)	Dauer (Min.:Sek.)
a	<p>Entführung</p> <p>Das Doku-Drama beginnt mit einer fiktiven Sequenz. Einblendung: „5. September.“ Hanns Martin Schleyer [Arbeitgeberpräsident] wird vom Kölner Flughafen mit einem Zwischenstopp in Richtung Stadt gefahren. Gleichzeitig sind die Mitglieder der RAF zu sehen, die sich bewaffnen und dann in einem VW-Bus zu einer Straßenecke fahren. Im Wechsel sind die Mitglieder der RAF (wartend) an der Straße und Schleyer im Auto zu sehen. Übergriff der RAF auf Schleyers Auto; Schleyers Begleiter werden dabei erschossen. Schleyer wird im Kofferraum entführt und schließlich in eine Wohnung gebracht. Unverständliche Radiostimme im Hintergrund.</p>	0:00	7:52
b	<p>Bekanntwerden der Entführung</p> <p>Beginn der Fahndung. Dokumentarische Bilder von der Unfallstelle mit Kommentar sowie Fernseh-/Radionachrichten. Wechsel von dokumentarischen Bildern von der Unfallstelle mit fiktiven Szenen von den Entführern mit Schleyer. Außerdem ist dann Horst Herold [1977 Präsident Bundeskriminalamt] in einem Auto zu sehen, der auf dem Weg nach Bonn ist und erste Instruktionen für die Fahndung gibt: Prüfen des PIOS (Personen Informationen Objekte Sachen). Dokumentarische Aufnahmen von der Ansprache des Bundeskanzlers Helmut Schmidt im Fernsehen über die Entführung Schleyers; er verurteilt darin den Terrorismus. Diese Aufnahme sehen sowohl die Entführer als auch die Häftlinge in Stammheim (Wechsel von fiktiver Szene zu Originalbildern der Fernsehaufnahme). Gefängnis Stammheim: Baader und Ensslin sehen die Ansprache von Schmidt. Dazwischen eine Rückblende: „10 Jahre vorher“: Hier sind dokumentarische Bilder von (studentischen) Unruhen auf den Straßen zu sehen, dazu sind verschiedene Stimmen zu hören, die sich überschneiden.</p>	7:53 14:20	– 7:27
c	<p>Gefängnis Stammheim</p> <p>Zellendurchsuchung von Baader (fiktive Szene). Ein Kommentar aus dem Off erläutert die Regeln, die für die Zellen der inhaftierten RAF-Mitglieder gelten.</p>	14:21-15:35	1:14
d	<p>Fahndungsbeginn</p> <p>Fiktive Szene: VW Bus von der Entführung wird gefunden. Hans-Jürgen Wischnewski [damaliger Staatsminister] spricht</p>	15:36-19:16	3:40

Sequenz	Handlung, Geschehen, Bildinhalt	Zeit (Min.:Sek.)	Dauer (Min.:Sek.)
	<p>im Interview über die politische Situation der Regierung. Fiktive Szene: Krisenstab diskutiert über Vorgehen in der Fahndung. Wischnewski über die Vorstellungen der RAF; anschließend Wischnewski im Interview (bringt den angefangenen Satz aus der fiktiven Szene zu Ende); dann wieder fiktive Szene des Krisenstabs, der darüber spekuliert, wo sich die Entführer aufhalten könnten. Interview mit Wolfgang Steinke [1977 beim BKA] über die Dimension der Beteiligten, die mit dem Fall betraut waren.</p>		
e	<p>Schleyer in den Händen der RAF Fiktive Szene: Schleyer ist mit seinen Entführern in einer Wohnung zu sehen; er ist für einige Sekunden im Wechsel mit Waltrude Schleyer (als reale Person) zu sehen. Sequenz ist nur mit Musik untermalt, kein Kommentar aus dem Off. Interview mit Familie Schleyer: Hanns-Eberhard, Waltrude und Jörg Schleyer über den Umgang der Familie mit der Situation.</p>	19:16-23:39	4:23
f	<p>Forderung der RAF an die Bundesregierung Schleyer als Druckmittel für die Forderung der Inhaftierten im Austausch gegen Schleyer freizulassen. Entführer nehmen Bilder von Schleyer auf, er sitzt hierfür unter einem Bild mit dem Zeichen der RAF (Stern und Gewähr) und hält ein Plakat in der Hand mit der Aufschrift: „6.9.1977 Gefangener der RAF“. Eine Entführerin erläutert, dass sie mit Schleyer genauso verfahren werden, wie mit Lorenz. Dokumentarische Filmaufnahmen von Peter Lorenz, der über seine Entführung durch die RAF berichtet. Erläuterungen aus dem Off: Peter Lorenz wurde 1975 im Austausch gegen fünf Terroristen wieder freigelassen. Diese wurden in den Südjemen ausgeflogen, wo man das Codewort für die Freilassung von Lorenz erfuhr.</p>	23:40-28:28	4:48
g	<p>Reaktion der Bundesregierung und Planung des weiteren Vorgehens Fiktive Szenen im Bundeskanzleramt: Helmut Schmidt erhält in einem Schreiben die Forderungen der RAF; Herold und Schmidt in der Diskussion über die Forderung des Austausches und das Ausfliegen der Terroristen ins Ausland sowie über die von den Entführern gewünschten Begleitpersonen, die bei einem Austausch die Häftlinge begleiten sollten. Zielformulierung: Möglichst viel Zeit für die Fahndung zu gewinnen. Einblendung einer originalen Fernsehnachrichtensendung, in der eine Mitteilung der Bundesregierung an die Entführer verlesen wird: Der Brief der Entführer an die Bundesregierung wird dieser erst zum späten Abend</p>	28:29-36:30	8:01

Sequenz	Handlung, Geschehen, Bildinhalt	Zeit (Min.:Sek.)	Dauer (Min.:Sek.)
	<p>vorliegen, der Termin der gewünschten Veröffentlichung im Fernsehen könne daher nicht eingehalten werden.</p> <p>Nach einigen dokumentarischen Bildern vom Bundeskanzleramt und Helmut Schmidt ist dieser dann in einer fiktiven Szene im Kanzleramt zu sehen.</p> <p>Interview mit Helmut Schmidt über die Lageerörterung des Krisenstabs, wie sie darin vorgegangen sind und über die wichtige Rolle des ehemaligen Präsidenten des BKA: Herold.</p> <p>Fiktive Szene der Tagung des Krisenstabs.</p> <p>Interview mit Schmidt über den „Größenwahnsinn“ der RAF.</p> <p>Interview mit Peter-Jürgen Boock [ehemaliges Mitglied der RAF] zur Meinung der RAF über die Bundesregierung.</p> <p>Interview mit Friedrich Zimmermann [ehemaliger Innenminister] von der CSU, der seine Verständnislosigkeit für RAF äußert.</p> <p>Fiktive Szene: Der Krisenstab tagt. Besprechung über die Forderungen der RAF. Dazu Schmidt im Interview über das Ziel der Zeitgewinnung, um so das Versteck von Schleyer zu finden.</p> <p>Interview mit Zimmermann darüber, dass sich die Regierung einig war, Schleyer nicht auszutauschen.</p> <p>Kurze Einblendung einer fiktiven Szene von Schleyer und einer der Entführerinnen im Versteck.</p> <p>Zielformulierung von Schmidt im Krisenstab: „Schleyer lebend zu befreien, die Entführer ergreifen und die Gefangenen nicht freizugeben [...]“ Schmidt äußert sich im Interview über diese Zielformulierung.</p> <p>Im Interview die Reaktionen von Waltrude Schleyer, die nicht über die Lage in Bonn aufgeklärt wurde.</p>		
h	<p>Zellen in Stammheim</p> <p>Fiktive Szene: Kassettenrekorder wird im Gefängnisgang aufgestellt, um möglichen Unterhaltungen der Inhaftierten zu verhindern.</p> <p>Dazu Interview mit Horst Bubeck [Amtsinspektor in Stammheim].</p>	36:31-38:08	1:37
i	<p>Druck der RAF durch Videobotschaft</p> <p>Fiktive Szene einer Wohnung, in der die Entführer zu sehen sind, die eine (originale) Nachrichtensendung hören, in der darüber berichtet wird, dass das BKA prüfen müsse, ob Schleyer noch lebe.</p> <p>Interview mit Boock über die Vorteile der Videobotschaft, die den Druck im Vergleich zu Polaroidfotos sehr viel mehr erhöhen würden.</p> <p>Schleyer liest einen Zeitungsartikel als Lebensbeweis vor (Wechsel von fiktiven zu dokumentarischen Bildern der Videobotschaft); wendet sich dann persönlich an die Bundesregierung. Diese sehen das Video in einer fiktiven</p>	38:09-47:03	8:54

Sequenz	Handlung, Geschehen, Bildinhalt	Zeit (Min.:Sek.)	Dauer (Min.:Sek.)
	<p>Szene.</p> <p>Interview mit Helmut Schmidt über die Videobotschaft; erberichtet über die Erschütterung darüber, dass sie Schleyer nicht finden konnten.</p> <p>Interview mit Waltrude Schleyer über die Hilflosigkeit, die sie in dieser Situation empfand.</p> <p>Parallel: Fahndung nach der verdächtigen Wohnung in Liblar</p> <p>Interview mit dem damaligen Polizisten Fred Schmitt, der damals mit der Vermieterin der verdächtigten Wohnung in Liblar gesprochen hatte.</p> <p>Interview mit Wolfgang Steinke, der berichtet, dass die Ermittler der Spur zur verdächtigten Wohnung nicht nachgegangen seien.</p>		
j	<p>Schleyer im „Volksgefängnis“</p> <p>Fiktive Szene: Boock alleine mit Schleyer in der Wohnung, sie unterhalten sich über Palästina; dann klingelt es an der Tür und Boock bedroht Schleyer mit einer Pistole, damit dieser nichts sagt.</p> <p>Interview mit Boock (der im Hintergrund der vorherigen Szene Erläuterungen zu dieser gegeben hatte) über den Begriff „Volksgericht“ (RAF hatte laut Boock die Absicht Schleyer einen Prozess zu machen) und „Volksgefängnis“: Die RAF sah sich als Stellvertreter des Volks. Einwurf Breloers, dass sie nicht das Mandat von dem Volk hatten, so etwas zu tun. Laut Boock war für die RAF das Volk sehr viel mehr die Menschen in der Dritten Welt als die Menschen der BRD. Weiterer Einwurf von Breloer, dass sie auch von diesen Menschen nicht die Befugnis hatten.</p>	47:04-50:07	3:03
k	<p>Rückblendung zu den Versuchen die erste Generation freizupressen</p> <p>Einblendung von verschiedenen dokumentarischen Bildern: Festnahme der Mitglieder der ersten Generation.</p> <p>Dokumentarische Bilder von den Orten der bislang verübten Anschläge mit erläuterndem Kommentar: Besetzung in Stockholm (April 1975), Buback (Mai 1977), Ponto (Juli 1977), Hanns-Martin Schleyer.</p>	50:08-50:53	00:45
l	<p>Thema des Austauschs</p> <p>Bedingungen der RAF zur Freilassung Schleyers: Sobald sich die Inhaftierten im Flugzeug befänden, in dem sie ausgeflogen werden würden, würde Baader den Satz sagen, der zu Schleyers Befreiung führe.</p> <p>Interview mit Siegfried Fröhlich [1977 Staatssekretär] und Friedrich Zimmermann über die Möglichkeiten des Krisenstabs an den Schlüsselsatz zu gelangen; eine Idee sei hier gewesen, den Austausch vorzutauschen.</p>	50:54-60:09	9:15

Sequenz	Handlung, Geschehen, Bildinhalt	Zeit (Min.:Sek.)	Dauer (Min.:Sek.)
	<p>Interview mit Klaus Bölling [1977Regierungssprecher]. Interview mitHans-Jochen Vogel [1977Justizminister]. Fiktive Szene: Alfred Klaus [BKA-Beamter]fungiert als Vermittler zwischen RAF und Regierung; er spricht mit den Inhaftierten Baader undEnsslin in Stammheim über das Ausfliegen und er möchte mögliche Aufnahmelande der Häftlinge erfahren; Klaus händigt den Gefangenen hierfür einen Fragebogen aus, den sie ausfüllen sollen, um Länder zu nennen, in die sie ausgeflogen werden möchten. Interview mit Bundeskanzler Schmidt zu der Hinhalte-Taktik der Regierung.</p>		
m	<p>14. September 77: Videobotschaft Schleyers Nachgestellte Videobotschaft von Schleyer, in der er betont, dass das Auffinden der Entführer sein Tod bedeuten würde; dies sorgt für erhöhten Druck auf die Regierung. Verschiedene Reaktionen auf das Video(im Interview) und Thema des weiteren Vorgehens der Regierung; Suche nach dem Versteck. Interview mit Silke Maier-Witt [Kurier der RAF] über die unorganisierten Handlungen der RAF.</p>	60:10-64:26	4:16
n	<p>Schleyers Vergangenheit Familie Schleyer über die damaligen Vorstellungen, die sie sich über die Situation Hanns Martin Schleyers machten. Fiktive Szene: Schleyer spricht mit RAF über seine Familie; Anspielung der RAF auf seine Vergangenheit im Nationalsozialismus. Interview: Ehefrau und Söhne Schleyers sprechen über die Vergangenheit Schleyers; Waltrude Schleyer weist hier jeglichen Vorwurf in Bezug zu Schleyers Verbindung zum Nationalsozialismus zurück. Interview mit Peter-JürgenBoock.</p>	64:27-70:18	5:51
o	<p>Fahndungsdruck, Entführer bringen Schleyer nach Holland Interview mit Silke Maier-Witt und dann mit Boock über die drängende Flucht aus der Wohnung, da sich der Fahndungsdruck stark erhöhte. Dokumentarische Bilder derholländischenGrenze. Fiktive Szene davon, wie die Entführer Schleyer über die Grenze bringen. Einblendung: 15. September</p>	70:19-73:52	3:33
p	<p>Die Inhaftierten in Stammheim Fiktive Szene: Zellen werden mit Spanplatten abgedichtet. Baader, Raspe hören eine Rede von Schmidt; Schmidts Rede wird im Originaltonund dann auch als Filmbild übertragen. In dieser Rede verurteilt Schmidt die RAF.</p>	73:53-76:04	2:11

Sequenz	Handlung, Geschehen, Bildinhalt	Zeit (Min.:Sek.)	Dauer (Min.:Sek.)
q	<p>RAF befragt Schleyer Entführer befragen Schleyers über den Kapitalismus. Maier-Witt erzählt von den durchgeführten Befragungen „im Volksgefängnis“, die darüber entstanden. Tonbänder hätte Maier-Witt, wie sie im Interview berichtet, vernichten wollen, da das Verhalten der Befrager peinlich gewesen sei. Interview mit und Boock über die Befragung Schleyers.</p>	76:05-78:15	2:10
r	<p>Situation und Vorgehen der RAF Maier-Witt zu den Verzögerungen der Ereignisse, womit die RAF nicht gerechnet hatte. Boock meint in einem Interview dazu, dass sie das Spiel noch lange hätten weiter spielen können. Reaktion von Steinke [BKA] über Boocks Äußerungen: was dieser gemacht hätte, wenn der Hinweis über die verdächtige Wohnung, in der die RAF sich befand, richtig bearbeitet worden wäre. Maier-Witt erzählt über ihre Aufträge (entsprechend ihrer Erzählung werden fiktive Szenen nachgestellt); Nutzung des Zuges als Verkehrsmittel und über die Dauer der Telefonate; außerdem wird der Waffenbesitz im Gespräch mit Breloer thematisiert.</p>	78:16-81:42	3:26
s	<p>Erhöhter Fahndungsdruck/ Versteck in Brüssel 22. September: Mord in Utrecht: dokumentarische Bilder von einer Autovermietung. Erläuterungen aus dem Off dazu: Zwei Beamten erwarteten einen verdächtigen Kunden aus Deutschland. Knut Folkerts schoss auf die Polizisten und traf einen tödlich. Knut Folkerts wurde daraufhin gefasst. Interview mit Steinke über die Möglichkeit, dass Folkerts das Versteck von Schleyer hätte verraten können, was dieser, trotz des Angebots einer neuen Identität und viel Geld, nicht tat. 2. Generation der RAF will aufgrund des Fahndungsdrucks nach Bagdad flüchten. Nur eine kleine Gruppe sollte die Übergabe Schleyers abwickeln. Boock richtet ein neues Versteck in Brüssel ein (fiktive Szene und ein Kommentar aus dem Off erläutern dies). Fiktive Szene: Videobotschaft von Schleyer mit der Einblendung: „Brüssel, 6. Oktober, der 31. Tag.“ Schleyer drängt in seiner Videobotschaft auf eine Entscheidung (Aufnahme im Wechsel mit Originalaufnahmen auf einem kleinen Bildschirm und der fiktiven Szene, in der diese Aufnahmen gemacht werden). Fiktive Szene: Alfred Klaus spricht mit Raspe in Stammheim über die Länder, in die dieser im Falle des Austauschs ausgeflogen werden wollen würde. Anspielung Raspes: Wenn die Entführung mit der „polizeilichen Lösung“ gelöst werden sollte, sei eine politische Katastrophe programmiert. Auf die Nachfrage von Klaus, was Raspe damit meine, antwortet</p>	81:45-86:26	4:41

Sequenz	Handlung, Geschehen, Bildinhalt	Zeit (Min.:Sek.)	Dauer (Min.:Sek.)
	dieser: „Tote Gefangene.“		
t	Überleitung zum zweiten Teil Entführung eines Urlaubsfliegers der Lufthansa. Fiktive Bilder von dem Flugzeug und fiktive Szene davon, wie die Terroristen das Kommando im Flugzeug übernehmen. In einer weiteren Szene erfährt Helmut Schmidt von dieser Entführung und dass diese die Freilassung der RAF-Häftlinge fordern.	86:27-87:29	1:02
u	Abspann	87:30 - 88:00	1:30

Anhang 2: Sequenzprotokoll II *Entführt die Landshut!*

Sequenz	Handlung, Geschehen, Bildinhalt	Zeit (Min.:Sek.)	Dauer (Min.:Sek.)
a	<p>Entführung der „Landshut“</p> <p>Fiktive Szene: Passagiere steigen in ein Flugzeug ein, daraufhin ist das Flugzeug-Innere zu sehen.</p> <p>Einblendung: <i>Todesspiel, Teil 2: Entführt die „Landshut“</i> (im Hintergrund hebt eine Lufthansamaschine ab).</p> <p>Fiktive Szene: Pilot macht eine Ansage, kurz darauf stürmt einer der Entführer namens Mahmud das Cockpit und übernimmt das Kommando.</p> <p>Interviews: verschiedene Zeitzeugen (ohne Namenseinblendung) beschreiben die Situation im Flugzeug; äußern ihre erste Fassungslosigkeit über den Vorfall.</p> <p>Interview mit Gaby Dillmann [damalige Stewardess], die am Anfang hoffte, dass es nur ein Verrückter sei, der gegen Lösegeld eine Maschine entführen wolle. Als sie aber „Palästina“ hörte, sei ihr klar geworden, dass es sehr ernst sei.</p> <p>Fiktive Szene: Mahmud bedroht die Passagiere und gibt Anweisung, dass nicht gesprochen werden dürfe. Es sind die Passagiere mit erhobenen Händen zu sehen.</p> <p>Zeitzeugen machen diese Geste im Interview nach und beschreiben, wie es sich anfühlte, die ganze Zeit die Hände nach oben zu halten.</p> <p>Kommentar aus dem Off: Das „palästinensische Kommando übernimmt die Macht, Abgabe der Gegenstände, Pässe etc. Flugziel: Rom“</p> <p>Fiktive Szene: Mahmud nimmt Kontakt zum Tower in Rom auf: Mahmud fordert die Freilassung der Häftlinge in Stammheim. Daraufhin sind Ensslin und Baader im Gefängnis zu sehen dann Schleyer im Versteck in Brüssel: 38. Tag (Einblendung)</p>	0:00-4:34	4:34
b	<p>Bekanntwerden der Entführung und Verfolgung des Flugzeuges</p> <p>Fiktive Szene im Bundeskanzleramt: Horst Herold berichtet Helmut Schmidt, dass eine Urlaubermaschine mit 80-90 Menschen entführt wurde.</p> <p>Interview mit Schmidt dazu.</p> <p>Fiktive Szene: Krisenstab tagt; Helmut Schmidterläutert, dass sich die Lage durch die Entführung nicht ändere. Es gelte weiterhin, dass sich bei Freilassung der RAF-Häftlinge sich für eine unbestimmte Zahl von Menschen Lebensgefahr ergebe. Damit suggeriert er, dass es nicht zu dem geforderten Austausch kommen solle.</p> <p>Dokumentarische Bilder der Lufthansamaschine auf dem Rollfeld.</p> <p>Interview mit Hans-Jürgen Wischniewski [1977 Staatsminister] über den Schock, den die Entführung auslöste und die Verantwortung der Bundesregierung für 90 Menschen.</p>	4:35-7:37	3:02

Sequenz	Handlung, Geschehen, Bildinhalt	Zeit (Min.:Sek.)	Dauer (Min.:Sek.)
	<p>Fiktive Szene vom Inneren der „Landshut“. Flugzeug fliegt von Rom aus weiter (Originalbild eines abhebenden Flugzeugs zu sehen). Interview mit dem ehemaligen Kanzler Schmidt darüber, wie nah ihm das Ganze gegangen ist. Fiktive Szene: Krisenstab, Schmidts Empörung darüber, dass man in Rom das Flugzeug wieder hat starten lassen. Damit würde das Eingreifen nicht leichter werden. Wischniewski im Interview: Man musste dem Flugzeug in jedem Fall nachfliegen und immer in unmittelbarer Nähe bleiben.</p>		
c	<p>GSG 9 Bilder von einem Hubschrauber zu sehen, Kommentar aus dem Off erläutert: „GSG 9, Spezialeinheit des Bundesgrenzschutzes. Gebildet nach der Ermordung israelischer Sportler bei den Olympischen Spielen 1972 in München.“ Interview mit Ulrich Wegener [Kommandeur GSG 9] über den Einsatz und dass sie sich jahrelang auf einen solchen Einsatz vorbereitet hatten.</p>	7:38-8:14	0:46
d	<p>Ultimatum der RAF Fiktive Szene: Schleyer erfährt von der Entführung des Flugzeuges. Einer der Entführer macht ein Bild von ihm. Schleyer sitzt unter einem Plakat, auf dem zu lesen ist: <i>CommandoMartyrHalimeh</i> und er hält ein Blatt in der Hand mit der Aufschrift: 13.10.77. Das gemachte Bild ist dann als Originalaufnahme auf einem Fernseher zu sehen. Dazu ein Nachrichtensprecher / Originalaufnahme, der sagt: „Schleyer seit 39 Tage in den Händen der Terroristen“. Interview mit der Ehefrau von Hanns Martin Schleyer, Waltrude Schleyer, über die Reaktionen, als sie von der Entführung der „Landshut“ hörte. Es war ihre Hoffnung, dass die Regierung nun Schleyer austauschen würde. Dokumentarisches Bildmaterial: Klaus Bölling [Regierungssprecher] trägt Ultimatum der Terroristen vor. Weitere Videobotschaft von Schleyer (nachgestellte Szene): Schleyer liest Überschrift aus einer Tageszeitung vor, wendet sich dann mit persönlichen Worten an die Bundesregierung in Bonn.</p>	8:15-10:45	1:30
e	<p>„Landshut“: in Dubai (14.Oktober) Es ist ein Rollfeld zu sehen, auf dem eine Lufthansa-Maschine steht. Dazu die Einblendung: <i>Dubai, Freitag 14.Oktober</i>. Im Hintergrund ist ein Bericht zu hören, dass das Flugzeug in der prallen Sonne stehe. Fiktive Szene von der Situation im Inneren: Eine der Entführerin verteilt Wasser; gleichzeitig im Hintergrund die Stimme einer Zeitzeugin, die davon erzählt, dass die Entführer</p>	10:45- 17:52	7:07

immer die Handgranate in der Hand hielten. Dann ist die Zeitzeugin zu sehen, erzählt darüber, dass sie der einen Entführerin aus Angst nicht in die Augen sehen konnte. Dann spricht noch eine andere Zeitzeugin von den „bösen Augen“ der Entführer spricht.

Fiktive Szene: Eine Entführerin fordert eine Passagierin auf, mit ihr zu kommen; sie gehen zu Mahmud, der der Passagierin einen Mont Blanc-Füller zeigt und fragt, was der Stern auf dem Füller für eine Bedeutung hätte. Schlägt sie und fragt erneut, wofür der Stern stehe. Zeitzeugin berichtet, dass ihr die Marke „Mont Blanc“ in diesem Augenblick nicht eingefallen sei. Fiktive Szene, im Hintergrund Stimme der Zeitzeugin, die von der Situation erzählt: Mahmud behauptet in der fiktiven Szene, die Passagierin sei Jüdin. Will daraufhin die Passagierin umbringen. Zeitzeugen berichten parallel dazu, wie sie die Situation wahrgenommen haben.

Fiktive Szene vom Bundeskanzleramt: Schmidt und Herold sehen Videobotschaft von Schleyer (Originalvideo, im Hintergrund das Zeichen der RAF und Schriftzug *Commando Siegfried Hausner* und *Commando Martyr Halimeh*).

Interview mit Waltrude Schleyer darüber, dass Helmut Schmidt immer noch nicht austauschen würde.

Fiktive Szene vom Inneren der „Landshut“: Mahmud hält der Passagierin, der er vorwarf, Jüdin zu sein, ihren Pass vor und besteht weiterhin darauf, sie sei Jüdin. Ein älterer Mann steht plötzlich auf und will gehen. Durch die Erläuterungen von Gaby Dillmann stellt sich heraus, dass der ältere Mann an Alzheimer litt; Gaby Dillmann vermittelt in diesem Fall zwischen Entführern und Passagieren.

Zeitzeugin berichtet dann, dass Mahmud schließlich beschloss, die bedrohte Passagierin doch nicht zu erschießen.

Zwischeneinblendung: Gefängnis in Stammheim mit Baader und Ensslin.

Rückblendung mit dokumentarischem schwarz-weiß Film, der Baader und Ensslin zeigt.

Zeitzeuge Jürgen Vietor [Copilot] erzählt darüber, dass Mahmud Kapitän sein wollte.

Dokumentarische Aufnahme von der „Landshut“, die auf einem Rollfeld steht.

Dokumentarische Aufnahmen von der Ankunft Wischnewskis in Dubai. Wischnewski erzählt, dass in Dubai die Bereitschaft zu Helfen groß war. Hierzu werden dokumentarische Bilder von Wischnewski in Dubai gezeigt und er spricht im Interview darüber.

f

Situation im Flugzeug und Reaktion der Politik

Fiktive Szene vom Kanzleramt: Der Krisenstab, in dem Herold ein Schreiben verliest, indem steht, dass das Leben von 90 Passagieren von dem Bundeskanzler abhängt (im Namen der

17:53-
25:32

7:39

Besatzung und der Passagiere).

Interview mit Helmut Schmidt über das Ziel den sich ausbreitenden Terrorismus zu verhindern. Weist eindrücklich daraufhin, dass sein damaliges Handeln nichts mit Staatsräson zu tun hätte (was zuvor Breloer im Gespräch behauptete).

Reaktionen der Zeitzeugen zu dem Verhalten der damaligen Bundesregierung (insbesondere zu Schmidt) und die Entrüstung über die Politiker in Bonn wird in einer fiktiven Szene im Flugzeug nachgespielt.

Schmidt im Interview über die Wut der Passagiere.

Fiktive Szene: Mahmud macht Fotos (deren Original gezeigt wurde) von der Besatzung. Zeitzeugin Dillmann erzählt darüber, wie schwer es ihnen gefallen sei zu lachen. Das gemachte Foto ist dann als Original kurz zu sehen.

Zeitzeugin Dillmann erzählt von dem Geburtstag einer Stewardess.

Fiktive Szene vom Tower in Dubai: Entführer fordern dort eine Geburtstagstorte an.

Mahmud wirft Copilot vor, dass dieser eine „jüdische Uhr“ (MontBlanc-Stern) besitze.

Zeitzeuge Vietor[Copilot] erzählt von dem Vorfall: Er sollte dann im Flugzeuggang die Uhr zerstören (fiktive Szene, wie der Copilot versucht, die Uhr zu zerstören).

Geburtstagsfeier: Passagiere werden von dem Entführer Mahmud zum Singen aufgefordert.

g

GSG 9

25:33-

Eine Tonaufnahme von Mahmud zu hören, der noch einmal die Freilassung der Häftlinge in Stammheim fordert.

30:39

5:06

Wischnewski versucht zu erreichen, dass die GSG 9 in Dubai die Erlaubnis bekommt, das Flugzeug zu stürmen.

Interview mit Wischnewski über die Schwierigkeit des Vorhabens, das Flugzeug von außen zu öffnen.

Interview mit Ulrich Wegener über die Möglichkeit das Flugzeug zu stürmen.

Fiktive Szene mit Alfred Klaus [BKA-Beamter] im Gefängnis in Stammheim, Stimme aus dem Off erläutert: Klaus soll den Gefangenen Fragebögen mit den möglichen Zielländern vorlegen, um den baldigen Austausch vorzutauschen. Klaus im Gespräch mit Baader, er fragt diesen, ob er sich in den Südjemen ausfliegen lassen wollen würde. Baader fordert ein Gespräch mit Staatssekretär Schüler.

Weitere Szene mit Alfred Klaus, in der er ein Schreiben aufsetzt, in dem er den Vorschlag macht, die Häftlinge mit einzubeziehen und ihnen zu sagen, dass ein Austausch in keinem Fall infrage kommt.

Interview mit Alfred Klaus über sein Alternativangebot, das aber abgelehnt wurde.

Fiktive Szene in der Klaus Gudrun Ensslineinen Fragebogen

Sequenz	Handlung, Geschehen, Bildinhalt	Zeit (Min.:Sek.)	Dauer (Min.:Sek.)
	vorlegt. Klaus erzählt von dieser Begegnung.		
h	<p>Verschlechterte Situation im Flugzeug (Dubai)</p> <p>Fiktive Szene in der „Landshut“: Wegen Ausfalls der Klimaanlage der Maschine leiden die Passagiere unter der entstandenen Hitze. Zeitzeugen berichten von dieser unerträglichen Situation in der Hitze und dem Gestank. Ein Zeitzeuge erzählt, dass damit die Angst vor den Entführern kleiner wurde.</p> <p>In der darauffolgenden Szene ist Ensslin, die duscht, im Wechsel mit den Passagieren, die durstig sind und Atemnot haben, zu sehen.</p> <p>Weitere fiktive Szene von dem Inneren der „Landshut“: Es ist Gaby Dillmann zu sehen, die sich um eine ältere Passagierin kümmert und dann mit einem der Entführer über die Notwendigkeit dieser Entführung diskutiert (auf Englisch mit deutsche Untertiteln, die eingeblendet werden).</p> <p>Fiktive Szenen: Hanns Martin Schleyer drängt bei seinen Entführern auf Freilassung, will ihnen Versprechungen machen.</p> <p>Stammheim: Raspe spricht mit Arzt über Schlafprobleme.</p> <p>Wechsel von der Situation im Flugzeug zu Schleyer und dann in die Zellen von Stammheim mit Baader.</p> <p>Stromausfall im Flugzeug; Copilot Vietor morst mit dem Tower.</p> <p>Dokumentarische Aufnahmen von Reaktionen einiger Bürger auf der Straße, die u.a. sagen: „Auf der Flucht erschießen, vernichten“.</p> <p>Fiktive Szene vom Inneren der „Landshut“: Copilot bittet Mahmud, nach dem Flugzeug schauen zu dürfen. Lässt ihn raus.</p> <p>Vietor berichtet dann im Interview, dass ihnen schließlich Treibstoff zugesagt wurde.</p> <p>Über Radionachrichten, die Raspe in seiner Zelle hört (fiktive Szene), wird von einem neuen Ultimatum der Entführer der „Landshut“ berichtet.</p> <p>Strom und Treibstoff werden geliefert. Flugzeug hebt erneut ab und verlässt Dubai nach Aden.</p>	30:39- 44:09	13:30
i	<p>Notlandung in Aden</p> <p>Entführer dachten hier sei ihr Auftrag beenden, wollten sich den Behörden stellen (geht aus einem Gespräch mit einer Entführerin hervor); werden allerdings nicht geduldet und sollen sofort Aden wieder verlassen. Pilot [Jürgen Schumann] greift ein und sagt, dass das Flugzeug erst überprüft werden müsse, da es eine Notlandung gewesen sei. Vietor [Copilot] berichtet von diesem Vorfall.</p> <p>Pilot darf für die Überprüfung das Flugzeug verlassen und kehrt zunächst nicht zurück (Vermutungen der Zeitzeugen darüber, was ihm zugestoßen sein könnte: Möglicherweise sei er festgenommen worden von den Sicherheitsleuten vor Ort).</p>	44:10- 53:49	9:39

Sequenz	Handlung, Geschehen, Bildinhalt	Zeit (Min.:Sek.)	Dauer (Min.:Sek.)
	<p>Mahmud fordert die Rückkehr des Piloten, den er dann erschießt (Augenzeugen berichten darüber, die Szene wird fiktiv nachgestellt).</p> <p>Überlebende Entführerin berichtet über den Umgang mit der Leiche des Piloten, dessen Leiche sie abdeckten und als er anfang zu riechen, in einen Schrank legten.</p> <p>„Landshut“ muss nun von dem Copiloten geflogen werden. Ziel: Mogadischu.</p> <p>Schmidt und Herold über das Ultimatum, dass um 15 Uhr ablaufen würde.</p>		
j	<p>Mogadischu</p> <p>Flughafen Mogadischu. Kommentar aus dem Off: „Montagsmorgen, 17. Oktober, 5. Tag für die Geiseln an Bord der „Landshut“, die Leiche von Kapitän Schumann wird über die Notrutsche von Bord gelassen.“</p> <p>Fiktive Szene in Stammheim: Beamten fragen Baader nach dem Zweck des von ihm geforderten Gesprächs mit dem Kanzleramtschef Manfred Schüler; Baaders Reaktion darauf: Schüler müsse sonst möglicherweise sehr weit reisen, um ein Gespräch mit ihm zu führen. Vermutung von Horst Bubeck [Vollzugsbeamter], dass mit „weit reisen“ das Jenseits gemeint sei (im Gespräch mit Breloer), Anspielung auf den Tod der Inhaftierten.</p> <p>„Landshut“: Flugzeug wird zur Sprengung vorbereitet (fiktive Szenen mit Kommentar der Zeitzeugen, wie die Vorbereitungen zur Sprengung verliefen).</p> <p>Wischnewski kommt nach Mogadischu (dokumentarische Bilder von seiner Ankunft); Interview mit Wischnewski darüber, dass er erreichte, dass die Sicherheitsleute beider Seiten (die somalischen Sicherheitsleute und Wegner [GSG 9] gemeinsam Überlegungen anstellten.</p> <p>Interview mit Wegener über die Situation in Mogadischu, die Unerfahrenheit der Leute vor Ort ein Flugzeug zu stürmen und die Hilfe der GSG 9.</p> <p>Fiktive Szenen von Mahmud, der dem Tower ankündigt, dass das Flugzeug um 3.00 Uhr explodieren wird.</p> <p>Dillmann bittet Mahmud einen Funkspruch senden zu dürfen, wendet sich darin an die Bundesregierung und macht dieser Vorwürfe, dass ihnen das Leben der Passagiere „egal“ sei. Dillmann wendet sich auch an ihren Verlobten Rüdiger von Lutzau, der ihr nachgefliegen war. Interview mit Rüdiger von Lutzau dazu.</p> <p>Noch einmal die fiktive Szene von dem Funkspruch, in dem Gaby Dillmann um Rettung bittet.</p> <p>Interview mit Dillmann, dass dieser Funkspruch das einzige gewesen sei, was sie hatte machen können. Erzählt von ihrem Gespräch mit einer Entführerin.</p> <p>Fiktive Szenen: Dillmann im Gespräch mit einer Entführerin. Sie</p>	53:50- 69:59	16:09

unterhalten sich über ihre Freunde und etwaigen Kinderwunsch. Die Entführerin macht Gaby Dillmann deutlich, dass sie keine Kinder wolle, solange Palästina nicht frei sei. (Gespräch in Englisch mit deutschen Untertiteln)

Stammheim: Baader öffnet einen Plattenspieler, in dem eine Pistole zum Vorschein kommt.

„Landshut“: Passagiere werden gefesselt (Vorbereitung der Sprengung, 31 Minuten bis zum Ablauf des Ultimatums).

Stammheim: Baader im Gespräch mit Alfred Klaus über den Terrorismus und den Kampf gegen den Staat.

„Landshut“: Passagiere sitzen alle mit auf dem Rücken zusammengebundenen Händen in den Sitzen und die Entführer gehen die Gänge auf und ab.

Zeitzeugen erzählen dazu ihre Gedanken, die sie hatten, als sie dachten es gäbe keine Hoffnung mehr.

Hanns Martin Schleyer im Versteck: Gespräch mit einer Entführerin über die Entführung der „Landshut“.

„Landshut“: Passagiere werden mit Alkohol übergossen. Zeitzeugen erzählen über die Angst, die sich breitmachte.

Aus dem Tower verkündet man Mahmud, dass die Gefangenen freigelassen würden und sie nach Mogadischu geflogen würden.

Wischnewski erzählt dann im Interview, dass man Mahmud gesagt habe, dass man viel Zeit bräuchte, die Häftlinge zusammenzubringen und man würde ihn aber informieren.

Fiktive Szene in der Mahmud den Passagiere mitteilt, dass alle frei sein werden.

k Eingreifen der GSG 9 und die Folgen

Fiktive Szene: Helmut Schmidt telefoniert mit dem somalischen Präsidenten, sagt ihm, dass sie gemeinsam gegen den Terrorismus kämpfen müssten.

Interview mit Schmidt darüber, wie er den somalischen Präsidenten dazu gewinnen konnte, den Zugriff der GSG 9 dort vornehmen zu können. Erzählt, dass Geld im Spiel war, welches der somalische Präsident dann im Nachhinein auch bekommen habe.

Fiktive Szene: Herold legt den Telefonhörer auf und sagt zu Wegener, dass sie die Aktion durchführen können.

Einschub von der realen Person Wegener, der erzählt, er hätte Herold nicht alle Einzelheiten des bevorstehenden Zugriffs sagen können.

Interview mit Friedrich Zimmermann [Innenminister] darüber, dass der Staat den erklärten Krieg der Terroristen annehmen musste. Breloer spielt darauf an, dass einige dabei gewesen wären, die wussten, was Krieg bedeute. Zimmermann listet die Namen der ehemaligen Oberleutnants auf.

Interview mit Schmidt, in dem es auch um die Politiker geht, die Oberleutnant waren. Breloers Fazit: Die Terroristen hätten sich mit der Regierung verrechnet.

69:59-
81:33

11:34

Fiktive Szene: Wischnewski verhandelt mit dem somalischen Regierungschef. Im Hintergrund ist die Stimme von Wischnewski zu hören, dann ist er im Interview zu sehen, in dem er über die Verhandlungen berichtet.

Fiktive Szenen: Kurz ist Schleyer zu sehen, dem die Haare geschnitten werden. Dann das Gefängnis in Stammheim: Tablettenausgabe an Baader.

Interview mit Schmidt über den (indirekten) Dialog, der mit den Terroristen geführt worden sei.

Fiktive Szene: Gespräch von Herold und Schmidt darüber, wie die Häftlinge in den Zellen leben würden. Herold berichtet, dass die Häftlinge in einem Zustand freiwilliger Verelendung leben würden. Interview mit Zimmermann, der über die Stimmung im Krisenstab kurz vor dem Zugriff auf die „Landshut“ berichtet.

Fiktive Szene: Vorbereitung der GSG 9 auf den Zugriff auf die „Landshut“. Helmut Schmidt dazu parallel zu hören, dann im Interview. Erzählt, dass er, falls es viele Opfer gegeben hätte bei dem Zugriff, er am nächsten Tag zurückgetreten wäre.

Fiktive Szene: GSG 9 gelingt der Zugriff und alle Passagiere können befreit werden, ohne dass dabei ein Passagier zu Schaden kommt.

Herold ruft Schmidt an und berichtet, dass alles gut gegangen ist.

Schmidt im Interview: Erleichterung darüber, dass kein Passagier zu Schaden kam. Dann Zimmermann im Interview, der ebenfalls von einer allgemeinen Erleichterung im Krisenstab berichtet.

Fiktive Szene: Rüdiger von Lutzau, der in einem anderen Flugzeug der „Landshut“ hinterher geflogen war, erfährt von der geglückten Befreiung. Er ist dann im Interview kurz zu sehen. Dann wieder in der fiktiven Szene, wie er und Gaby Dillmann sich wiedersehen. Gaby Dillmann im Interview, über das Wiedersehen mit ihrem Verlobten. Bezeichnet das Ganze als „Happy End“. Dokumentarische Aufnahme der beiden.

Außerdem sind dokumentarische Aufnahmen von den Passagieren und Bilder der toten Entführer zu sehen.

I	<p>Folgen der Befreiung der „Landshut“ Gefängnis in Stammheim zu sehen. Im Hintergrund ein Bericht des Deutschlandfunks zur Befreiung der Geiseln. Fiktive Szene: Raspe holt aus einer Fußleiste eine Pistole heraus; Ensslin bindet einen Strick an das Zellenfenstergitter, nach der Einblendung von dokumentarischen Bildern von den befreiten Geiseln, ist Baader zu sehen, der links und rechts in die Wand schießt. Dann ist Ensslin zu sehen, die sich auf einen Stuhl vor das Zellenfenster stellt. Schleyer in Brüssel: Eine der Entführerinnen und Schleyer hören Nachrichten, in denen die Entführer noch einmal gebeten werden Schleyer freizugeben. Waltrude Schleyer erzählt von der Hoffnungslosigkeit, die sich</p>	81:34- 88:12	6:38
---	---	-----------------	------

Sequenz	Handlung, Geschehen, Bildinhalt	Zeit (Min.:Sek.)	Dauer (Min.:Sek.)
m	<p>breitmachte, nachdem sie erfahren hatte, dass die „Landshut“ befreit worden war.</p> <p>Entdeckung der Leichen in Stammheim (Bilder werden gemacht). Radiobericht fragt danach, wie die Waffen in die Zellen kommen konnten und wie die Häftlinge untereinander Kontakt aufnehmen konnten.</p> <p>Dokumentarische Aufnahmen, wie Herold und Wegener auf dem Flughafen ankommen und empfangen werden.</p> <p>Fiktive Szene: Schleyer wird von den Entführern an eine abgelegene Stelle auf einer Wiese gebracht und dort erschossen. Bilder von der Trauerfeier (Originalaufnahmen). Schmidt im Interview über diese Trauerfeier und dass Frau Schleyer der Regierung und damit ihm eine Mitschuld an dem Tod ihres Mannes gäbe.</p> <p>Interview mit Frau Schleyer, die erzählt, dass der Händedruck von Schmidt für sie ausgesagt hätte, dass dieser Fall für ihn einen der unglücklichste in seinem Leben gewesen sein musste.</p> <p>Schwarz-Weiß-Aufnahme von Helmut Schmidt und Waltrude Schleyer, die sich gegenüberstehen.</p>	88:12- 88:44	0:32

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Arbeit selbständig verfasst und keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel benutzt sowie die Stellen der Arbeit, die anderen Werken mit Wortlaut oder dem Sinn nach entnommen sind, durch Angabe der Quellen kenntlich gemacht habe.

Ort, Datum

Bettina Link