

utb.

Thomas Fischer
Thomas Schuhbauer

Geschichte in Film und Fernsehen

Theorie – Praxis – Berufsfelder

Public History –
Geschichte in der Praxis



utb 4661



Eine Arbeitsgemeinschaft der Verlage

Böhlau Verlag · Wien · Köln · Weimar

Verlag Barbara Budrich · Opladen · Toronto

facultas · Wien

Wilhelm Fink · Paderborn

A. Francke Verlag · Tübingen

Haupt Verlag · Bern

Verlag Julius Klinkhardt · Bad Heilbrunn

Mohr Siebeck · Tübingen

Nomos Verlagsgesellschaft · Baden-Baden

Ernst Reinhardt Verlag · München · Basel

Ferdinand Schöningh · Paderborn

Eugen Ulmer Verlag · Stuttgart

UVK Verlagsgesellschaft · Konstanz, mit UVK/Lucius · München

Vandenhoeck & Ruprecht · Göttingen · Bristol

Waxmann · Münster · New York

Public History – Geschichte in der Praxis

Herausgegeben von Irmgard Zündorf (Potsdam)
und Stefanie Samida (Heidelberg)



Dr. Thomas Fischer promovierte über Armut im Mittelalter. Als Redaktionsleiter beim Fernsehen des Südwestrundfunks betreute er viele Geschichtsdokus. 2002 wurde er Honorarprofessor an der Universität Konstanz. Seit 2012 arbeitet er als freier Journalist.



Dr. Thomas Schuhbauer promovierte 2000 über die Revolution im DDR-Fernsehen. Er ist Produzent für nonfiktionale Programme (ECO Media TV-Produktion, Hamburg) und Gastdozent im Magisterstudiengang Journalismus der Universität Hamburg.

Thomas Fischer/Thomas Schuhbauer

Geschichte in Film und Fernsehen

Theorie - Praxis - Berufsfelder

A. Francke Verlag Tübingen

Umschlagabbildung:

Reenactment in der ZDF-Produktion „Marco Polo“ (2015): Saman (Christopher Wu), ein Höfling Kublai Khans, beobachtet Marco Polo, um ihn wegen eines Verstoßes gegen die Palastregeln verhaften zu lassen (© ZDF/Thomas Schuhbauer).

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2016 · Narr Francke Attempto Verlag GmbH + Co. KG

Dischingerweg 5 · D-72070 Tübingen

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Gedruckt auf chlorfrei gebleichtem und säurefreiem Werkdruckpapier.

Internet: www.francke.de

E-Mail: info@francke.de

Einbandgestaltung: Atelier Reichert, Stuttgart

Printed in Germany

utb-Nr. 4661

ISBN 978-3-8252-4661-7

Inhalt

1	Einleitung	1
1.1	Stand der Forschung	4
2	Audiovisuelles Erzählen	13
2.1	Audiovisuelle Geschichte	21
2.2	Geschichte im Kino	32
2.2.1	Szenische Historienfilme	40
2.2.2	Szenische Erinnerungsfilm	49
2.3	Geschichte im Fernsehen	59
2.3.1	Dokumentarische Erinnerungsfilm	69
2.3.2	Dokumentarische Historienfilme	79
2.4	Geschichtsfilm und Öffentlichkeit	88
2.5	Geschichtsfilm und Geschichtswissenschaft	99
3	Praxis Geschichtsfilm	109
3.1	Themenfindung und Trends	110
3.2	Von der Idee zur Sendung	114
3.3	Gestaltungsfragen	125
3.4	Bausteine der historischen Dokumentation	138
3.5	Produktion	148
3.6	Archive	155
3.7	Die Recherche von und Interviews mit Zeitzeugen	159
3.8	Rechtliche Aspekte	167
4	Berufsfelder	175
5	Praktische Hinweise	181
6	Literaturliste	185
7	Register	193

Wer sich für Geschichte in Film und Fernsehen interessiert, kann das aus zwei Gründen tun. Er möchte entweder selber Geschichten in diesen Medien erzählen und deshalb wissen, welches Handwerkszeug man dazu braucht und wie man es verwendet. Oder er will Filme und Fernsehsendungen analysieren, um anderen darüber zu berichten, wie audiovisuelle Massenmedien Geschichten aus der Vergangenheit aufzeichnen, verarbeiten, speichern und vermitteln. Dieses Buch will beiden Interessentengruppen etwas bieten: Den Studierenden, die sich für die Medienpraxis interessieren, weil sie vielleicht einmal Journalist, Filmautor, Fernsehredakteur, Rechercheur, Requisiteur, Kostümbildner oder Produzent werden wollen. Und den anderen, die sich vielleicht einmal in der Schule, im Museums- und Ausstellungsbereich oder in der Wissenschaft mit Geschichtsfilmen beschäftigen werden und die an Erzähltheorie und Filmanalyse, ihren Begriffen und Methoden interessiert sind, um den Gegenstand ‚Geschichtsfilm‘ anderen besser vermitteln zu können.

Entsprechend ist dieses Buch zweigeteilt: Im ersten Teil werden die Grundlagen für die Beschreibung und Analyse von Geschichtsfilmen gelegt, während im zweiten Teil dargestellt wird, wie Geschichtsfilme gemacht werden. Der erste Teil ist notwendigerweise analytischer ausgerichtet und stärker von abstrakten Begriffen durchzogen als der zweite. Er schlägt eine sinnvolle Typisierung von Geschichtsfilmen vor und bietet den Lesern passende Werkzeuge sowie Kriterien zu deren Analyse an. Im zweiten, mehr praktisch ausgerichteten Teil wird dann die Nützlichkeit der Instrumente zur Herstellung von Geschichtsfilmen geprüft. Die Leser erhalten dabei Einblick in die Arbeitswelt der Geschichtsfilmproduzenten und können sich über mögliche Berufswege im Film- und Fernsehgeschäft informieren.

Der erste Teil (Autor: Thomas Fischer) beginnt mit einem Überblick über die Wissenschaftsbereiche, die sich mit Geschichte in Film und Fernsehen befassen. Es geht dabei um die wichtigsten Ergebnisse und die aktuellen Forschungstrends, ihre Fragestellungen und Methoden. In den anschließenden Kapiteln werden Grundfragen des audiovisuellen historischen Erzählens behandelt. Zunächst wird unter dem Aspekt der audiovisuellen Darstellbarkeit von geschichtlichen Lebenswelten in Film und Fernsehen das Verhältnis von *tatsächlicher* und *erzählter* Lebenswelt diskutiert (→ Kap. 2). Anschließend geht es um die Frage, wie sich die vergangene tatsächliche Welt in audiovisuellen Erzählungen darstellen lässt. Hier werden zwei Erzählweisen voneinander unterschieden: Der szenische

Geschichtsfilm und der dokumentarische Geschichtsfilm. Darüber hinaus wird unter dem Aspekt der erzählten Zeit zwischen Historienfilmen und Erinnerungsfilmen getrennt (→ Kap. 2.1). Es folgt ein Kapitel über das Kino, in dem Erzählordnungen, Reichweiten, Programme und die Erinnerungsfunktion des Kinos dargestellt werden (→ Kap. 2.2). Daran schließt sich die Darstellung und Untersuchung der zwei Haupttypen des Geschichtsfilms an, die ursprünglich zum Kino gehören: der szenische Historienfilm (→ Kap. 2.2.1) und der szenische Erinnerungsfilm (→ 2.2.2). Nach dem Kino geht es um das Fernsehen. Zunächst werden auch hier Erzählordnungen, Reichweiten, Programme und Erinnerungsfunktionen des Mediums analysiert (→ Kap. 2.3). Anschließend untersuchen wir die zwei Haupttypen des Geschichtsfilms, die ihrer Erzählweise nach zum Fernsehen gehören: die dokumentarischen Erinnerungsfilme (→ Kap. 2.3.1) und die dokumentarischen Historienfilme (→ Kap. 2.3.2).

Nach den analytischen und systematischen Überlegungen zu den Typen und Darstellungsformen des Geschichtsfilms werden wir am Ende von Teil eins noch auf außerfilmische Themen zu sprechen kommen: Zum einen geht es um Geschichtsfilm und Öffentlichkeit. Hier wird auf Pressekampagnen, plurimediale Aushandlungsdebatten, Erinnerungsdiskurse, Vermarktungsstrategien, Verwertungsketten eingegangen, also auf die außerfilmischen Prozesse, die vor und nach einem Filmstart ablaufen (→ Kap. 2.4). Zum anderen gehen wir auf das Thema Geschichtsfilm und Geschichtswissenschaft ein. Hier interessieren uns vor allem die Fragen, welche unterschiedlichen Haltungen Filmemacher und Wissenschaftler in Bezug auf Geschichte einnehmen und wie sie sich in den Darstellungsweisen voneinander unterscheiden. Wir möchten einige Vorschläge unterbreiten, wie die Wissenschaft Filme mehr als bisher als Quelle nutzen und welche Werkzeuge sie zur ihrer Analyse verwenden könnte (→ Kap. 2.5).

Im zweiten Teil des Buches (Autor: Thomas Schuhbauer) geht es um die Praxis des Geschichtenerzählens (→ Kap. 3). Als Massenmedien möchten Film und Fernsehen mit ihren Geschichtsfilmen möglichst viele Menschen erreichen, damit die eingesetzten finanziellen Mittel ihren Zweck erfüllen. Die Erzählungen müssen deshalb verständlich und spannend sein, sie müssen einen Informationswert besitzen, aber auch emotional anrühren, kurz: sie müssen vom Erzähler publikumswirksam erzählt werden. Für das große Geschichtsformat, den historischen Spielfilm, arbeiten in Deutschland meist große Produktionsfirmen. Spielfilme, die aufwendig historische Lebenswelten inszenieren und sichtbar machen, haben allein schon aufgrund ihrer szenischen Darstellungsform spezielle Produktionsbedingungen. Viel öfter als die teuren Spielfilme werden über das Jahr hinweg Geschichtsdokumentationen (45/52 Minuten) produziert. Hergestellt werden sie in ihrer übergroßen Mehrheit von auf ganz Deutschland verteilte Firmen, die sich auf Geschichtsfilme spezialisiert haben und meist im Auftrag der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten arbeiten. Das führt uns in die Büros der Pro-

duzenten, Redakteure und Autoren. Sie handeln gemeinsam aus, welche Ideen das Zeug zum erfolgreichen Geschichtsfilm haben (→ Kap. 3.1). Der Produktionsprozess bringt zahlreiche Akteure ins Spiel: Autoren, Regisseure und Produzenten, die das Drehbuch ausarbeiten und mit den Redaktionen absprechen. Ist das Drehbuch genehmigt, kommen Produktionsleiter, Produktionsteams, Cutter, Sprecher, Komponisten u.v.m. hinzu. Sie alle fertigen als Team in einem hochkomplexen künstlerischen und technischen Prozess unter regelmäßiger Rücksprache mit dem Auftraggeber die einzelne Sendung (→ Kap. 3.2). Am Ende entscheidet über Erfolg oder Misserfolg eines Geschichtsfilms das Publikum. Der Erzähler muss sich mit dessen Wünschen und Erwartungen auseinandersetzen und seine Erzählung dramaturgisch so gestalten, dass das Publikum ‚dran‘ bleibt. Über allem steht jedoch die Glaubwürdigkeit. Mit ihr steht und fällt jede Geschichtssendung, die sich darauf beruft, dass alles, was sie erzählt, tatsächlich auch passiert ist (dokumentarischer Geschichtsfilm) bzw. so oder so ähnlich passiert sein könnte (szenischer Geschichtsfilm). Um diese Versprechen einzulösen, müssen vielfältige Gestaltungsprobleme gelöst werden (→ Kap. 3.3). Dazu gehören, besonders bei Dokumentationen, die Homogenisierung heterogener Erzählelemente (Neudreh, Archivmaterial, Zeitzeugen etc.), der Einbau eines Erzählers und die Verwendung von Spielszenen (→ Kap. 3.4). Im Anschluss an dieses Kapitel wird der lange Weg nachgezeichnet, den die Geschichtssendungen von der Ausarbeitung eines Exposés, über die Vorlagen von Treatments und Drehbuchentwürfen, die Vor-Ort- und Archivrecherchen, die Dreharbeiten, Schnitt, Postproduktion, Bild- und Tonbearbeitung, Sprachaufnahmen, Abnahmen bis hin zur Sendung gehen (→ Kap. 3.5). Danach werden die Verwendung zahlreicher Bild-, Film- und Tondokumente aus den Archiven thematisiert, die recherchiert und lizenziert werden müssen (→ Kap. 3.6). Abgeschlossen wird dieser Teil mit zwei Kapiteln, die sich mit Zeitzeugen (→ Kap. 3.7) sowie mit rechtlichen Fragen (→ Kap. 3.8) beschäftigen.

Abschließend werden zur Orientierung des Lesers die wichtigsten Berufsfelder vorgestellt, die mit Geschichte in Film und Fernsehen zu tun haben (→ Kap. 4).

In Kapitel 5 sind wertvolle Hinweise zu relevanten Ausbildungseinrichtungen, Studiengängen, Produktionsfirmen und Berufsverbänden aufgeführt.

Ein Literaturverzeichnis, eine Filmliste und ein Register sollen die Nutzung des Buches erleichtern und zur weiteren Auseinandersetzung mit dem Thema anregen (→ Kap. 6 und 7).

Eine Anmerkung zur Begrifflichkeit: Wenn von Leser, Regisseur, Produzent etc. die Rede ist, schließt diese Form sowohl die weiblichen als auch männlichen Akteure ein.

1.1 | Stand der Forschung

In diesem Buch geht es um ‚audiovisuelle Geschichte‘ in den Massenmedien Film und Fernsehen. Massenmedien sind öffentlichkeitsbezogen, weshalb auch audiovisuelle Geschichte immer auf eine breite öffentliche Wahrnehmung ausgerichtet ist (Public History). Das bedingt, dass es sich bei ihr um allgemeinverständliche Geschichte handelt (Popular History). Populärgeschichte verzichtet auf Fachbegriffe und wissenschaftliche Analysen. Ihr geht es um spannende Geschichten aus der Vergangenheit, sie ist zu allererst *erzählte* Geschichte. Erzählte Geschichte(n) in Film und Fernsehen knüpfen meist an historische Ereignisse an: konkrete Personen, Orte und Situationen stehen im Mittelpunkt. Audiovisuelle Geschichte ist also die populäre Erzählung von historischen Ereignissen im Medium Film und deren Verbreitung und Rezeption mittels Kino, Fernsehen und Internet.

Audiovisuelle Geschichte findet entweder als szenische Erzählung (Spielfilm) statt, die historische Ereignisse dramatisiert, oder als verbale Erzählung eines leibhaftigen oder unsichtbaren (Voice-Over) Erzählers, der die Geschichte mit Hilfe historischer Quellen darstellt (Dokumentation). Aus diesen zwei Grundtypen des audiovisuellen Erzählens entstehen dann vermehrt seit den 1980er Jahren verschiedene hybride Erzählformen, die dokumentarisches und szenisches Erzählen vermischen (→ Kap. 2.1 und 2.3.1). Audiovisuelle Geschichte beginnt in dem Moment, in dem im Kinosaal der Projektor anläuft oder die Aufzeichnung beim Fernsehsender ‚abgefahren‘ wird und auf der Leinwand oder dem Bildschirm eine vergangene Lebenswelt sicht- und hörbar wird. Nur während ein Film läuft, wird er als Erzählung zu einem tatsächlichen audiovisuellen Ereignis – zu einer sich in Raum und Zeit entfaltenden filmischen Vergangenheits-erzählung. Mit Beginn dieser Erzählung setzt beim Publikum ein komplexer Prozess der Wahrnehmung, Decodierung und Interpretation der sicht- und hörbaren filmsprachlichen Zeichen ein, in dessen Verlauf der Film sowohl als kollektive Erzählung rezipiert als auch mit den je individuellen Erfahrungen und Erinnerungen der Zuschauer und Zuhörer in Einklang gebracht wird. Erst im konstruktiven Zusammenwirken von Erzähler und Publikum wird die Erzählung soziale Realität und Teil der kollektiven Erzähl- und Erinnerungskultur. Das ist der Grund, warum sich der folgende Bericht über den Forschungsstand nicht nur auf die geschichtswissenschaftliche Betrachtung des Geschichtsfilms beschränkt, sondern auch Forschungen anderer Wissenschaften zu den Themen Erinnerung, Gedächtnis, Erinnerungskultur, Vergangenheitserzählungen etc. einbezieht.

Gedächtnis und Erinnerung

Audiovisuelle Geschichtsdarstellungen sind Erzählungen, die selbst wieder in großem Umfang auf erzählende Quellen zurückgreifen, um vergangene Lebenswelten wieder ‚lebendig‘ werden zu lassen. Da diese Vergangenheitserzählungen zentrale Bestandteile von kollektiven und individuellen Erinnerungsprozessen sind, weil sie zur Festigung gesellschaftlicher und personaler Identität beitragen, beschäftigen sich die Sozial- und Kulturwissenschaften u. a. mit den Fragen, wie Erzählungen überhaupt entstehen, wie sie im kommunikativen und kulturellen Gedächtnis gespeichert und erinnert und wie sie in die von den Massenmedien verstärkten Erinnerungsprozesse integriert werden.

Der Sozialpsychologe und Soziologe Harald Welzer schrieb 2002 das sehr beachtete Buch „Das kommunikative Gedächtnis. Eine Theorie der Erinnerung“. Welzer ging darin der Frage nach, „wie sich unser Gedächtnis bildet, wie es arbeitet und wie es verarbeitet“, schilderte die sozialen Prozesse der Erfahrungs- und Vergangenheitsbildung und klärte schließlich, „wie sich lebensgeschichtliche Erinnerung über die Zeit hinweg verändert.“ (Welzer 2002, 11 f.). Diese Veränderung tritt nicht nur dadurch ein, dass der Einzelne immer neue, lebensgeschichtlich wichtige Ereignisse abspeichert, sondern auch dadurch, dass er normalerweise seine Erinnerungen kontinuierlich mit anderen austauscht. Welzer zeigte, dass Kinder im Zuge des Spracherwerbs, ca. ab dem vierten Lebensjahr, in die familiäre Erzählgemeinschaft integriert sind. Voraussetzung ist die nach und nach erworbene Fähigkeit des Kindes, wahrgenommene Geschehensabläufe im Medium der Sprache so zu codieren und zu strukturieren, dass sie als Ereignisablauf mit einem Anfang und einem Ende, einem Schauplatz und den dort handelnden Personen erzählt werden können. Eigene Erfahrungen, aber auch audiovisuelle Vorlagen (z. B. TV-Nachrichtenbilder) und fremde Erzählsegmente (z. B. Zeitungsartikel) werden ins Gedächtnis importiert und zu Erinnerungsepisoden montiert. Von besonderer Bedeutung ist dabei, „dass unsere autobiografischen Erzählungen Organisationsprinzipien folgen, die sozial gebildet sind. Wir alle haben im Prozess des ‚memory talk‘, in der gemeinsamen Praxis des konventionellen Erinnerns, durch jedes gelesene Buch und jeden gesehenen Film gelernt, dass eine richtige Geschichte bestimmten Grundmustern zu folgen haben muss, um vom Zuhörer unmittelbar verstanden zu werden.“ (Welzer 2002, 172) Dazu gehört die Bedeutsamkeit des erzählten Ereignisses, die Einhaltung der Zeitenfolge, eine klare Strukturierung der einzelnen Erzählelemente auf einen Endpunkt hin, eine Botschaft etc. Das Erzählen von gegenwärtigen und vergangenen Ereignissen ist in diesem Sinne eine „diskursive Leistung“ zum Zweck der Teilhabe an der kulturellen Tradition (Gergen 1998, 191) und zur Aufrechterhaltung der Gemeinschaft, die sich zu allererst als Erzählgemeinschaft versteht. Der gesellschaftliche Erzählfluss verläuft einerseits in die Breite, indem

die millionenfachen tagtäglichen Erzählungen unterschiedlicher gesellschaftlicher Schichten als In- und Exporte zeitgleich ablaufen und dabei von den Mainstreamerzählungen der Massenmedien begleitet werden. Andererseits verläuft er zeitlich aber auch in die Tiefe: Erzählungen gehen Erzählungen voraus, die selbst wieder auf Erzählungen beruhen und wiederum Erzählungen werden. Alles in allem ist somit das „gesamte Verhältnis von Erzählvorlagen, Erlebnissen, Weitergaben von Erlebnisberichten und Bebilderungen mit vorhandenem visuellen Material unentwirrbar komplex“ (Welzer 2002, 173). Da sich also menschliches Gedächtnis und die Erinnerung von Kindheit an über sinnliche Wahrnehmungen, das Medium der Sprache und über die Praxis des Erzählens formt und ein Leben lang anhält, ist leicht zu verstehen, warum sehr viele Menschen tagtäglich Geschichten in Zeitungen, Zeitschriften und Büchern lesen oder sich audiovisuell im Kino, Fernsehen und Internet erzählen lassen.

Erinnerungskultur und kulturelles Gedächtnis

Mit den Fragen der Bedeutung von Erzählungen zur Konstruktion von gesellschaftlicher Identität und zur Abgrenzung (oder manchmal auch für den Brückenschlag) nationaler Kulturen zu anderen Kulturen befassen sich seit vielen Jahren auch die Kulturwissenschaften. Ausgangspunkt waren Forschungen von Aleida und Jan Assmann in den 1980er Jahren zum kulturellen und zum kommunikativen Gedächtnis. Das kulturelle Gedächtnis stand dabei als „Sammelbegriff für alles Wissen, das im spezifischen Interaktionsrahmen einer Gesellschaft Handeln und Erleben steuert und von Generation zu Generation zur wiederholten Einübung und Einweisung ansteht.“ (Assmann 1988, 9) Zum ‚Wissen‘ gehört somit auch das über Generationen tradierte geschichtliche Wissen, das in großem Maße auf (erforschten) Erzählungen beruht. Das kommunikative Gedächtnis ist demgegenüber weniger festgelegt und organisiert. Es ist noch im Fluss und unfertig wie die Erinnerung (ebd. 10). Im Unterschied zur Alltagsferne des kulturellen Gedächtnisses ist es an Personen und Erfahrungen gebunden und durch Alltagsnähe gekennzeichnet. Das kommunikative Gedächtnis beruht auf mündlicher Kommunikation und lässt sich als fortlaufender Prozess des Erzählens verstehen. Es hat keinen festen Zeithorizont, sondern durchwandert gewissermaßen die Lebenszeit der Erzählgemeinschaften. Jan Assmann geht davon aus, dass das kommunikative Gedächtnis 80 bis 100 Jahre, also etwa drei Generationen umfasst. Es funktioniert als eine Art kommunikativer Arbeitsspeicher der Gesellschaft, in dem Erzählungen über Gegenwart und Vergangenheit kursieren, temporär gelagert und immer wieder ergänzt und umgeschrieben werden.

Die kulturwissenschaftliche Gedächtnisforschung hat das Gedächtnis zunächst hauptsächlich als Speichermedium für Wissen und Erzählungen betrachtet und sich für seine Funktion als Verbreitungsmedium von Wissen und

Erzählungen weniger interessiert. Das betraf auch die Geschichtsfilm im Kino und Fernsehen, bei denen das Augenmerk mehr auf der Archivierung als auf der Verbreitung lag. Astrid Erll und Stephanie Wodianka haben 2008 deshalb vorgeschlagen, die Aufmerksamkeit innerhalb der kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung von den Speichermedien stärker auf die Verbreitungsmedien, von den Symbolsystemen hin zu den Sozialsystemen zu verlagern und nicht mehr allein das Produkt (Gedächtnis), sondern in erster Linie die Prozesse (Erinnerungsdiskurse) der kulturellen Erinnerung zu untersuchen (Erll/Wodianka 2008a). Dadurch ließe sich feststellen, welche Erzählungen denn tatsächlich in den gesellschaftlichen Erinnerungsdiskurs eingegangen seien und welche nicht (Erll 2008, 16). Erste Filmanalysen, die diese neue Fragestellung nutzbar machen, liegen vor. So wurden zum Beispiel die Filme „Das Leben der Anderen“ (D 2006) von Lu Seegers (2008) und „Luther“ (USA/D/GB 2003) von Carola Fey (2008) daraufhin befragt, welche Akteure und Medien an ihrer Entstehung beteiligt sind, wie und warum sie in die gesellschaftliche Diskussion geraten und wie der Diskurs außerfilmisch (also vor, während und nach der Kinolaufzeit) in begleitenden Medien als ein dynamischer, auf lange Dauer gestellter Prozess verläuft (Plurimedialität).

Erzählweisen und Erzählstrukturen

An audiovisuellen Erzählungen sind nicht nur die Sozial- und Kulturwissenschaften, sondern naturgemäß auch Film-, Literatur- und Erzählwissenschaft (Narratologie) stark interessiert. Als der Film um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert aufkam, wurde er von der Literaturwissenschaft anfangs nicht ernst genommen, er galt als Volksvergnügen ohne größere kulturelle Bedeutung. Zudem war ja der Roman und nicht der Film das Hauptbetätigungsfeld der Literaturwissenschaft und Erzähltheorie. Es war deshalb auch die sich herausbildende Filmwissenschaft selbst, die dem Film seit den 1920er Jahren einen Kunststatus zusprach und ihn von den literarischen Formen des Erzählens radikal abgrenzte. Dabei verwies sie auf die Tatsache, dass das Medium ‚Film‘ völlig andere Zeichen benutzt, um sichtbare Welten darzustellen, als das Medium ‚Literatur‘, nämlich bildliche statt sprachliche Zeichen. Das Visuelle und das Literarische galten als unvereinbar; *showing* stand gegen *telling*, unmittelbares Darstellen im Film gegen mittelbares Erzählen im Text (dazu Bietz 2013, 81 ff.). Während der literarische Text gewissermaßen aus ‚toten‘ Buchstaben besteht und wie eine ‚Partitur‘ gelesen wird, d. h. beim Lesen von den Lesern „zur Aufführung gebracht wird“ (Seel 2013, 120), ist der Film selbst eine Aufführung, die die Zuschauer in einen raumzeitlich strukturierten audiovisuellen Geschehensablaufs hineinzieht und diesen miterleben lässt. Die mediale Kluft zwischen Film und Roman schien unüberbrückbar. Erst seit ein paar Jahren versuchen einige Literaturwissenschaftler, Filmwis-

senschaftler und Erzähltheoretiker wieder Brücken zwischen Film und Literatur zu schlagen, indem sie darlegen, dass beide Darstellungsformen eines gemeinsam haben: das Erzählen.

Diese zuletzt von Christoph Bietz in seinem Buch über „Die Geschichten der Nachrichten“ (2013) vorgeschlagene transmediale Ausweitung des Erzählbegriffs von den Literatur auf das bewegte Bild und das vermittelnde Wort von Erzählstimmen im Film, führt damit auch den filmischen Erzähler wieder mit denen zusammen, die einer audiovisuellen Erzählung zusehen und zuhören, dem Publikum. Beide treffen sich im Erzählraum des Kinos oder vor dem Bildschirm im Fernsehzimmer. Der eine erzählt in Bild und Ton eine Geschichte, die zuvor vielleicht ein historischer Roman war, und die anderen verwandeln diese Bild-Ton-Geschichte wieder in mittelbare sprachliche Erzählungen, wenn sie zu Hause oder bei der Arbeit über das Filmereignis berichten.

Die Erzähltheorie interessiert sich aber nicht nur für die unterschiedlichen Modi des Erzählens (visuell vs. literarisch bzw. szenisch vs. dokumentarisch), sondern auch für das Verhältnis von Erzählung und dem ihr zugrunde liegenden Ereignis. Es geht dabei um die Frage, ob und wie Geschichtsfilme die vergangene tatsächliche Welt abbilden bzw. darstellen können. Auch hier hat zuletzt Bietz erneut klargelegt, dass es keinem audiovisuellen Medium und keinem Erzähler gelingen kann, die äußere Welt unmittelbar, objektiv, geschweige denn vollständig abzubilden. Bietz zeigt das bei der Analyse aktueller Fernsehnachrichten unter erzähltheoretischen Gesichtspunkten. Das von ihm erprobte Analyseinstrumentarium wird in diesem Buch teilweise zur Systematisierung und Analyse von Geschichtsfilmen benutzt.

Film und Geschichtswissenschaft

Das Medium ‚Film‘ ist von der Historiografie jahrzehntelang nicht als ‚geschichtswichtig‘ angesehen worden. Erst in den 1970er Jahren gab es in Frankreich und England Interesse von Seiten der Historiker (Marwick 1974; Ferro 1975). In den 1980er Jahren hat dann Irmgard Wilharm eine geschichtsdidaktisch orientierte Auseinandersetzung mit dem Medium ‚Film‘ in die Geschichtswissenschaft eingeführt. Sie hat Geschichtsfilme nicht nur in ihrem Bezug zur tatsächlichen Welt befragt, sondern die erzählte filmische Welt auch quellenkritisch analysiert. Im Zentrum ihrer Analysen standen mentalitätsgeschichtliche Überlegungen: die Filmbilder und die durch sie vermittelten Aussagen wurden als Quellen für Bewusstseinslagen zeitgenössischer Lebenswelten interpretiert (Wilharm 2006). Auch Anton Kaes begann in den 1980er Jahren mit der Untersuchung von Geschichtsfilmen der deutschen Nachkriegsgeschichte, beschränkte sich aber, wie andere auch, hauptsächlich auf werkimmanente Interpretationen (Kaes 1987). Ein stärkeres Historikerinteresse an Geschichtsfilmen blieb aber aus, selbst

dann noch, als das Fernsehen in den 1990er Jahren zum Leitmedium der populären Geschichtsdarstellung wurde. Erst nach der Jahrtausendwende begann eine breitere wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Geschichte in populären Medien, allerdings noch nicht grundsätzlich und systematisch, sondern bezogen auf Teilaspekte.

Untersucht wurde hauptsächlich die Darstellung der NS-Zeit im deutschen Nachkriegsfilm (so z. B. Bösch 2009; Vatter 2008), aber auch dem Mittelalter, der Antike und der Archäologie wurden Studien gewidmet (Meier/Slanička 2007a; Lochman/Späth/Stähli 2008; Gehrke/Sénécheau 2010). Der zweite Untersuchungsschwerpunkt bezog sich auf die Rolle von Zeitzeugen in Geschichtsdokumentationen seit den 1980er Jahren (Keilbach 2003, 2005, 2008; Sabrow/Frei 2012). Dabei ging es einerseits um die Fragen der Glaubwürdigkeit und des Erkenntnisgewinns von Zeitzeugenaussagen, also um Zeitzeugen als Quelle, andererseits um die Zeitzeugen als Katalysatoren einer zunehmenden Personalisierung und Emotionalisierung von Geschichte im kollektiven, massenmedial gestützten Erinnerungsdiskurs der Gegenwart. Drittens nahmen sich die Historiker das Themenfeld der populären Darstellung von Geschichte in unterschiedlichen populären Medien (Zeitschrift, Comic, Film, Fernsehen, Internet) und Einrichtungen der Erinnerungskultur (Denkmäler, Museen, Ausstellungen etc.) vor. Barbara Korte und Sylvia Paletschek leisteten 2009 mit der Herausgabe des Sammelbandes „History Goes Pop. Zur Repräsentation von Geschichte in populären Medien und Genres“ einen wichtigen Beitrag zum Untersuchungsfeld der populären Geschichtskultur. Zeitgleich widmete sich auch die Zeitschrift „Zeithistorische Forschungen“ in einem monothematischen Heft (3/2009) der populären Geschichtsschreibung. Wie diese populären Geschichtsmedien im Einzelnen genutzt werden und welche Wirkung sie entfalten, das ist allerdings noch ziemlich unklar. Viertens beschäftigt sich die Geschichtswissenschaft zunehmend auch mit den Fragen der historischen Authentizität und ‚Objektivität‘ in audiovisuellen Geschichtsdarstellungen. Dabei ist man sich weitgehend darüber einig, dass es sich bei erzählter Geschichte, unabhängig davon, welches Erzählmedium genutzt wird, um Rekonstruktionen von historischen Welten handelt, die die tatsächliche historische Welt weder abbilden noch darstellen, sondern sie allenfalls repräsentieren. Je stärker die filmische Rekonstruktion dabei auf die Einarbeitung von historischen Quellen setzt (Archivbilder und -filme, Originaltöne, schriftliche Dokumente, Zeitzeugen etc.), desto stärker erzeugt sie den Eindruck von Authentizität und desto größer wird damit auch ihre dokumentarische Glaubwürdigkeit. Je weniger sie es tut und stattdessen auf Spielszenen baut, desto mehr verschwimmen die Grenzen zwischen szenischer und dokumentarischer bzw. zwischen fiktionaler und faktualer Geschichtsdarstellung (Fischer/Wirtz 2008).

Die Flüchtigkeit der Filmbilder hat viele Historiker bis in die 2000er Jahre hinein davon abgehalten, adäquate Mittel und Methoden für die wissenschaftliche Analyse von Geschichtsfilmen mit explizit geschichtswissenschaftlichen Fragestellungen zu entwickeln. Erst seitdem sich Geschichtsfilme problemlos von jedermann leicht aufzeichnen und speichern lassen, haben die Bemühungen zugenommen, audiovisuelle Geschichte generell und systematisch mit standardisierten Methoden zu analysieren. Dabei konnten die Historiker auf die große Erfahrung der Medienwissenschaft bei der Filmanalyse zurückgreifen, die seit langem genreübergreifend idealtypische Handlungsmuster in Drehbuch und Film sowie die typischen Rollenzuweisungen, Konfliktmuster und standardisierte Lösungen untersucht. Auf der Grundlage medienwissenschaftlicher Forschungen hat Annerose Menninger in ihrem Buch „Historienfilme als Geschichtsvermittler“ (2010) erstmals ein ausgefeiltes und erfolgreich an zwei Kolumbus-Filmen erprobtes Analysemodell zur Verfügung gestellt. Sie untersucht dabei nicht nur Quellen und Rezeption der filmischen Geschichtserzählungen, sondern fragt auch nach den Erzählformen und -strukturen, wobei sie die verschiedenen audiovisuellen Erzählebenen genauer in den Blick nimmt: „Auf narrativer Ebene wird die Filmhandlung mit ihrer Erzählstrategie (Erzähler, chronologische Handlung oder Rahmenhandlung), ihrer Geschichte, Problematik und Aussage sowie den Akteuren (Held oder Antiheld, statische oder sich entwickelnde Charaktere) untersucht. Auf visueller Ebene werden Sequenzen und Schnitte sowie Blickpunkt, Einstellungen und Perspektiven, Wechsel und Fahrten der Kamera betrachtet. Ihr Einsatz hat entscheidende Bedeutung für das Filmerlebnis, die Filmspannung wie auch die Zeichnung handelnder Personen. [...] Auf auditiver Ebene werden Sprachmittel (Monologe, Dialoge, Erzähler, Voice-Over), Geräusche (die erst eine natürliche Atmosphäre erzeugen) und Filmmusik (die die visuelle Ebene unterstützt) als dramaturgische Elemente ausgeleuchtet“ (Menninger 2010, 15).

„Audiovisuelle Geschichte“ ist ein Element des Visualisierungsschubs, der im 19. Jahrhundert mit der massenmedialen Nutzung von Fotografie, Illustration, Grafik in den Printmedien begann und sich mittels Film, Video, Computergrafik etc. immer weiter in der Gegenwart ausgebreitet hat. Als Folge dieses *visual turn* leben wir heute in einer Bilderwelt, die sehr viele gesellschaftlichen Erzähl- und Erinnerungsformen prägt. Die Geschichtswissenschaft beschäftigt sich seit einiger Zeit unter dem Label ‚Visual History‘ mit Bildern als historischer Quelle. Sie hat dazu neue Fragestellungen und Untersuchungsmethoden entwickelt.¹ Dabei geht es allerdings in erster Linie um das Einzelbild, insbesondere um die Fotografie. Eine ‚Audio Visual History‘ als Forschungszeitung der Geschichtswissenschaft steht noch in den Anfängen.

1 Siehe <<https://www.visual-history.de>> [Zugriff: 10.08.2016].

Weiterführende Literatur

Erl/Wodianka 2008a: Astrid Erll/Stephanie Wodianka (Hg.), Film und kulturelle Erinnerung: Plurimediale Konstellationen. Berlin, New York 2008.

Hickethier 2010: Knut Hickethier, Einführung in die Medienwissenschaft. Stuttgart, Weimar 2010².

Paul 2006: Gerhard Paul, Visual History: Ein Studienbuch. Göttingen 2006.

Menninger 2010: Annerose Menninger, Historienfilme als Geschichtsvermittler: Kolumbus und Amerika im populären Spielfilm. Stuttgart 2010.

Straub 1998a: Jürgen Straub (Hg.), Erzählung, Identität und historisches Bewußtsein. Die psychologische Konstruktion von Zeit und Geschichte. Frankfurt a.M. 1998.

Die Welt steckt voller Erzählungen. Wir lesen und hören, wir verbreiten und erhalten Tag für Tag Erzählungen, die von gegenwärtigen und vergangenen Ereignissen handeln. Als gesellschaftliche Wesen brauchen wir nicht nur Erzählungen, sondern definieren wir uns auch über sie. Erzählen ist ein Lebenselixier, eine ständige Kräftigung und Verjüngung von familiären, sozialen oder nationalen Gemeinschaften. Erzählungen führen zwei Perspektiven zusammen, die des Erzählers und die des Zuhörers. Dieses Zusammenspiel ist unabdingbar für das Erzählen: Jede Erzählung entsteht, nimmt sprachliche Gestalt an, entwickelt Spannung und Tempo einzig und allein in Hinblick auf einen tatsächlichen oder imaginären Zuhörer. Und umgekehrt: jeder Mensch hört auf die Stimmen in seiner Umgebung, seien sie natürlichen Ursprungs (Familie) oder technischen Ursprungs (Massenmedien) in der steten Erwartung, es könne sich eine Erzählung entwickeln. Wenn etwas erzählt wird, geht es meistens um die Gegenwart, um das Hier und Heute. Neuigkeiten werden gehandelt, die all das enthalten, was uns Menschen persönlich gerade interessiert und aufregt und was wir gerne an andere weitererzählen. Dazu gehört neben dem alltäglichen Tratsch und Klatsch auch das, was an Besonderem in der Welt passiert, das, was die Nachrichten erzählen. Das ist nicht nur heute so, sondern gilt auch für die Vergangenheit. Bevor wir aber die audiovisuellen Geschichtserzählungen untersuchen, wollen wir uns in diesem Kapitel mit den audiovisuellen Nachrichtenerzählungen der Gegenwart befassen. Das hat zwei Gründe: Zum einen enthalten die Nachrichtenerzählungen bereits all jene grundlegenden Aspekte und Probleme, die auch bei den Geschichtserzählungen wieder auftauchen werden. Zum anderen liefern die Nachrichtenerzählungen den Grundstock für die meisten Geschichtserzählungen: Viele Ereignisse, von denen die Nachrichten heute erzählen, werden Jahre oder Jahrzehnte später in Geschichtserzählungen erneut zum Thema werden.

Audiovisuelle Erzählungen gibt es erst seit knapp 100 Jahren. Sie setzen technische Medien voraus, die Bilder und Töne synchron aufzeichnen, speichern, verarbeiten und verbreiten können. Das begann Ende der 1920er Jahre mit dem Tonfilm, der im Kino als audiovisuelle Erzählung ‚lebendig‘ wurde. Heute sind es meist die digitalen Camcorder, die im Profi- und Amateurbereich zum Einsatz kommen und die Ereignisse nicht nur audiovisuell aufzeichnen, sondern auch direkt wiedergeben können. Bei den alten wie auch den neuen AV-Medien