

Echt inszeniert

Christoph Classen, Achim Saupe, Hans-Ulrich Wagner (Hg.)

Echt inszeniert

Historische Authentizität und Medien in der Moderne



Hergestellt mit freundlicher Unterstützung des Leibniz-Zentrums für Zeithistorische Forschung Potsdam und des Leibniz-Forschungsverbunds »Historische Authentizität/Wert der Vergangenheit«.

Erschienen 2021 bei zdbooks/Publicationsplattform Leibniz-Zentrum für Zeithistorische Forschung Potsdam (ZZF), Am Neuen Markt 1, 14467 Potsdam
www.zdbooks.de

© Christoph Classen, Achim Saupe, Hans-Ulrich Wagner (Hg.)

Dieses Werk ist als Open Access-Publikation im Sinne der Creative Commons-Lizenz BY-NC-ND 3.0 DE unter <https://www.zdbooks.de/eht-inszeniert-2021> im Internet abzurufen. Eine Nutzung des Textes ist für nicht-kommerzielle Zwecke in unveränderter Form unter Angabe des Autors bzw. der Autorin und der Quelle zulässig. Im Buch enthaltene Abbildungen und andere Materialien werden von dieser Lizenz nicht erfasst.
DOI: 10.14765/zzf.dok-2422

Umschlagabbildung: Director Zack Snyder, Gerard Butler (in costume), on set, 2006
© Warner Brothers 2007 Montreal, Canada/IMAGO Cinema Publishers Collection

Textlayout und Umsetzung: Bernd Degener, Bremen

Umschlaggestaltung und Umsetzung: Veit Effinger, Berlin; Bernd Degener, Bremen

Inhalt

Christoph Classen, Achim Saupe, Hans-Ulrich Wagner Authentizität, Medien, Moderne. Eine Beziehungsgeschichte zur Einführung	7
I. Diskurse zum Verhältnis von Medien und Realität	
Judith Keilbach Authentizität als filmische Konstruktion	31
Julia Schumacher Historische Authentizität im Spielfilm. Ein Zusammenspiel von Ähnlichkeits- und Differenzerfahrung	59
II. Historische Authentizität in Medien seit dem späten 19. Jahrhundert	
Brigitte Sahler Fakt – Affekt – Effekt. Zur medial inszenierten Authentizität der Gladiatoren-Darstellungen von Jean-Léon Gérôme	99
Magdalena Saryusz-Wolska Zwischen den Schichten lesen. »Am grünen Strand der Spree« und die Authentisierung der Holocaustdarstellung	127
Raphael Rauch »Vom ersten bis zum letzten Buchstaben authentisch«? Das Ringen um Authentizität bei der Holocaust-Serie <i>Ein Stück Himmel</i> (1982)	163

Georg Koch Urgeschichte als »Paläo-Poesie«. Authentisierung in Fernsehdocumentationen zur Ur- und Frühgeschichte	195
Franziska Schaaf Echt handgemacht. Dimensionen des Authentischen in medialen Handwerksdiskursen	213
Sylvia Kesper-Biermann »Man erreicht etwas, das an Authentizität grenzt«. Geschichtscomics in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts	241
Miriam Frank »Echtheit und Emotion«. Authentizität als Analysekategorie am Beispiel der Serie <i>14 – Tagebücher des Ersten Weltkriegs</i>	265
Helmut Lethen Die Seeschlacht bei Lepanto als umherirrendes Geschichtszeichen	299
III. Mediale Authentisierungspraxen in historischer Perspektive	
Juliane Hornung Ein Blick durchs Schlüsselloch? Medien und Authentizität in der High Society-Berichterstattung in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts	321
Daniel Siemens Ideologie ist gelingende Authentizität. Überlegungen zu den Wochenschauen in den deutsch-deutschen Nachkriegsgesellschaften	343
Michael Ostheimer, Katja Stopka Erfahrungs- und Erwartungslandschaften. Ästhetische Authentisierungsstrategien des Sozialismus in der DDR	363
Autor*innen	387

Christoph Classen, Achim Saupe und Hans-Ulrich Wagner

Authentizität, Medien, Moderne

Eine Beziehungsgeschichte zur Einführung

Abstract

Wie stellt sich das Verhältnis von Authentizität, Medien und Geschichte unter den Bedingungen der fortgeschrittenen Moderne dar? Der Text führt kursorisch in dieses Dreiecksverhältnis ein und zeigt die Probleme auf, in die das Konzept von Authentizität angesichts der Unvermeidbarkeit von Medien in historischen und generell kommunikativen Zusammenhängen führt. Plädiert wird daher für eine heuristische Perspektive, die solche Widersprüche und Spannungen für die Analyse von Geschichtsbildern sowie in historischer Perspektive produktiv macht.



Werbeanzeige der Bildagentur Timeline Images, *Süddeutsche Zeitung*, Juli 2017

»EURONEWS zeigt die Wirklichkeit, wie sie ist, ohne Kommentar.«
(Werbung aus den 1990er Jahren)

Ein intimes, dabei unspektakuläres Sujet: Die Nahaufnahme einer jungen Frau, in der Sonne liegend, entspannt, mit geschlossenen Augen – vielleicht im Urlaub. Styling, Mode und die Farben weisen in die Vergangenheit und passen zur aufgedruckten Kategorie »70er Jahre«. Millionenfach, so kann man vermuten, lagen und liegen ähnliche Bilder in privaten Fotoalben und Schubladen. Das hinter dieser Werbeanzeige stehende Geschäftsmodell der »Süddeutschen Zeitung«, nämlich eine Plattform für den Handel mit historischen Fotos aus solchen Sammlungen anzubieten, ist für sich genommen bemerkenswert und verweist auf den Geschichtsboom und seine Visualisierung in der Gegenwart. Was das Bild allerdings im vorliegenden Zusammenhang interessant macht, ist vor allem der Werbeaufdruck: »Authentisch – Frische Bildkollektionen aus privaten Sammlungen«.

»Authentisch« ist hier ein Prädikat, eine qualifizierende Auszeichnung und Inwertsetzung, es dient der Vermarktung. Das ist im Zusammenhang mit Geschichte nichts Ungewöhnliches: Allenthalben werden »authentische Geschichten« angepriesen, der Kult um Originale (und als Kehrseite der Skandal um Fälschungen) scheint ungebrochen. Nur dem »Original« wird jene Aura zugeschrieben, die es aus der Masse potenziell identischer Objekte heraushebt – darauf hat bekanntlich schon Walter Benjamin hingewiesen.¹ Authentizitätszu-

1 An der Überführung des Wracks der im Herbst 1977 entführten ehemaligen Lufthansa-Maschine »Landshut« aus Übersee in die Bundesrepublik im Jahr 2017 lässt sich ablesen, dass dies selbst dann gilt, wenn es sich um ein seriell hergestelltes, inzwischen verfallenes, immobiles Objekt von erheblicher Sperrigkeit handelt, für das nach dem Ankauf offenkundig über Jahre

schreibungen dienen der »Evidenzerzeugung« (Sabrow/Saupe 2016, 10), das heißt, sie heben bestimmte historische Repräsentationen aus der diffusen Masse des Diskurses hervor, indem sie sie mit besonderer Autorität ausstatten. Entsprechend gern bedient sich ihrer das Marketing. Vielleicht bemerkenswerter ist daher die Unterzeile: Demnach ist es der private, ja intime Charakter und damit zugleich auch das Unbekannte, Unverbrauchte, das hier die Auszeichnung als »authentisch« legitimiert. Das ist über die Werbestrategie hinaus von Interesse. Denn »Gesichter sind Medien der *Fernanwesenheit* (nach einem Ausdruck von Manfred Fassler). Sie simulieren Nähe [...]« (Macho 1998, 172), und ihre Inszenierung bietet sich daher an, um emotionale Reaktionen der Betrachtenden zu provozieren. Im Umkehrschluss wird implizit eine Aussage darüber getroffen, was eben *nicht* (oder jedenfalls weniger) authentisch sei: die bekannten Bildikonen aus der öffentlichen, zumal der politischen Sphäre, bei denen sich keine emotionale Nähe einstellt.

Es schwingt also ein medienkritischer Unterton mit, der den Diskurs zu Medien und Authentizität insgesamt prägt: ein Misstrauen gegenüber der mit Blick auf ihre Wirkung kalkulierten öffentlichen Inszenierung sowie die Vorstellung, im Privaten, Intimen einen unverstellten, nicht-inszenierten Zugang zur Realität zu finden. Im Falle historischer Darstellungen betrifft dies zugleich auch die Überwindung der zeitlichen Distanz: Geschichte soll direkt erlebbar werden, weil nur dies ihren »wahren« Charakter offenbaren könne. Die Vorstellung von Authentizität als etwas Ursprünglichem, Latentem, unter einer (künstlichen) Oberfläche Verborgenen ist dabei typisch für diesen Diskurs. Sie findet sich etwa bei Roland Barthes und reicht bis zu den ethnologischen Rekursen auf den Begriff (Lethen 1996, 229).

Hier zeigt sich die paradoxe Beziehung zwischen Medien und Authentizität: Der lateinische Begriff *medium* bedeutet *Mitte*; unter Medien wird heute eine Vermittlungsinstanz verstanden, die nicht einfach neutral ist, sondern die Darstellung stets prägt, wenn nicht überhaupt erst schafft. Authentizität zielt dagegen auf das genaue Gegenteil: das Unvermittelte, Nicht-Inszenierte, Ursprüngliche. So betrachtet, entbehrt es nicht einer gewissen Ironie, dass ausgerechnet eine Medienagentur damit für sich wirbt. Dass sie dabei private Fotos als besonders authentisch anpreist, mutet darüber hinaus seltsam an in Zeiten,

weder ein museales Konzept noch ein geeigneter Ort zur Verfügung standen; vgl.: Grütters gegen Friedrichshafen. Die »Landshut«-Odyssee geht weiter – und endet in Hangelar?, in: Der Tagesspiegel, 02.12.2020, <https://www.tagesspiegel.de/politik/gruetters-gegen-friedrichshafen-die-landshut-odyssee-geht-weiter-und-endet-in-hangelar/26669572.html> [10.08.2021].

in denen sorgsame visuelle Inszenierungen des Selbst zum Inbegriff der Sozialen Medien geworden sind.

An Dekonstruktionen dieses »Mythos der Moderne« (Sabrow 2016, 30) besteht dementsprechend in den Kulturwissenschaften kein Mangel. Das hat vor allem damit zu tun, dass sein Charakter als normativer Differenzbegriff in weitere Paradoxien führt. Schon die Frage des Originals oder der eigentlichen Urheberschaft lässt sich ja immer nur im Hinblick auf (spätere) Fälschungen, Kopien oder Reproduktionen beantworten (vgl. Doll 2012). Auch ändert die Vorstellung eines Objekts, das unabhängig von seiner Darstellung existiert, nichts daran, dass das Objekt in sozialen Zusammenhängen gleichwohl einer kommunikativen Darstellung bedarf. Darstellungen sind jedoch kontingent und insofern immer Inszenierungen, ob nun intendiert oder nicht (Strub 1997, 8 f.). Inszenierung ist somit ein notwendiger Bestandteil menschlicher Kommunikation, eine anthropologische Konstante (Fischer-Lichte 2007, 20). In Anlehnung an Paul Watzlawick ließe sich sagen, dass es nicht nur unmöglich ist, nicht zu kommunizieren, sondern ebenso, dabei nicht zu inszenieren. Entscheidend für den Authentizitäts-Eindruck ist demnach paradoxerweise immer eine Inszenierung (vgl. Huck 2012, 249).

Schließlich führt auch das jüngere Ideal eines »authentischen Selbst« zumindest dann in die Irre, wenn das menschliche Gedächtnis neurobiologisch als »Wandlungskontinuum« (Markowitsch/Welzer 2005, 215) verstanden wird, dessen funktionale Leistung gerade darin besteht, »das multiple Ich« (ebd., 216) zu integrieren, indem es Erinnerungen aus der Gegenwart heraus immer neu generiert, um so »das Selbst gerade darum als ein immer Gleiches erscheinen zu lassen, weil es sich permanent verändert« (ebd.). Identität ist demnach keine konstante Größe, sondern das durchaus fluide Ergebnis eines diachronen dynamischen Prozesses.

Erschwerend kommt hinzu, dass sich der Begriff als bemerkenswert resistent gegenüber trennscharfen Definitionen erweist. Offenkundig umfasst er unterschiedliche Bedeutungsebenen: Begriffsgeschichtlich lässt sich eine ältere, vor-moderne Bedeutung, die auf die autoritative Beglaubigung von Wahrheit und Legitimität in theologischen und juristischen Kontexten zielt, von einer neueren unterscheiden. Erst seit der Aufklärung bekam Authentizität eine subjektive, performative und stärker normative Qualität, fand im Sinne von »Echtheit«, »Eigentlichkeit« und »Unverfälschtheit« sukzessive Eingang in Kunstdiskurse, Existenzphilosophie, Ethnologie und weitere Gesellschaftstheorien (Knaller/Müller 2010). Bis heute überlagern sich jedoch die unterschiedlichen Ebenen und die damit verbundenen Bedeutungen.

Das lädt zu Missverständnissen ein, und es hat diverse begriffliche Differenzierungsvorschläge provoziert, darunter insbesondere die verbreitete Unterscheidung von Objekt- und Subjektauthentizität und daran geknüpft die Differenzierung zwischen Authentifizierung und Authentisierung als Praxis von Beglaubigung (vgl. Knaller 2007; Sabrow 2016, 33 f.). Statt einer trennscharfen konsensualen Bedeutung scheint der Begriff also in der Gegenwart eher ein semantisches Feld zu öffnen, das die engere Frage nach der Wahrheit und Echtheit bzw. dem Original ebenso umfasst wie Vorstellungen von Natürlichkeit, dem Nicht-Inszenierten, dem Glaubwürdigen, Augenscheinlichen und dem eigentlichen Selbst. Stets schwingen dabei subjektive Zuschreibungen wie Erfahrung und Autorität mit.

Wenn also nicht geklärt werden kann, was authentisch ist (Lethen 1996, 209), wenn es ebenso wenig einen direkten Zugang zu vergangener Wirklichkeit gibt, wie überhaupt Kommunikation möglich ist, die ohne Medien auskäme – und sei es Sprache² – warum lohnt es dann trotzdem, sich auf den Zusammenhang von Medien, Geschichte und Authentizität einzulassen?

Tatsächlich sind für uns gerade das Spannungsverhältnis und die Wechselwirkungen zwischen diesen Aspekten von Interesse, die interessanterweise alle drei gegenwärtig eine bemerkenswerte Konjunktur erleben. Das betrifft zunächst das sich immer weiter ausdifferenzierende Ensemble der *technisch basierten Massenmedien*, das seit dem späten 19. Jahrhundert in mehreren Schüben maßgeblich zur Dynamik gesellschaftlichen Wandels beigetragen hat – und dies in Form der digitalen Medien weiterhin tut. Vor allem ein Phänomen der fortgeschrittenen Moderne ist dagegen der bereits eingangs erwähnte *Geschichtsboom*, der die westlichen Industriegesellschaften seit den 1970er Jahren erfasst hat und der sich in ubiquitären öffentlichen und privaten Auseinandersetzungen mit Vergangenheit manifestiert. Dass schließlich *Authentizität* in der Moderne zu einem immer wieder artikulierten Grundbedürfnis geworden ist, hängt mit der Aufklärung und dem Prozess der Säkularisierung selbst zusammen: Erst der Verlust einer unumstößlichen göttlichen Weltordnung ließ den Erfahrungs- und Erwartungshorizont der Individuen auseinandertreten und schuf damit die Notwendigkeit, Wandel und Kontingenz mit Hilfe relationaler

2 Die Aussage, es gebe keine Kommunikation ohne Medien, setzt einen weiten Medienbegriff voraus, der naheliegender Weise nicht auf technisch basierte Medien begrenzt ist, wie sie hier im Folgenden behandelt werden. Zur Unterscheidung von Medien und Kommunikationsformen sowie umfassenderen Definitionen vgl. Schneider 2006 und Krämer 2008.

Konzepte wie dem der Authentizität zu bewältigen (vgl. Knaller/Müller 2010, 47; Lethen 1996, 229).

Für die Gegenwart und jüngste Vergangenheit ist eine »Renaissance der Authentizität«, eine »neue Sehnsucht nach dem Ursprünglichen« konstatiert worden (Rössner/Uhl 2014) oder auch pejorativ ein »Authentizitätsterror« (Person 2020, 11). Damit wird unmittelbar jene Dynamik adressiert, die aus der Interdependenz von fortgeschrittener Medialisierung, Bedürfnissen nach »Orientierung in der Zeit« (Rüsen 2012, 106) und dem Streben nach Authentizität erwächst: Eine »problematisch gewordene[n] Medialität [...] weckt den Wunsch, durch eine wie auch immer hergestellte/teilgenommene Unmittelbarkeit überwunden zu werden« (Hügel 1997, 47). Man könnte sogar fragen, ob die gegenwärtige »Medienkonsumgesellschaft«, verstanden als sich wechselseitig verstärkende Interaktion von Medialisierung und Konsum, die bisweilen nostalgisch anmutende Utopie von Originalität, Ursprünglichkeit und Evidenz und die parallele Vergangenheitsfixierung nicht erst heraufbeschworen hat.

Jedenfalls spielt dieses Phänomen erkennbar eine zentrale Rolle sowohl für einen »änderungsbedingte[n] kulturelle[n] Vertrauheitsschwund« (Lübbe 1990, 41) als auch für das Unbehagen an den Versprechungen von Werbung, Public Relations und anderen Formen von Inszenierungen in Zeiten, in denen sich die öffentliche Kommunikation in hohem Maße an Aufmerksamkeitsökonomien und den damit verbundenen Evidenzversprechen orientiert. Dabei mag auch von Bedeutung sein, dass die klassischen Massenmedien insofern ein strukturelles Glaubwürdigkeitsproblem haben, als ihre Aussagen sich in der Regel interaktiven Aushandlungsprozessen entziehen (Huck 2012, 241). Zahlreiche Auseinandersetzungen um vermeintlich manipulierte oder verzerrte Wirklichkeitsabbildungen, die sich in Konzepten wie dem des *Direct Cinema*, aber auch in historischen Diskursfiguren wie »Ausgewogenheit«, »Gegenöffentlichkeit« oder »Lügenpresse« niedergeschlagen haben, legen diesen Gedanken durchaus nahe.

Diese Entwicklung ist Ausdruck eines anhaltenden gesellschaftlichen Wandels liberal-kapitalistischer Gesellschaften, der sich schwerlich auf nur einen Faktor wie ihre mediale Durchdringung zurückführen lässt. Fest steht, dass Tendenzen der fortgeschrittenen Moderne wie kulturelle Pluralisierung, Individualisierung und brüchig gewordene Legitimation nach dem »Ende der großen Erzählungen« (Jean-François Lyotard) eine tendenziell subjektiv-reflexive (und weniger universalisierend-homogenisierende) Kategorie wie Authentizität begünstigt haben (vgl. Reckwitz 2019, Saupe 2015). Die Problematik von Wahrheit, Evidenz und Legitimität wird sozusagen an das Individuum delegiert oder

jedenfalls zum Bestandteil partikularer Diskurse. Damit ist implizit ein aktuelles Problem angesprochen, nämlich, dass es in modernen, ausdifferenzierten Gesellschaften offenbar zunehmend schwerfällt, noch einen breiten Konsens über Begriffe und damit eben auch Wirklichkeit herzustellen.

An diesem Ort der gesellschaftlichen Aushandlung und Vergewisserung über Wirklichkeit, und verstärkt noch – vergangene Wirklichkeit –, hat der medienbezogene Authentizitätsbegriff seinen diskursiven Gebrauchswert gefunden: So stellt er heute eben nicht nur eine Werbemaßnahme oder autoritative Deutung dar, sondern hat oft genug relationalen Charakter. Angezeigt wird mit ihm ein immer komplexerer und herausfordernder Wirklichkeitsbezug, etwa wenn von »höchster«, »äußerster« oder einem »gehörigen Maß an Authentizität« gesprochen oder die Aussage getroffen wird, etwas sei »getreu« oder »unverfälscht« wiedergegeben. Mit der gleichen diskursiven Figur wird dies aber oft genug relativiert, etwa wenn nur eine »gewisse« Authentizität erreicht worden sei oder aber das Adjektiv durch »nahezu, ziemlich, weitgehend, recht, halbwegs, quasi, fast« ergänzt wird (Kämper 2018, 25–27).

So spiegelt sich auch im Diskurs über die Authentizität medialer Darstellungen eine zunehmende Reflexivität wider, die sich dem Problem der »Adäquatheit« einer »wirklichkeitsnahen« Repräsentation der Vergangenheit weitgehend bewusst ist und dabei auch die Rezeptionsgeschichte und Historizität historischer Probleme vor Augen hat. So kann eine »authentische Darstellung« – will man überhaupt an dem Terminus festhalten – eben nicht nur eine wirklichkeitsnahe, einem bestimmten Realismus- oder Dokumentarismuskonzept folgende Darstellung sein, sondern auch eine neuartige, die die Konventionen durchbricht und derart transfiguriert, dass daraus eine neue Perspektivierung auf ein historisches Problem entsteht. Historische Authentizität erklärt sich dann auch nicht mehr allein über ihren Bezug zu einem historischen Geschehen, sondern sie wird erst dann zu einer Herausforderung und zu einem Problem, wenn es zu multiplen Deutungen kommt.

Damit ist die Perspektive der vorliegenden Studien umrissen. Gegenstand kann nicht »das Authentische« in einem normativen Sinne sein, auch nicht die Bewertung von Referentialität, also der »Realitätsadäquatheit« (Schmidt 1994, 19) medialer Inhalte. Vielmehr geht es um die sich verändernden Bedingungen und Praxen von historischen Wissensordnungen, Wirklichkeitskonstruktionen und Geltungsansprüchen. Wie werden zu unterschiedlichen Zeiten und in unterschiedlichen Medien Eindrücke von Unmittelbarkeit und Evidenz erzeugt? Welche Strategien und Stilmittel kommen dabei zum Tragen? Welche Rolle spielen konventionalisierte Genres und (serielle) Medienformate (Pirker u. a. 2010;

Fischer/Wirtz 2008) sowie diskursive Topoi wie beispielsweise die »Reflexionsprozesse lähmende Authentizität der Bilder« (Paul 2004, 269) oder die eingangs erwähnte Antonymie von öffentlich und privat? Wie wurde und wird insbesondere Geschichte medial evoziert, legitimiert und autorisiert? Wann und warum gelangen Zuschreibungen von Authentizität und woran können sie scheitern?

Die folgenden Studien lassen sich drei Gruppen zuordnen: Erstens geht es um eine *Diskursgeschichte des Verhältnisses von Medien und Realität*, primär in der Film- und Literaturtheorie. Daran schließen sich zweitens empirische Fallstudien an, die *Historische Authentizität* anhand von Repräsentationen von Geschichte in unterschiedlichen medialen Kontexten analysieren. Drittens schließlich stehen *mediale Authentisierungspraxen in der Vergangenheit* im Fokus; Gegenstand ist hier die Historizität von Authentizität in den Medien.

Diskurse zum Verhältnis von Medien und Realität

Die Frage der Referentialität, also des Verhältnisses der vorhandenen Welt zu ihrer medialen Abbildung ist nicht erst seit dem *cultural turn* Gegenstand intensiver Debatten in Wissenschaft und Kunst. Vielmehr begleitet sie die Verbreitung der technisch basierten Massenmedien und den Prozess ihrer Ausdifferenzierung von Beginn an. Obwohl Fragen des Realitätsbezugs und unterschiedliche Antworten darauf auch schon Teil der Literatur- und Theatergeschichte sind, sind es vor allem fotografische Bilder, die seit dem 19. Jahrhundert zu »Fetischen der Realität« geworden sind, »durch die die Authentizität individuellen Erlebens mit der sozialen Wirklichkeitskonstruktion untrennbar verbunden wird« (Spangenberg 1992, 179). Das mag in einer weit zurückreichenden, schon von Aristoteles postulierten Präferenz des Sehsinns wurzeln (Schmidt 1994, 14). Auch schlossen Fotografie und Film unmittelbar an die bereits in der Renaissance entstandene *Perspektive* an, die einen individuellen, subjektiven Blickwinkel etablierte (Sobchack 1988, 427). Entscheidend war jedoch, dass mit der fortgeschrittenen Industrialisierung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine »Expansion der Sichtbarkeit« (ebd., 418) einherging: Immer größere Teile der Welt wurden erschlossen, bereist und zu Objekten der Darstellung. Auf der künstlerischen Ebene fand dies etwa in der Durchsetzung des Realismus gegenüber der Romantik seine Entsprechung.

Eine Schlüsselrolle kam dabei dem seinerzeit neuen mechanisch-chemischen Medium der Fotografie zu. Die neue Technologie machte eine scheinbar objektive, von störenden menschlichen Einflüssen gereinigte Abbildung der Welt

möglich, eine Begegnung mit dem »Ding an sich«. Im Zuge der »Neuen Sachlichkeit« erklärten auch künstlerische Fotografen das vermeintliche Potenzial zu totaler Abbildungsschärfe und -treue zur Essenz des Mediums, wie zum Beispiel die US-amerikanische Gruppe mit dem programmatischen Namen »f. 64« um Edward Weston und Ansel Adams (vgl. Tausk 1977, 60 ff.). Dieses epistemologisch kaum einlösbare Versprechen ist diskursiv auf die neueren, fotografischen Bewegtmedien Film und Fernsehen übergegangen und prägt die einschlägigen Diskurse vor allem in Bezug auf nichtfiktionale Formen wie den Dokumentarfilm und Nachrichten bis heute. Das abstrakte Wissen um »die konstruktive Komponente audiovisueller Kommunikation« scheint ihrer Autorität bis heute kaum abträglich (Spangenberg 1992, 179).

Judith Keilbach analysiert dieses Phänomen in diskursgeschichtlicher Perspektive. Sie zeigt zunächst die unterschiedlichen Standpunkte auf, die Foto- und Filmtheoretiker*innen im 20. Jahrhundert zur Frage des Realitätsgehalts von Fotografie und Film eingenommen haben. Auch wenn der Begriff der Authentizität seinerzeit kaum explizit verwendet wurde, ging es um die gleichen Fragen, und entsprechend tauchen auch dieselben Vorstellungen auf: etwa der Antagonismus von Natürlichkeit und Inszenierung bei Béla Balázs oder die Idee von etwas Eigentlichem, Subkutanem hinter dem oberflächlich Sichtbaren nicht nur bei Roland Barthes, sondern auch bei Siegfried Kracauer. Der Filmkritiker und -theoretiker André Bazin verwies wie Barthes einerseits auf die indexikalische Qualität von Fotografie als Grund des Wirklichkeitseffekts: Ein Foto zeige etwas, das tatsächlich da gewesen sei. Andererseits war ihm bereits Mitte des 20. Jahrhunderts klar, dass dieser Effekt sehr wohl auch auf kulturellen Konventionen beruht, im Film etwa der Inszenierung von Kontinuität und anderer technischer und dramaturgischer Strategien. Einen solchen anti-essentialistischen Standpunkt stützen eindrucksvoll die Filmbeispiele aus unterschiedlichen Zeiten, die Keilbach analysiert – von den »Live-Inszenierungen« des *Direct Cinema* in *Primary* (1960) bis zum kalkulierten Einsatz der KZ-Ikonografie im Spielfilm *Son of Saul* (2015).

Damit ist schon angedeutet, dass das Realismusparadigma nicht allein auf dokumentarische Formen beschränkt blieb. Auch die Macher*innen historischer Spielfilme nutzen immer wieder Strategien, um ihre Versionen der Vergangenheit als wahr und authentisch auszuweisen – oder umgekehrt: Ein entsprechender Anspruch wird an sie herangetragen.³

3 Letzteres kann bisweilen irritierende Ausmaße annehmen, etwa wenn ein polnisches Gericht das ZDF wegen einer vermeintlich inkorrekten Darstellung des polnischen Widerstandes in

Julia Schumacher untersucht ein Spezifikum, das gerade in deutschen Spielfilmen zu Geschichtsthemen von großer Bedeutung ist: den »Mainstream-Realismus«. Gemeint ist damit eine Vorstellung, die unter Realismus eine möglichst große Ähnlichkeit mit alltäglicher Erfahrung versteht. Mutmaßlich ist dies nicht zuletzt Ergebnis einer besonders didaktischen Perspektive auf Geschichte, die auf dem Bruch von 1945/49 beruht. Ähnlichkeits- bzw. Differenzerleben sind allerdings auch nichts einfach Gegebenes, sondern ihrerseits Ergebnis diskursiver Prozesse, d.h. sie beruhen auf kulturellen Konventionen und Medien-erfahrungen, die sich im Laufe der Zeit verändern können. Den einschlägigen Konstellationen in historischen Kontexten geht Schumacher auf narrativer, dramaturgischer und paratextueller Ebene nach. Die Probleme sieht sie dabei vor allem in einer »Naturalisierung« von Geschichtsbildern, in ihrer Anfälligkeit für Stereotypisierungen und fehlender reflexiver Distanz. Schon Bertolt Brecht hat aus diesen Gründen in Abgrenzung zu Realismus und Naturalismus sein auf Verfremdung basierendes Konzept des *Epischen Theaters* entwickelt, das sich freilich nicht auf Dauer etablieren konnte.

Historische Authentizität in Medien seit dem späten 19. Jahrhundert

Zweifellos erleben Geschichte und Erinnerung unter den Bedingungen der sogenannten Postmoderne eine besondere Konjunktur. Der Bezug auf Geschichte als Referenz- und Projektionsfläche der Gegenwart war allerdings auch schon früher verbreitet, etwa in humanistischen Kultur- und Bildungsidealen, die in Teilen Europas seit dem 18. Jahrhundert wiederauflebten. Während in Deutschland und England besonders die griechische Antike zum Vorbild avancierte, lag der Schwerpunkt in Frankreich traditionell stärker auf dem alten Rom. Hier dürfte die große Popularität des Historienmalers und Bildhauers Jean-Léon Gérôme ihren Ursprung haben, dessen Darstellungen der römischen Antike im späten 19. Jahrhundert im französischen Bürgertum große Popularität erlangten und die Imaginationen dieser Zeit bis heute prägen. *Brigitte Sabler* zeigt in ihrem Text, dass dieser Erfolg auf unterschiedlichen, komplementären Authen-

einer fiktionalen TV-Produktion zu Schadenersatz verurteilt; vgl.: Polnisches Gericht verurteilt ZDF zu Schadenersatz, in: Zeit Online (28.12.2018), <https://www.zeit.de/kultur/film/2018-12/unsere-muetter-unsere-vaeter-zdf-verurteilt-schadenersatz-polen> [10.08.2021].

tisierungspraxen beruhte, bei denen Strategien emotionaler Involvierung der Betrachter*innen mit rational wirkenden, scheinbar objektiven Darstellungen verschränkt waren. Den Eindruck objektiver Abbildungen erreichte Gérôme nicht nur durch Bezüge zu archäologischen Funden, sondern insbesondere auch durch die enge Anlehnung seiner Gemälde an die Ästhetik des neuen Mediums Fotografie.

Wenn es um den Holocaust geht, ist Authentizität immer ein sensibles Thema, zumal in populären Formaten. In der frühen Bundesrepublik galt das auf eine sehr spezielle Weise: Hier kam der Mord an den europäischen Juden und Jüdinnen in der Öffentlichkeit noch kaum vor, nicht zuletzt, weil dies das larmoyante Opferempfinden vieler Deutscher nach dem verlorenen Krieg gestört hätte. Umso mehr interessiert *Magdalena Saryusz-Wolska*, warum dem Kolportage-Roman »Am grünen Strand der Spree« von Hans Scholz großer Erfolg beschieden war, obwohl er relativ prominent eine Szene zu Massenerschie  ungen in We  ru  ssland 1941 enthält. Tatsächlich erlebte der Stoff im Laufe der 1950er Jahre sogar mehrere Neuauflagen und Adaptionen in unterschiedlichen Medien, vom Buch über den Abdruck als Fortsetzungsroman in der »Frankfurter Allgemeinen Zeitung« bis zur H  rspielinszenierung und schließlich einem der ersten deutschen Fernseh-Mehrteiler. Allerdings musste der Autor die höchstwahrscheinlich auf persönlichen Erlebnissen beruhenden Schilderungen der Exekutionen auf Verlangen des Verlags schon vor der ersten Veröffentlichung kürzen. Mit jeder neuen Bearbeitung für ein anderes Medium veränderte sich die Darstellung, die so stets in den sich zeitgleich wandelnden erinnerungskulturellen Kontext der westdeutschen Nachkriegsgesellschaft eingepasst wurde.

Um solche Adaptionenprozesse geht es auch im Falle von *Ein Stück Himmel*, der Überlebensgeschichte eines jüdischen Mädchens, das als einziges Mitglied ihrer Familie das Warschauer Ghetto überlebt hat. Der Westdeutsche Rundfunk (WDR) hat die Autobiografie von Janina David in den frühen 1980er Jahren als Mehrteiler verfilmt. Maßgeblich war dabei das Ziel, eine »authentische« (weil autobiografisch verbürgte) Antwort auf die US-amerikanische Miniserie *Holocaust* zu geben. Letztere erzielte zwar ein großes Echo, wurde aber auch vielfach wegen ihrer fiktionalen Handlung und dramaturgischen Zuspitzungen kritisiert, die als dem Thema nicht angemessen erachtet wurden. Dabei spielte – neben antiamerikanischen Untert  nen – auch eine Rolle, dass das heikle Thema Holocaust in der Bundesrepublik bis dahin vor allem in dokumentarischen, didaktisch orientierten Formen behandelt worden war (vgl. Lersch 2004).

Raphael Rauch f  hrt beispielhaft vor, welche Fallstricke und Zielkonflikte sich aus dem Versuch ergaben, eine »wahre Geschichte« zu erzählen und dabei

die Autorin einzubinden. Mehrteilige Fernsehproduktionen sind stets das Ergebnis komplexer arbeitsteiliger Prozesse, divergierender Interessen und vielfältiger Kompromisse. Im Fall von *Ein Stück Himmel* waren zahlreiche Adaptionen der ursprünglichen autobiografischen Erzählung notwendig, die teils aus der Übersetzung in das Medium Fernsehen resultierten, aber unter anderem auch ökonomische und persönlichkeitsrechtliche Hintergründe hatten. Darüber hinaus schien es den Verantwortlichen unumgänglich, gewisse Rücksichten auf die Erwartungen der deutschen Zuschauer*innen und die Spezifik des erinnerungskulturellen Diskurses in der Bundesrepublik zu nehmen. Dass sich daraus Konflikte und Aushandlungsprozesse ergaben, liegt nahe. Besonders schwierig gestaltete sich das Verhältnis zu der überlebenden jüdischen Autorin, die gleichwohl für die Authentizität des fertigen Films bürgen sollte.

Konflikte mit Zeitzeugen und -zeuginnen sind bei Fernsehsendungen zur Ur- und Frühgeschichte, die *Georg Koch* im deutsch-britischen Vergleich analysiert, naturgemäß nicht das Problem. Ganz im Gegenteil eröffnet sich bei diesem Thema angesichts des geringen, allein auf archäologischen Funden basierenden Wissens ein nahezu unbegrenzter Spekulationsraum. Anders als in der Zeitgeschichte gibt es allerdings auch keine überlieferten Bilder, auf die die Fernsehmacher*innen zurückgreifen könnten, um ihre Geschichten mediengerecht zu illustrieren. Deshalb tauchten in Fernsehdokumentationen zu diesem Thema schon seit den 1980er Jahren erste Reenactments auf, also mit Schauspieler*innen nachgestellte Szenen.

Die Strategien der Autoren und Autorinnen erinnern dabei an die Vorgehensweise des Historienmalers Gérôme hundert Jahre zuvor: Der Rückgriff auf wissenschaftlich verbürgtes Wissen wird diskursiv zunehmend mit emotionalisierenden Inszenierungen verschränkt, sodass sich daraus ein geschlossenes, scheinbar sowohl wissenschaftlich als auch dramaturgisch stimmiges Narrativ ergibt. In der Folge mündet diese Form der Popularisierung laut Koch in pseudowissenschaftliche »Paläo-Poesie«: Die Vergangenheit wird zu einer Projektionsfläche, die vor allem den Zweck hat, die emotionale Ansprache der Rezipient*innen zu gewährleisten und damit gegenwärtige Aufmerksamkeitsökonomien zu bedienen.

Dass traditionelles Handwerk als Gegensatz zur seriellen Massenproduktion gilt, die materielle Arbeit als Gegensatz zur virtuellen Welt des Digitalen erscheint, kann als recht stabiler diskursiver Topos der letzten Jahrzehnte gelten. Er spiegelt sich denn auch in medialen Handwerksdiskursen seit den 1990er Jahren, die *Franziska Schaaf* in den Blick nimmt. In der Doku-Reihe *Der Letzte seines Standes?*, die der Bayerische Rundfunk (BR) zwischen 1991 und 2008

ausgestrahlt hat, fällt nicht nur die nostalgische Verklärung vorindustrieller Berufspraxen auf. Vielmehr zeigen sich hier gleich auf mehreren Ebenen die Paradoxien massenmedialer Authentizitätsdiskurse. Ausgerechnet das Fernsehen, in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts sicher mit hauptverantwortlich für Beschleunigungserleben, wird hier zum Verkünder des Heilsversprechens vormoderner Entschleunigung durch »echte«, angeblich vorwiegend selbstbestimmte Arbeit. Das funktioniert nur, indem die eigene Medialität systematisch eskamotiert wird: Inszeniert werden vormoderne Werkstätten und Orte, in denen die Produktionstechnik und die Anwesenheit des Teams wie von einem anderen Stern gewirkt haben müssen und genau deswegen nie ins Bild kommen dürfen.

Die Reihe folgt hier einem verbreiteten Ansatz, der den Eindruck von Unmittelbarkeit durch Ausblendung des performativen Akts der Produktion und Konstruktion herzustellen versucht (vgl. Knaller/Müller 2010, 45 f.). Die Strategie, die »eigene Medialität ungesehen zu machen«, soll »so intensiv wie möglich eine auratische Erfahrung stimulieren« (Spangenberg 1992, 180). Im Gegensatz dazu kann Medialität allerdings auch explizit thematisiert werden, um Authentizität zu inszenieren. Dies zeigt etwa ein Blick auf jüngere Lifestyle-Zeitschriften, die die Ästhetik analoger Drucktechnik imitieren, um den Eindruck eines »handgemachten« Produkts zu evozieren.

Eben dieses offensichtliche »Gemachtsein«, die Erkennbarkeit der subjektiven Komposition, zeichnet den Comic als gezeichnetes Medium *per se* aus. Deshalb wurde ihm lange jede Fähigkeit abgesprochen, Wirklichkeit abbilden zu können. Im Falle von Geschichtscomics, die *Sylvia Kesper-Biermann* untersucht, kam in der Bundesrepublik erschwerend noch die didaktische Überformung des Geschichtsdiskurses hinzu: Nur eine »korrekte«, möglichst wissenschaftlich fundierte Darstellung wurde als gültig anerkannt. Erst seit den 1970er Jahren begann sich dies langsam zu ändern, zunächst weil in den Selbstthematizierungen des linken, antikapitalistischen Milieus ein stärker subjektbezogener Authentizitätsbegriff in den Vordergrund trat. Innerhalb des Mediums manifestierte sich dies zuerst in den sogenannten Underground-Comics. Inzwischen gereicht der einstige Nachteil des Mediums ihm zum Vorteil: Die Distanz zur Vergangenheit auf der visuellen Ebene, die Comics und *Graphic Novels* zu historischen Themen immanent ist, wird heute zumeist als besonders authentisch – weil eigenständig, die Konstruktion offenlegend und (selbst-)reflexiv – wahrgenommen. Wie bei anderen populären Geschichtsdarstellungen wird diese Distanz aber zugleich auf emotionaler Ebene wieder aufgehoben, nicht zuletzt durch die subjektive Ansprache. Damit besteht die Gefahr, dass sich auch hier tendenziell »emotionale Authentizitätsfiktionen« (Gundermann 2016, 179) einstellen.

Mittlerweile sind subjektive Formen der Erinnerung und Vergangenheitsrepräsentation auch im Film längst omnipräsent. »Eigene« Familiengeschichten über mehrere Generationen sind zu einem beliebten Sujet des Dokumentarfilms geworden, nicht selten mit selbsttherapeutischem Akzent.⁴ Schon länger gehören Zeitzeug*innen, eine bis in die 1960er Jahre noch unbekannte Spezies, zum festen Inventar des Geschichtsfernsehens (vgl. Sabrow/Frei 2012; Bösch 2008). Die subjektive, häufig auch reflexive Perspektive scheint zum Garanten für die Zuschreibung von Authentizität geworden zu sein. Für die Erinnerung an den Ersten Weltkrieg standen einhundert Jahre nach dessen Beginn allerdings keine Überlebenden mehr zur Verfügung. Die Autor*innen der aufwendigen, international produzierten Doku-Fiction-Serie *14 – Tagebücher des Ersten Weltkriegs* (2014) griffen daher auf Ego-Dokumente wie Tagebuchaufzeichnungen, Briefe und Autobiografien zurück.

Miriam Frank zeigt die vielfältigen Probleme der umfänglichen Authentifizierungspraxen auf, die dabei eine Rolle spielten. Nicht nur, dass eine Quellenkritik unterblieb und die Tagebücher schlicht als authentisches Genre postuliert wurden, auch stellte man retrospektiv verfasstes Material stillschweigend auf dieselbe Stufe. Festzustellen war zudem die für Dokudramen typische Tendenz, die Bilder in einem »selbstreferentiell-autolegitimatorischen Zirkel zu verschweißen« (Steinle 2009, 150), um so ein überzeugendes Narrativ zu generieren. Es transportiert im Ergebnis freilich eher aktuelle Werte einer paneuropäischen Identität und universellen Humanität als historische Vorstellungen des frühen 20. Jahrhunderts. Hier zeigt sich, dass historische Authentizität insofern ein anachronistisches Moment innewohnt, als Authentizitätssignale, -zuschreibungen und -strategien stets auf die Gegenwart rekurrieren. Geschichte erscheint demnach immer dann besonders glaubhaft, wenn sie in den vertrauten Erzählungen, dramaturgischen Mustern und der gewohnten vergangenheitsrepräsentierenden Ästhetik unserer Gegenwart gegenübertritt – und eben nicht in jener Fremdheit, von der die Überlieferung oftmals zeugt (vgl. Classen 2009, 101).

Die Frage von Anachronismen beschäftigt schließlich *Helmut Lethen* in seiner Auseinandersetzung mit Deutungen der Seeschlacht von Lepanto (1571). Ausgangspunkt sind dabei gegenwärtige geschichtspolitische Aktualisierungen

4 Als aktuellere deutsche Beispiele vgl. u. a.: Janna Ji Wonders, *Walchensee Forever*, D 2019/2020; Maryam Zaree, *Born in Evin*, D 2019; Sebastian Heinzl, *Der Krieg in mir*, D 2019; Thomas Elsaesser, *Die Sonneninsel*, D 2017.

dieses Ereignisses, in denen der Sieg der Heiligen Liga über die osmanische Flotte als Geschichtszeichen im Sinne Kants verstanden wird: als leuchtendes Vorbild für eine von rechten Kreisen herbeigesehnte Entscheidungsschlacht zwischen christlichem Westen und dem vermeintlich bedrohlichen Islam. Das mag auf den ersten Blick anachronistisch und damit auch wenig authentisch wirken, aber epistemologisch ist die Sache insofern komplizierter, als sich in jeder historischen Darstellung unterschiedliche Zeitebenen bündeln.

Das dürfte schon der Historiker und Schriftsteller Felix Hartlaub erkannt haben, der seine Dissertation über den Oberbefehlshaber der christlichen Flotte, Juan de Austria, 1940 als antikes Heldenlied im Stil des George-Kreises veröffentlicht hatte, sich wenig später jedoch in der Wolfsschanze als Schreiber des um jede unangenehme Wahrheit und Kontingenz zu bereinigenden Kriegsverlaufs des offiziellen Kriegstagesbuchs des Oberkommandos der Wehrmacht (OKW) wiederfand. Historische Authentizität im Sinne einer möglichst großen Nähe zu den damaligen Ereignissen anzustreben, ist demnach angesichts unvermeidlicher Anachronismen kein wirklich erfolversprechender Weg. Folgt man Lethen, so kann der Blick in die Geschichte anders helfen: als Reflexionsebene der eigenen Gefangenheit in zeitgebundenen Vorstellungen und als Schule des Befremdens. Dezidiert geschichtspolitische Agenden, wie sie aktuell mit dem Rekurs auf Lepanto verbunden werden, sind mit einem solchen – gewissermaßen bescheideneren – Anspruch an historische Erkenntnis dann allerdings schwerlich vereinbar.

Mediale Authentisierungspraxen in historischer Perspektive

Der Medialisierungsprozess, verstanden als miteinander verschränkte Dynamik medialen und gesellschaftlichen Wandels, führt nicht nur zu einem offenbar gewachsenen Bedarf nach »authentischen« Darstellungen. Auch die Bedingungen dessen, was als wahr oder gültig anerkannt wird, unterliegen permanenten Veränderungen, die meist schleichend, bisweilen aber auch disruptiv ausfallen. Die Ursachen können sowohl in gesellschaftlichen Transformationsprozessen liegen als auch in medialen bzw. technologischen Veränderungen wie zum Beispiel der Erweiterungen des Medienensembles und der Computerisierung – wobei beides kaum voneinander zu trennen ist. Zumindest einen Einfluss haben zudem auch die großen ideologisch-politischen Entwürfe des letzten Jahrhunderts gehabt, namentlich die völkisch-nationalen, kommunistischen und liberal-kapitalistischen politischen Ordnungen mit ihren jeweils spezifischen Sinnwelten, Semantiken und Kommunikationspolitiken.

Eine dieser Veränderungen im 20. Jahrhundert betraf das Verhältnis von Öffentlichkeit und Privatheit. *Juliane Hornung* verortet die Ursprünge der schon thematisierten Verbindung von Privatheit und Authentizität in der zu Beginn des 20. Jahrhunderts aufkommenden High Society-Berichterstattung. Mit der zunehmenden Verbreitung von Massenmedien entstand das Phänomen der *Celebrities*, maßgeblich erschaffen von der *Yellow Press*. Ein Schlüsselement war dabei von Beginn an die Simulation von Intimität durch den Blick in (angeblich) private Bereiche. Damit sollte beim Publikum die Illusion von Nähe zu den »Stars« erzeugt werden. *Hornung* zeigt, mit welcher Professionalität das New Yorker Millionärs-Ehepaar Margaret und Lawrence Thaw ihr Privatleben in den 1920er und 1930er Jahren filmisch inszenierte, um sich erfolgreich in diesen Diskurs einzuschreiben. Sie zogen dabei alle Register der Authentisierung, vom Framing als naiv-unverstelltem Amateurfilm über die Inszenierung von Nähe und Intimität bis hin zur systematischen Verdeckung des Produktionskontextes und Inszenierungscharakters. Jenseits der sozialen Dimension zeigt sich hier auch die Medialität des Authentischen: Das neue Medium Amateurfilm brachte überhaupt erst jene Vorstellungen von Privatheit hervor, die es dann paradoxerweise selbst beglaubigte.

Nach den Propagandaschlachten des Nationalsozialismus war es um Glaubwürdigkeit der politischen Kommunikation in Deutschland nicht zum Besten bestellt. *Daniel Siemens* untersucht, mit welchen »Authentizitätspolitiken« diesem Problem in den Wochenschauen der frühen Nachkriegszeit in Ost- und Westdeutschland begegnet wurde. Neben heute eher befremdlich wirkenden Kontinuitäten der Bild- und Tonsprache gehörte dazu systemübergreifend ein explizit ausgestellter dokumentarischer Modus, der die ideologischen Narrative im Sinne einer Wahrnehmungskonvention authentifizierte. Hinzu kamen Referenzen auf prominente Persönlichkeiten oder bekannte Bilder, die bereits seinerzeit fester Bestandteil des kollektiven Gedächtnisses waren. Schon damals, noch vor dem kometenhaften Aufstieg des Fernsehens, nutzen die Macher*innen die menschliche Tendenz, vermeintlich mit eigenen Augen Gesehenes mit Wirklichkeit gleichzusetzen und dabei die politisch-ideologischen Apparate auszublenden, die den Rahmen der jeweiligen Konstruktionen bildeten. Der Medienwissenschaftler Peter Spangenberg spricht in diesem Zusammenhang von »gesellschaftlich konstruierte[r] Autorität der audiovisuellen Authentizität« (Spangenberg 1992, 181). Während im Westen so ein überparteiliches, konfliktbereinigtes Politikideal inszeniert wurde, koppelte der Osten das politische Aufbau- und Fortschrittsversprechen unmittelbar an Bilder seiner Einlösung – ein Verfahren, das hohen Erfolgsdruck erzeugte und auf Dauer dementsprechend kaum durchzuhalten war.

Es liegt daher nicht allein an den anderen Medien Literatur, Film und Malerei, dass *Michael Ostheimer und Katja Stopka* für die 1960er Jahre in der DDR ganz andere Authentisierungsstrategien beschreiben. Zwar findet sich auch hier ein Rekurs auf das dokumentarische Genre, nun allerdings als authentisierendes Stilmittel im Spielfilm. Im Kern geht es jedoch um ästhetische Strategien, die einer »Verzeitlichung des Raums« dienen. Grundlage dafür ist ein politisierter Landschaftsbegriff: Erst durch die (sozialistische) Bearbeitung, seine produktive Veränderung, gewinnt der Raum seinen eigentlichen Sinn, wird zu einer authentischen Größe, in der alle Gegensätze, etwa zwischen Natur und Kultur sowie Stadt und Land, aufgehoben sind. »Landschaft« wird so zu einem Symbol für die sozialistische Utopie, die sie als ästhetische Inszenierung authentisiert und zugleich als konkreten Ort – nämlich die DDR – authentifiziert.

Mediengeschichte im digitalen Zeitalter: ein integrativer multi-medialer Ansatz

Die vorliegende Publikation basiert auf einem Workshop, den das Leibniz-Zentrum für Zeithistorische Forschung (ZZF) und das Leibniz-Institut für Medienforschung | Hans-Bredow-Institut (HBI) in Kooperation mit dem Leibniz-Forschungsverbund Historische Authentizität im Juli 2017 in Potsdam veranstaltet haben (vgl. Seifert-Hartz 2018). Sie versteht sich selbst als Teil einer medialen Transformation von (Wissenschafts-)Kommunikation im digitalen Zeitalter. Ziel ist es, die Potenziale, die das Open Access-Online-Format bietet, für eine Integration audiovisueller Quellen in wissenschaftliche Publikationen zu nutzen. Gerade die Medien- und Zeitgeschichte sollte auditives und visuelles Material nicht länger nur versprachlichen oder es lediglich als illustrative Zugabe zum Text betrachten. Das ist schon deshalb geboten, weil Medialität als prägender Faktor von Wirklichkeit ernst genommen werden muss.

Daher werden hier die Bild- sowie die filmischen und auditiven Quellen, auf die sich die Autor*innen beziehen, wo immer dies möglich war, zum integrativen Bestandteil der Darstellung. Das Ziel ist, die kritische Reflexion über kulturelle Praxen um eine multi-mediale Dimension zu erweitern und die Analysen und Darstellungen um eine zusätzliche Ebene anzureichern. Bisher gibt es für ein solches Hybridformat noch relativ wenige Vorbilder.⁵ Dies dürfte neben

5 Vgl. als Ausnahme das europäische Online-Journal VIEW – Journal of European Television History and Culture; <https://viewjournal.eu/> [10.08.2021].

ausgeprägten Beharrungskräften im Wissenschaftsbetrieb vor allem auf rechtliche und technische Hürden zurückzuführen sein. Vor diesem Hintergrund hat die vorliegende Publikation experimentellen Charakter, nicht zuletzt auch im Hinblick auf die technische Infrastruktur. Ob es gelingt, so einen Schritt aus der »Gutenberg-Galaxis« (Marshall McLuhan) hinauszutreten, wird sich zeigen.

Fest steht allerdings, dass dieser Schritt für die Beteiligten so klein nicht war. Mehr noch als bei anderen wissenschaftlichen Publikationsprojekten ist das Produkt Ergebnis von Teamarbeit und wäre ohne den engagierten Einsatz der beteiligten Kolleg*innen nicht möglich gewesen. Besonderer Dank gilt in diesem Zusammenhang Christine Bartlitz, die das Projekt von Beginn an begleitet hat, es in die neue hybride Publikationsreihe *zbooks* des ZZf aufgenommen und das Erscheinungsbild maßgeblich entwickelt und geprägt hat. Frederike Heinitz hat die technische Umsetzung besorgt, ohne sie gäbe es auf diesen Seiten zwar wie bisher schon viel zu lesen, aber wenig Neues zu sehen und zu hören. Victor Wagner, Paula Dahl, Hermann Breitenborn und Victoria Lisek haben die Publikation durch die Recherche zahlreicher audiovisueller Quellen, ihre Transformation in publizierbare Formate und die Textredaktion unterstützt. Die organisatorische Vorbereitung und Durchführung des Workshops lag in Vanessa Jasmin Lemkes kundigen Händen. Ihnen allen sei herzlich gedankt. Zu danken haben wir ferner dem Leibniz-Forschungsverbund Historische Authentizität, der Workshop und Publikation großzügig gefördert hat. Last not least möchten wir uns bei allen Autor*innen sehr herzlich bedanken, die sich auf dieses Vorhaben eingelassen haben: Für die Bereitschaft, mit uns Neuland zu betreten, die Zeit und Mühe, die insbesondere die Aufbereitung der Medienquellen gekostet hat, und für die große Geduld, die das Projekt erfordert hat.

Literatur

- Bergold, Björn: Wie Stories zu History werden. Zur Authentizität von Zeitgeschichte im Spielfilm, Bielefeld 2019.
- Bösch, Frank: Geschichte mit Gesicht. Zur Genese des Zeitzeugen in Holocaust-Dokumentationen seit den 1950er Jahren, in: Thomas Fischer/Rainer Wirtz (Hg.): Alles authentisch? Popularisierung der Geschichte im Fernsehen, Konstanz 2008, 51–72.
- Classen, Christoph: Balanced Truth – Steven Spielberg’s Schindler’s List among History, Memory, and Popular Culture, in: Wulf Kansteiner/ders. (Hg.): Historical Representation and Historical Truth. History & Theory, Theme 47 (2009), 77–102.
- Doll, Martin: Fälschung und Fake. Zur diskurskritischen Dimension des Täuschens, Berlin 2012.
- Fischer, Thomas/Rainer Wirtz (Hg.): Alles authentisch? Popularisierung der Geschichte im Fernsehen, Konstanz 2008.
- Fischer-Lichte, Erika: Theatralität und Inszenierung, in: Erika Fischer-Lichte/Christian Horn/Isabel Pflug/Matthias Warstat (Hg.): Inszenierung von Authentizität, Tübingen/Basel 2007, 9–28.
- Gundermann, Christine: Im Westen nichts Neues? Der Erste Weltkrieg im Comic, in: Monika Fenn/Christiane Kuller (Hg.): Auf dem Weg zur transnationalen Erinnerungskultur? Konvergenzen, Interferenzen und Differenzen der Erinnerung an den Ersten Weltkrieg im Jubiläumsjahr 2014, Schwalbach/Ts. 2016, 165–181.
- Hattendorf, Manfred: Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung, Konstanz 1999.
- Huck, Christian: Authentizität im Dokumentarfilm. Das Prinzip des falschen Umkehrschlusses als Erzählstrategie zur Beglaubigung massenmedialen Wissens, in: Antonius Weixler (Hg.): Authentisches Erzählen. Produktion, Narration, Rezeption, Berlin/New York 2012, 239–264.
- Hügel, Hans-Otto: Die Darstellung des authentischen Moments, in: Jan Berg/Hans-Otto Hügel/Hajo Kurzenberger (Hg.): Authentizität als Darstellung, Hildesheim 1997, 43–58.
- Kämper, Heidrun: Authentisch – Gebrauchsaspekte eines Leitworts, in: dies./Christopher Voigt-Goy (Hg.): Konzepte des Authentischen, Göttingen 2018, 13–28.
- Knaller, Susanne: Ein Wort aus der Fremde. Geschichte und Theorie des Begriffs Authentizität, Heidelberg 2007.

- Knaller, Susanne/Harro Müller: Authentisch/Authentizität, in: Karlheinz Barck/Martin Fontius/Dieter Schlenstedt/Burkhard Steinwachs/Friedrich Wolfzettel (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe, Bd. 7, Stuttgart/Weimar 2010, 40–65.
- Krämer, Sybille: Medium, Bote, Übertragung, Frankfurt a. M. 2008.
- Lersch, Edgar: Vom »SS-Staat« zu »Auschwitz«. Zwei Fernseh-Dokumentationen zur Vernichtung der europäischen Juden vor und nach »Holocaust«, in: Christoph Classen (Hg.): Die Fernsehserie »Holocaust«. Rückblicke auf eine »betroffene Nation«. Beiträge und Materialien. Zeitgeschichte-online, März 2004, <https://zeitgeschichte-online.de/themen/vom-ss-staat-zu-auschwitz> [10.08.2021].
- Lethen, Helmut: Versionen des Authentischen. Sechs Gemeinplätze, in: Hartmut Böhme/Klaus R. Scherpe (Hg.): Literatur- und Kulturwissenschaften. Positionen, Theorien, Modelle, Reinbek 1996, 205–231.
- Lübbe, Hermann: Zeit-Verhältnisse. Über die veränderte Gegenwart von Zukunft und Vergangenheit, in: Wolfgang Zacharias (Hg.): Zeitphänomen Musealisierung. Das Verschwinden der Gegenwart und die Konstruktion der Erinnerung, Essen 1990, 40–49.
- Macho, Thomas: Das prominente Gesicht. Notizen zur Politisierung der Sichtbarkeit, in: Sabine R. Arnold/Christian Fuhrmeister/Dietmar Schiller (Hg.): Politische Inszenierung im 20. Jahrhundert. Zur Sinnlichkeit der Macht, Wien 1998, 171–184.
- Markowitsch, Hans J./Harald Welzer: Das autobiographische Gedächtnis. Hirnorganische Grundlagen und biosoziale Entwicklung, Stuttgart 2005.
- Paul, Gerhard: Bilder des Krieges – Krieg der Bilder. Die Visualisierung des modernen Krieges, Paderborn 2004.
- Person, Jutta: Pack den Auerochsen ein. Kathrin Passig und Aleks Scholz erklären, wie man in die Vergangenheit reist – und was man vor Ort besser unterlassen sollte, von Missionseifer bis zu Souvenirklau, in: Süddeutsche Zeitung, 30.06.2020, 11; online unter <https://www.sueddeutsche.de/kultur/handbuch-fuer-zeitreisende-pack-den-auerochsen-ein-1.4951248> [10.08.2021].
- Pirker, Eva Ulrike/Mark Rüdiger/Christa Klein/Thorsten Leierendeker/Carolyn Oesterle/Miriam Sénécheau/Michiko Uike-Bormann (Hg.): Echte Geschichte. Authentizitätsfiktionen in populären Geschichtskulturen, Bielefeld 2010.
- Reckwitz, Andreas: Die Gesellschaft der Singularitäten. Zum Strukturwandel der Moderne, Frankfurt a. M. 2019.
- Rössner, Michael/Heidmarie Uhl (Hg.): Renaissance der Authentizität? Über die Sehnsucht nach dem Ursprünglichen, Bielefeld 2012.

- Rüsen, Jörn: Wie kann man Geschichte vernünftig schreiben? Über das Verhältnis von Narrativität und Theoriegebrauch in der Geschichtswissenschaft, in: ders.: Zeit und Sinn. Strategien historischen Denkens, Frankfurt a. M. 2012, 106–131.
- Sabrow, Martin: Die Aura des Authentischen in historischer Perspektive, in: ders./Achim Saupe (Hg.): Historische Authentizität, Göttingen 2016, 29–43.
- Sabrow, Martin/Achim Saupe: Historische Authentizität. Zur Kartierung eines Forschungsfeldes, in: dies. (Hg.): Historische Authentizität, Göttingen 2016, 7–28.
- Sabrow, Martin/Norbert Frei: Die Geburt des Zeitzeugen nach 1945, Göttingen 2012.
- Saupe, Achim: Authentizität, Version: 3.0, in: Docupedia-Zeitgeschichte, 25.08.2015, http://docupedia.de/zg/saupe_authentizitaet_v3_de_2015 [10.08.2021].
- Saupe, Achim: Historische Authentizität: Individuen und Gesellschaften auf der Suche nach dem Selbst – ein Forschungsbericht (15.08.2017), in: H-Soz-Kult, <https://www.hsozkult.de/literaturereview/id/forschungsberichte-2444> [10.08.2021].
- Seifert-Hartz, Constanze: Tagungsbericht Historische Authentizität und Medien, 13.07.2017–14.07.2017 Potsdam, in: H-Soz-Kult, 19.05.2018, <https://www.hsozkult.de/conferencereport/id/tagungsberichte-7701> [10.08.2021].
- Schmidt, Siegfried J.: Die Wirklichkeit des Beobachters, in: Klaus Merten/Siegfried J. Schmidt/Siegfried Weischenberg (Hg.): Die Wirklichkeit der Medien. Eine Einführung in die Kommunikationswissenschaft, Opladen 1994, 3–19.
- Schneider, Jan Georg: Gibt es nichtmediale Kommunikation?, in: Zeitschrift für Angewandte Linguistik (ZfAL) 44 (2006), 71–90.
- Sobchack, Vivian: The Scene is the Screen. Beitrag zu einer Phänomenologie der »Gegenwärtigkeit« im Film und in den elektronischen Medien, in: Hans Ulrich Gumbrecht/K. Ludwig Pfeiffer (Hg.): Materialität der Kommunikation, Frankfurt a. M. 1988, 416–428.
- Spangenberg, Peter M.: Autoritätsmaschinen – Bewusstseinsmaschinen, in: Ralph Kray/K. Ludwig Pfeiffer/Thomas Studer (Hg.), Autorität. Spektren harter Kommunikation, Opladen 1992, 177–201.
- Steinle, Matthias: Geschichte im Film: Zum Umgang mit den Zeichen der Vergangenheit im Dokudrama der Gegenwart, in: Barbara Korte/Sylvia Paletschek (Hg.): History Goes Pop. Zur Repräsentation von Geschichte in populären Medien und Genres, Bielefeld 2009, 147–165.

Strub, Christian: Trockene Rede über mögliche Ordnungen der Authentizität, in: Jan Berg/Otto Hügel/Hajo Kurzenberger (Hg.): Authentizität als Darstellung, Hildesheim 1997, 7–17.

Tausk, Petr: Die Geschichte der Fotografie im 20. Jahrhundert. Von der Kunstfotografie bis zum Bildjournalismus, Köln 1977.

URL der Online-Ausgabe (Open Access): <https://zdbooks.de/echt-inszeniert-2021/classen-saupe-wagner-authentizitaet-medien-moderne> [20.02.2022]

Lizenz: CC BY-NC-ND 3.0 DE; im Beitrag enthaltenes Bild-, Ton- und/oder Filmmaterial ist von dieser Lizenz nicht erfasst.

I. Diskurse zum Verhältnis von Medien und Realität

Authentizität als filmische Konstruktion

Abstract

Der Beitrag geht der filmischen Konstruktion von Authentizität nach. Hierfür werden zunächst verschiedene filmtheoretische Positionen zum Realitätsgehalt von fotografischen Bildern vorgestellt, um divergierende Konzeptionen von Realität aufzuzeigen. Anschließend werden unterschiedliche filmische Verfahren aus dem Bereich des Dokumentarfilms besprochen, die zum Eindruck von Authentizität beitragen. Um die paradoxe Struktur des Authentischen aufzuzeigen, werden die eingangs vorgestellten filmtheoretischen Überlegungen anhand des Spielfilms *Come Back, Africa* (1959) diskutiert. Abschließend beschäftigt sich der Beitrag mit der Inszenierung der Produktion von dokumentarischen Bildern, mit der die Fernsehserie *Holocaust* (1978) und der Spielfilm *Son of Saul* (2015) die Glaubwürdigkeit ihrer Erzählung unterstreichen.

Das Authentische steht momentan hoch im Kurs. Gleichwohl ist im Wörterbuch der »Ästhetischen Grundbegriffe« nachzulesen, dass es »zu den Schwierigkeiten im Umgang mit dem Begriff Authentizität gehört [...], keine eindeutige Definition sowohl aus historisch wie auch aus aktueller Perspektive geben zu können« (Knaller 2010, 40). Semantisch gehört der Begriff zu einem Feld von Wörtern wie »glaubwürdig«, »zuverlässig«, »unmittelbar« und »echt«. Historisch ist er in Bereichen des Rechts, der Theologie, Philosophie und der Künste zu finden und mit dem Begriff der Wahrheit verbunden, die durch eine Autoritätsinstanz garantiert wird (vgl. Lethen 1996, 209f.). Epistemologische Umbrüche haben sich ebenso wie mediale Neuerungen auf den Begriff des Authentischen ausgewirkt. So haben Theorieumstürze in den Naturwissenschaften einen »naturwissenschaftlich begriffenen Wirklichkeitsbegriff« (Knaller 2010, 51) mit sich gebracht. Mit der Einführung der Fotografie stand dann ein technisches Medium zur Verfügung, das die Authentizität von Abbildungen bzw. die Präsenz eines Objekts vor der Kamera garantierte.

Trotz der Verengung des Begriffs, die mit der Einführung von fotografischen Medien einherging, variieren auch in foto- und filmtheoretischen Schriften die Konzeptionen des Authentischen. So wird einerseits über den Realitätsbezug von Spielfilmen gesprochen, und es werden andererseits Verfahren in den Blick genommen, die dem Dokumentarfilm seine besondere Authentizität verleihen. Für die Bestimmung des Authentischen richtet sich das Interesse unter anderem auf Drehorte, Kameraführung oder das Verhalten der Darsteller*innen vor der Kamera. Aus vergleichender Perspektive fällt auf, dass nicht nur das Verständnis vom Realitätsbezug des Mediums Film in den theoretischen Schriften variiert, sondern dass sich im Laufe der Zeit auch die filmischen Verfahren verändert haben, die den Eindruck von Authentizität erzeugen.

Am Film zeigt sich in besonderem Maße die paradoxe Struktur des Authentischen (vgl. Knaller 2016), die Jonathan Culler am Beispiel des Tourismus herausgearbeitet hat. Culler hebt die mediale Bedingtheit von Authentizität hervor, indem er konstatiert: »to be experienced as authentic it must be marked as authentic, but when it is marked as authentic it is mediated, a sign of itself, and hence not authentic in the sense of unspoiled« (Culler 1981, 139). In Filmen ist selbstverständlich alles, was authentisch erscheint, medial vermittelt. Über die offensichtliche Medialität des Films hinaus verändert vor allem die Anwesenheit eines Kamerateams eine vorgefundene, scheinbar authentische Szene und tragen die Kameraführung und die Auswahl und Montage von Filmaufnahmen zur Konstruktion des Eindrucks von Authentizität bei.

Bevor ich im Folgenden näher auf die filmische Konstruktion von Authen-

tizität eingehe, werde ich zunächst unterschiedliche theoretische Positionen zum Realitätsgehalt von fotografischen Bildern vorstellen, wobei ich mich zur Verdeutlichung der unterschiedlichen Konzeptionen vor allem auf die frühe Fotografie- und Filmtheorie sowie die Praxis des Dokumentarfilms beziehen werde. Anschließend werde ich am Beispiel des Films *Come Back, Africa* (SA/USA 1959, Lionel Rogosin) die zuvor besprochenen Elemente identifizieren und dabei auf das Paradox der authentisch agierenden Schauspieler*in hinweisen, das neben der medialen Bedingtheit von Authentizität im Medium Film ebenfalls zum Tragen kommt. Anhand von zwei Szenen aus den Geschichtsfilmern *Holocaust* (USA 1978, Marvin J. Chomsky) und *Son of Saul* (HU 2015, László Nemes) werde ich schließlich auf die Verknüpfung von dokumentarischem Bildmaterial und Spielszenen eingehen, deren wechselseitige Authentifizierung und Narrativisierung ebenso ein Bestandteil der paradoxalen Struktur der medialen Vermittlung von Authentizität ist.

Zum Realitätsgehalt fotografischer Abbildungen

Dass fotografischen Bildern ein besonderes Verhältnis zur Wirklichkeit zugeschrieben wird, hat mit ihrer technischen Herstellung zu tun. Fotografien und Filme sind Produkte physikalischer und chemischer Prozesse: Sie entstehen, indem das von einem Objekt ausgesendete oder reflektierte Licht durch eine Linse gebündelt und auf die lichtempfindliche Schicht eines Films, einer fotografischen Platte oder – im digitalen Zeitalter – eines Sensors gelenkt wird. Das Bild entsteht dabei »automatisch«, d.h. »ohne schöpferische Vermittlung des Menschen« (Bazin 2004a, 37), so der Filmkritiker und -theoretiker André Bazin, der noch in vordigitalen Zeiten eine »Ontologie des fotografischen Bildes« (2004a) entwickelt hat. Diese spielt »nur in der Auswahl und Anordnung des Gegenstands« eine Rolle (ebd., 37). Gerade aus dieser Abwesenheit des Menschen speist sich Bazin zufolge die »Überzeugungsmacht« von fotografischen Bildern, die wie ein »natürliches« Phänomen« wirken (ebd., 37).

Die »Leidenschaftslosigkeit des Objektivs« (ebd., 39) ermögliche laut Bazin einen unverstellten Blick auf die Wirklichkeit. Die Fotografie halte den »Reflex auf dem nassen Trottoir, [oder] die Geste eines Kindes« fest, die der Mensch »im Gewebe der Welt« (ebd., 39) nicht zu entdecken vermocht habe. Gleichzeitig bestätige der Herstellungsprozess die Existenz der abgebildeten Objekte, die sich notwendigerweise vor dem Objektiv der Kamera befunden haben müssten. Fotografische Bilder wiesen somit nicht nur eine (ikonische) Ähnlichkeit

mit den abgebildeten Gegenständen auf; indem sie die Präsenz der abgebildeten Objekte voraussetzten, hätten sie auch indexikalische Qualität, aus der sich ihr Realitätsgehalt ableite.

Die abgebildeten Objekte oder Personen seien also, so Roland Barthes, eine »*notwendig* reale Sache, die vor dem Objektiv platziert war und ohne die es keine Photographie gäbe« (1989, 86). Es sei diese indexikalische Relation zum abgebildeten Objekt, das die Fotografie als natürliche »Einschreibung der Welt auf die lichtempfindliche Fläche« (Dubois 1998, 54) erscheinen ließe – auch wenn, wie Philippe Dubois feststellt, der Belichtung »zutiefst *kulturelle*, *co*-dierte, gänzlich von menschlichen Entscheidungen abhängige Gesten« (ebd., 54) vorausgehen und nachfolgen. Aus ihr resultiere die besondere Beweiskraft der Fotografie, die Gewissheit über »die Welt« verschafft, denn, so Roland Barthes, »jegliche Photographie ist eine Beglaubigung von Präsenz« (Barthes 1989, 97).

Gleichzeitig stellt die Fotografie Zeit still und verweist somit immer in die Vergangenheit. Jedes Foto friert den Moment ein, in dem es belichtet wurde, und hält einen Augenblick fest, der sofort nach der Belichtung in der Vergangenheit liegt. Die Präsenz, über die die Fotografie durch ihren indexikalischen Charakter Gewissheit verschafft, ist daher immer eine bereits zeitlich vergangene. In der Fotografie verbinden sich also Realität und Vergangenheit. Nach Roland Barthes »läßt sich in der PHOTOGRAPHIE nicht leugnen, daß *die Sache dagesen ist*« (ebd., 86).

Aufgrund ihrer besonderen Relation zur Vergangenheit scheint sich die Fotografie hervorragend als Medium der Geschichte zu eignen. Allerdings formulieren viele Fototheoretiker*innen Zweifel an der Geschichtstauglichkeit des Mediums oder weisen diese sogar ganz zurück. Denn obwohl Fotos eine vergangene Präsenz beglaubigen, ist es oft nicht möglich, die Ereignisse, die auf ihnen festgehalten sind, oder die Situationen, in der sie entstanden sind, aus der Abbildung zu entziffern. Hierfür ist vielmehr eine Kontextualisierung notwendig, die beispielsweise in Form von Erzählungen oder Bildunterschriften stattfinden kann.

Bereits 1931 hat Walter Benjamin in seiner »Kleinen Geschichte der Photographie« auf die Notwendigkeit der Beschriftung hingewiesen, um fotografische Bilder entziffern zu können, die (im Gegensatz zur Kunstfotografie oder Reklame) einen authentischen Anspruch haben. Denn, so zitiert er Brecht, »weniger denn je [sagt] eine einfache ›Wiedergabe der Realität‹ etwas über die Realität aus [...]. Eine Photographie der Kruppwerke oder der A.E.G. ergibt beinahe nichts über diese Institute. Die eigentliche Realität ist in die Funktionale gerutscht« (Brecht 1931, zit. n. Benjamin 1994b, 63). Um die Realität zu

zeigen, die nicht mehr direkt sichtbar ist, plädiert Brecht dafür, »etwas aufzubauen«, etwas ›Künstliches‹, ›Gestelltes‹« (ebd., 63). Doch selbst diese fotografischen Konstruktionen, deren Ziel es ist, die »menschlichen Zusammenhänge [zu] fassen« (Benjamin 1994b, 62) und Erkenntnis zu ermöglichen, bedürfen nach Benjamin einer Beschriftung, »ohne die alle photographische Konstruktion im Ungefähren stecken bleiben muß« (ebd., 64). Mit seiner Frage: »Wird die Beschriftung nicht zum wesentlichen Bestandteil der Aufnahme werden?« (ebd., 64) legt er nahe, dass nur sie die Entzifferbarkeit und Lesbarkeit der Bilder sicherstellt.

Mit seiner Emphase der Literarisierung nimmt Benjamin dabei vor allem ein gesellschaftstheoretisches Phänomen in den Blick, nämlich das des Verschwindens von sichtbaren Strukturen und Zusammenhängen. Demgegenüber gilt das Interesse von Roland Barthes, der sich in seinen semiologischen Schriften ebenfalls mit der Lektüre von Fotografien beschäftigt, vor allem zeichentheoretischen Problemen. Auch er betont die Relevanz schriftlicher Ergänzungen, wenn er danach fragt, wie Bilder Botschaften vermitteln. Neben der Konnotation, die durch verschiedene fotografische Verfahren »auf den verschiedenen Ebenen der Produktion der Fotografie herausgearbeitet« wird (Barthes 1990a, 16), ist es vor allem der begleitende Text, der die Polysemie der Bilder eindämmt und ihre Bedeutung aus einer »fluktuierende[n] Kette« von Signifikanten« (Barthes 1990b, 34) fixiert.

Anders als bei Benjamin fungieren Bildunterschriften für Barthes damit nicht als Wegweiser, die es ermöglichen, fotografische Aufnahmen als »Beweisstück im historischen Prozeß« (Benjamin 1994a, 21) wahrzunehmen, sondern als Operation zur Selektion und Verankerung von Sinn. Beiden Autoren geht es in ihrer Beschäftigung mit dem Verhältnis von Schrift und Bild dabei vor allem um das Potenzial von fotografischen Bildern, wobei sie entgegengesetzte Schwierigkeiten ausmachen: Für Barthes, der ihre Polysemie und analogische Fülle unterstreicht, enthalten die Aufnahmen zu viel Informationen, für Benjamin ist in den Fotografien hingegen zu wenig Realität (d.h. Strukturen und Zusammenhänge) sichtbar.

Zum Konzept der Realität im Spielfilm (Filmtheorie)

Als fotografisches Medium setzt auch der Film – zumindest im vordigitalen Zeitalter – voraus, dass die abgebildeten Objekte und Personen vor dem Objektiv präsent waren und die Handlungen oder Ereignisse tatsächlich stattgefunden haben. Im Vergleich mit der Fotografie stellt sich die Frage der Bedeutung

für filmische Bilder allerdings in deutlich geringerem Maße – nicht zuletzt, weil Bedeutung im Film durch das filmische Mittel der Montage, durch den Ton und die Narration entsteht.

Womit sich die (frühe) Filmtheorie allerdings ausführlich beschäftigt, ist der Bezug des Mediums Film zur Wirklichkeit. Interessanterweise wird eine realistische Tendenz dabei nicht nur dem Dokumentarfilm zuerkannt (hierzu unten mehr) – im Gegenteil: Viele Autor*innen referieren gerade auch auf fiktionale Filme, um deren Realitätsgehalt zu beschreiben. Im Folgenden soll kurz auf drei Autoren der klassischen Filmtheorie eingegangen werden, um die anschließende Besprechung der Filmbeispiele theoretisch zu rahmen.

Für den Filmtheoretiker Béla Balázs (1884–1949) ist der (Stumm-)Film beispielsweise dazu in der Lage, den Menschen wieder sichtbar zu machen, dessen körperliche Ausdrucksfähigkeit durch die »Kultur der Worte« (Balázs 2001, 19) verloren gegangen sei. Indem Filme Mienen oder Gebärden in Großaufnahmen festzuhalten vermögen, zeigen sie die »unmittelbar verkörperte Seele« eines Menschen, so Balázs (ebd., 17). Ihm geht es also weniger um die Darstellung der äußeren Wirklichkeit, sondern um die »ursprüngliche Natur« des Menschen (ebd., 76) oder um die Authentizität der gefilmten Darsteller (auch wenn Balázs den Begriff des »Authentischen« nicht verwendet). Diese ursprüngliche Natur beschreibt er am Beispiel von Tieren und Kindern, die nicht für die Kamera spielen, sondern eben ganz »sie selbst« sind.

In seinen problematischen, weil rassistisch geprägten Überlegungen zur Physiognomie (vgl. Geil 2018, 514) weist Balázs darauf hin, dass in den Gesichtszügen eines Menschen »Typus und Persönlichkeit« miteinander ringen (ebd., 42), d. h. dass in ihnen das »Gemeingut der Familie, der Rasse und der Klasse« enthalten sei (ebd., 41). Von Interesse ist diese Bemerkung, weil Balázs hiermit die These aufstellt, dass im Gesicht (und den Gebärden) eines Menschen die Verhältnisse sichtbar sind, unter denen er lebt. Hierauf wird unten, im Zusammenhang mit der Besetzung der Hauptrolle von *Come Back, Africa*, nochmals zurückzukommen sein.

Siegfried Kracauer (1889–1966) versteht den Film hingegen als Medium zur »Errettung der äußeren Wirklichkeit« – so der Untertitel seiner 1960 zuerst in englischer Sprache erschienenen »Theorie des Films«. Er unterscheidet zwischen Filmen mit realistischer Tendenz, die der Wirklichkeit zugewandt seien, und Filmen mit formgebender Tendenz, die sich dem »Historischen und Fantastischen« (Kracauer 1998, 63) verschrieben. Dabei gibt er Filmen mit realistischer Tendenz, die er auch als filmische Filme bezeichnet, den Vorzug, da sie der Affinität des Mediums zur physischen Realität Rechnung trügen. Diese Affi-

nität ergebe sich daraus, dass der Film die Realität sichtbar machen könne, und zwar nicht nur, weil die Kamera Dinge registriere. Der Film habe Kracauer zufolge auch eine »enthüllende Funktion«, d.h. Filme setzen filmtechnische Verfahren ein, um »Dinge zu enthüllen, die man normalerweise nicht sieht« (ebd., 77), weil sie zu klein oder zu groß seien, die wir aufgrund ihrer »vergänglichen Natur« (ebd., 85) oder ihrer Alltäglichkeit nicht wahrnehmen oder die »das menschliche Bewußtsein zu überwältigen drohen« (ebd., 90).

Filme über die Vergangenheit klassifiziert Kracauer übrigens als unfilmisch (ebd., 118). Beim Anblick von Kostümen, Dekorationen und anderer »notwendig gestellten Dinge« komme man als Kinobesucher »kaum umhin, Unbehagen zu spüren« (ebd., 115). Man bleibe sich permanent »der Anstrengungen bewußt, mit denen [die Vergangenheit] rekonstruiert wurde«, und erliege eben nicht »dem Zauber einer angeblich wiedererstandenen Vergangenheit« (ebd., 115). Trotz dieses eindeutigen Urteils konstatiert Kracauer in Filmen jedoch auch das »Bemühen um Authentizität« (ebd., 119) beim Portraitieren von »einer bestimmten Epoche eigentümlichen Seins- und Verhaltensweisen« (ebd., 120).

Auch André Bazin (1918–1958) nimmt die filmischen Verfahren in den Blick, durch die der Eindruck von Realität entsteht. In Anlehnung an die Literaturwissenschaft beschreibt er Realismus als artifizielle Methode, mit der die Illusion von Wirklichkeit erzeugt werde. Diese Illusion unterscheide sich von der »ursprünglichen Wirklichkeit« oder »authentischen Realität« (Bazin 2004b, 309), die mehrdeutig sei – Kracauer würde »unbestimmt« sagen – und die ihre eigene Zeitlichkeit besitze (vgl. Bazin 2004c). Die Filmkunst, schreibt Bazin, »kann nicht die ganze Wirklichkeit einfangen, ein Zipfel entwischt ihr immer« (Bazin 2004b, 311).

Dass auf der Leinwand die Illusion von Wirklichkeit entsteht, beruht – ganz allgemein – auf Konventionen, auf Selektion und Abstraktion. Anhand von Filmbeispielen betont Bazin auf der einen Seite kameratechnische Aspekte wie die Verwendung der Tiefenschärfe, die es ermögliche, Ereignisse zu erfassen, die sich in unterschiedlichen Bildebenen abspielen. In Spielfilmen führe dies dazu, dass Szenen nicht mehr in verschiedene Einstellungen zergliedert werden müssten, sondern in einem *take* gefilmt werden könnten. Hierdurch wird »filmische Illusion [...] um eine wesentliche Eigenschaft des Realen bereichert: die Kontinuität« (ebd., 310).

Auf der anderen Seite betont Bazin, dass »Originalschauplätze, Außenaufnahmen, natürliches Licht und Laiendarsteller« (ebd., 311) aufgrund ihrer »absolut unnachahmlichen Eigenschaften des authentischen Dokuments« (ebd., 311) ebenfalls zur Begründung von Realismus beitragen. Für die Verwendung von

»natürlichen Elementen der Wirklichkeit« (ebd., 311) führt er den italienischen Neorealismus an. Diese (Spiel-)Filme besitzen Bazin zufolge »einen außergewöhnlichen dokumentarischen Wert« (ebd., 300), weil sie im Zeitgeschehen verhaftet seien. Dies ergebe sich nicht nur aus den Themen, mit denen sich die Filme beschäftigen, und den realen Schauplätzen, an denen sie spielen, sondern dies habe auch mit der Wahl von Laiendarsteller*innen zu tun, die aufgrund ihrer »physischen oder biographischen Übereinstimmung« (ebd., 305) mit ihrer Filmrolle ausgewählt worden seien, wodurch ein »Eindruck von Wahrhaftigkeit« (ebd.) entstehe.

Zur Authentizität im Dokumentarfilm

Die (frühe) Filmtheorie reflektiert über das Verhältnis von Film und Wirklichkeit bzw. Realität, versteht Realismus als technisches und künstlerisches Verfahren und spricht von der Illusion von Wirklichkeit bzw. vom Realitätseffekt (Barthes 1968 und 2000); der Begriff »Authentizität« wird hingegen wenig verwendet. Er kommt in der Filmwissenschaft vor allem im Bereich des Dokumentarfilms zum Einsatz (z.B. Hattendorf 1994; Beyerle 1997), um verschiedene Mittel zu beschreiben, durch die der Eindruck von Authentizität entsteht (Nichols 2001, xii). Diese Authentifizierungs- bzw. Authentisierungsstrategien richten sich sowohl auf die Erwartungen der Zuschauer*innen, die aufgrund entsprechender Ankündigungen Filme einer »dokumentarisierenden Lektüre« (Odin 1990) unterziehen, als auch auf spezifische filmische Verfahren, durch deren Verwendung Szenen oder Personen als authentisch markiert werden.

Bei der Beschäftigung mit diesen filmischen Verfahren liegt das besondere Augenmerk auf den Filmen des *Direct Cinema*, einer Filmrichtung, die sich in den 1960er Jahren im Zusammenhang mit der Einführung von leichten 16mm-Kameras und des Pilotton-Verfahrens, das die synchrone Aufnahme von Bild und Ton ermöglicht, etabliert hat. Dokumentarfilmer*innen wie Albert und David Maysles, D.A. Pennebaker, Richard Leacock und Robert Drew konnten ihren Protagonist*innen aufgrund neuer Kamera- und Tontechnologien auf Schritt und Tritt folgen, um ihren Alltag zu dokumentieren. Prämisse des *Direct Cinema* war es, nicht in die vorgefundene Situation einzugreifen und keine Veränderungen vorzunehmen, um der Kamera beispielsweise einen besseren Blickwinkel oder eine bessere Lichtsituation zu verschaffen. Es sind diese im Film deutlich zu erkennenden Beschränkungen, die den Eindruck von Authentizität erzeugen.

Der amerikanische Film *Primary* (USA 1960, Robert Drew), für den Richard Leacock und Albert Maysles die Kamera geführt haben und den D. A. Pennebaker geschnitten hat, begleitet beispielsweise die beiden demokratischen Kandidaten Hubert Humphrey und John F. Kennedy bei ihrem Vorwahlkampf in Wisconsin. Der Film wurde mit mobilen Kameras aufgenommen, die sich mitten im Geschehen befinden und flexibel auf die Ereignisse reagieren können. Die Licht- und Tonqualität variiert, da – entsprechend der Prämisse des *Direct Cinema* – keine zusätzlichen Lichtquellen oder Mikrofone aufgestellt wurden. Dies ist beispielsweise in einer langen Einstellung zu sehen, in der sich die Kamera hinter Kennedy durch eine Menschenmenge bewegt, wobei das synchron mitlaufende Tonband nur Tonfetzen aufnimmt und die Filmbilder manchmal unter- und manchmal überbelichtet sind.



Video 1: Ausschnitt aus *Primary* (USA 1960, Robert Drew)



Die Handkamera und die spezifische Bild- und Tonqualität dieser Szene unterstreichen, dass die vorgefundene Wirklichkeit nicht verändert wurde. Zugleich betonen diese textuellen Merkmale auch die Präsenz der Filmemacher*innen,

die sich mitten im Geschehen befinden, wobei die lange Einstellung mit ihren Tonfetzen, Überbelichtungen und verstellten Blickpositionen der Wahrnehmung der Filmemacher*innen beim Gang durch die Menschenmenge zu entsprechen scheint. Beim Betrachten des Films übernehmen wir als Zuschauer*innen diese Wahrnehmung. Wir bewegen uns mit durch die Menge, und es entsteht der Eindruck, ebenfalls unmittelbar dabei zu sein. Auch diese scheinbare Teilhabe an den Ereignissen trägt maßgeblich zur spezifischen Authentizität der Szene bei.

Neben dem Eindruck einer unveränderten Wirklichkeit bezieht sich der Begriff des Authentischen im Bereich des Dokumentarfilms auch auf die sozialen Akteur*innen, die mehr oder weniger authentisch erscheinen. Die Darsteller*innen in den Filmen des *Direct Cinema* wirken in der Regel glaubwürdig und unverstellt. Dies hat vor allem mit der Wahl der Protagonist*innen zu tun, bei denen es sich häufig um Politiker*innen oder Musiker*innen handelt – also um Personen, die bereits an die Anwesenheit von Kameras gewöhnt sind. Auch in Filmen anderer Stilrichtungen lässt sich der Eindruck eines ungekünstelten Auftretens bzw. authentischen Verhaltens meist darauf zurückführen, dass sich die sozialen Akteur*innen, die von der Kamera begleitet werden, in ihrem Alltag oft in performativen Situationen befinden – selbst dann, wenn kein Dokumentarfilmteam anwesend ist.

Auch wenn Personen in Dokumentarfilmen die Kontrolle über ihre Emotionen verlieren, werden sie als authentisch wahrgenommen. Dieses Merkmal, das dem soeben erwähnten geübten performativen Auftreten diametral gegenübersteht, lässt sich beispielsweise in Geschichtsdokumentationen beobachten, in denen sich mehrere Zeitzeug*innen an die Vergangenheit erinnern. So wirken Interviewpartner*innen, die einen vorbereiteten Text aufsagen, in Filmen und Fernsehsendungen deutlich weniger glaubhaft als emotional sprechende Zeitzeug*innen, deren Aussagen grammatikalisch nicht korrekt sind. Dies zeigt sich im Vergleich von zwei Statements aus *Holokaust*, einer 6-teiligen Dokumentationsreihe des ZDF aus dem Jahr 2000.

In der Folge *Ghetto* klassifiziert Fritz Hippler seinen Film *Der ewige Jude* als »größte[n] Schandfilm des Antisemitismus«: Seine Formulierungen und die Art seines Sprechens vermitteln dabei den Eindruck, dass er eine eingeübte und vielfach wiederholte Einschätzung wiedergibt, die er nicht aufrichtig teilt (dementsprechend distanziert sich die Sendung im Anschluss an diese Aussage durch einen Voice-Over-Kommentar von ihrem Zeitzeugen).

In der Folge *Menschenjagd* beschreibt der Soldat Karl-Heinz Mangelsen hingegen eine Exekution: Durch ein unkontrolliertes Aufschluchzen erscheint seine Frage »Musste das sein? Hätt' ich viel früher machen müssen. Wenn ich



Video 2: Ausschnitt aus *Holokaust* – Teil 3: Ghetto
(D 2000, Maurice Philip Remy)



Video 3: Ausschnitt aus *Holokaust* – Teil 1: Menschenjagd
(D 2000, Maurice Philip Remy)



das gleich gemeldet hätte, vielleicht wär' dann aufgeräumt worden, nich'?'« als wahrhaftige Selbstanklage.

Das emotionale Auftreten von Gesprächspartner*innen steht im Bereich des Dokumentarfilms immer im Zusammenhang mit der Interviewsituation und -methode. Darüber hinaus werden in der Montage kurze Fragmente aus einem langen Gespräch ausgewählt und so zusammengefügt, dass eine Argumentation entsteht, sowie zusätzliche Filmaufnahmen und eine Tonspur ergänzt. Emotionalität und Authentizität von Interviewpartner*innen in Dokumentarfilmen und Fernsehdokumentationen sind somit das Produkt spezifischer filmischer Verfahren.

Nicht nur im Spielfilm, auch im Dokumentarfilm ist der Eindruck von Authentizität also eine filmische Konstruktion. Gefilmte Situationen erscheinen durch die Kameraführung unverändert und authentisch; portraitierte Personen haben entweder Erfahrung im Umgang mit den Medien und wirken daher ungekünstelt, oder sie verlieren – als Effekt der Interviewmethode oder der Montage – die Kontrolle über ihre Emotionen und werden daher als authentisch wahrgenommen.

Dass Spielfilme verschiedene Merkmale und Verfahren von Dokumentarfilmen als Authentifizierungsstrategie einsetzen, wird unten noch zu zeigen sein. Dabei wird insbesondere auf Geschichtsfilm einzugehen sein, d.h. auf Spielfilme, die sich an historischen Ereignissen orientieren. Zunächst soll jedoch mit Bezug auf die oben besprochenen filmtheoretischen Überlegungen anhand des Films *Come Back, Africa* auf die Sichtbarkeit der Wirklichkeit und das Paradox des authentischen Schauspiels eingegangen werden.

Realität und das Paradox der Authentizität in *Come Back, Africa*

Die in der Filmtheorie erwähnten Elemente, die zur Erzeugung des Eindrucks von Wirklichkeit beitragen, sind in zahlreichen Spielfilmen anzutreffen, beispielsweise auch in *Come Back, Africa*, einer unabhängigen US-amerikanischen Produktion aus dem Jahr 1959. Der Film spielt in Südafrika, wo der Regisseur Lionel Rogosin ohne Wissen der Regierung einen kritischen Film über das Apartheidsystem gedreht hat. Erzählt wird die Geschichte von Zachariah, einem jungen Mann aus KwaZulu, der nach Johannesburg kommt und dort verschiedene Jobs annimmt, um seiner Familie Geld nach Hause schicken zu können. Die fiktionale Handlung zeigt die Restriktionen und Willkür gegenüber der schwarzen Bevölkerung Südafrikas und hält deren Lebensbedingungen so-

wie politische und kulturelle Aktivitäten fest. *Come Back, Africa* wurde 1959 beim Filmfestival in Venedig mit dem Kritikerpreis ausgezeichnet und verhalf Miriam Makeba, die in einer Szene mitspielt, zu internationaler Bekanntheit.

Come Back, Africa wurde ohne behördliche Drehgenehmigung (bzw. unter Angabe falscher Gründe) an Originalschauplätzen aufgenommen. So begleitet die Kamera Zachariah zu Beginn des Films in eine Mine, wo Bergarbeiter unter unmenschlichen Bedingungen und ohne jeglichen Arbeitsschutz Gold abbauen. Ein Großteil des Films wurde allerdings in Johannesburg gefilmt – vor allem in Sophiatown, einem Arbeiterviertel, in dem verschiedene ethnische Gruppen bis zur Einführung des Group Areas Act zusammenlebten. Nachdem 1950 mit diesem Gesetz die räumliche Segregation des Apartheidsystems festgeschrieben worden war, wurde die Bevölkerung von Sophiatown ab 1955 zwangsumgesiedelt und der gesamte Stadtteil anschließend abgerissen. 1959 – also im Erscheinungsjahr des Films – war diese Zwangsumsiedlung abgeschlossen, und 1963 war Sophiatown vollständig dem Boden gleich gemacht.

Durch die Wahl der Drehorte dokumentiert *Come Back, Africa* das Leben in Sophiatown kurz vor Ende der Zwangsräumung. So spazieren Zachariah und seine Frau Vinah, die ihm in die Stadt nachgereist ist, in einer Szene durch das Viertel und begegnen dabei unterschiedlichen Straßenmusiker*innen, die damals ein fester Bestandteil der städtischen schwarzen Kultur von Sophiatown waren. Der Spaziergang ist an Originalschauplätzen gefilmt, und die Tiefenschärfe der Einstellungen gibt den Blick frei auf alltägliche Straßenszenen, die sich im Bildmittel- und -hintergrund abspielen: Neben den spielenden Kindern und Menschen, die sich unterhalten, zur Musik tanzen oder ihren Geschäften nachgehen, ist auch die voranschreitende Zerstörung von Sophiatown zu sehen: Die Kamera hält hier den Bauschutt und die eingerissenen Häuser fest, an denen die Protagonist*innen auf ihrem Weg vorbeispazieren.

Mit diesen Aufnahmen von Sophiatown und aus der Goldmine registriert *Come Back, Africa* die sichtbare Realität Südafrikas zu einem historisch spezifischen Zeitpunkt. Durch sie erhält der Film seinen besonderen dokumentarischen Wert. Mit Bazin (2004b) lassen sich diese Einstellungen als »authentische Dokumente« verstehen, da sie – trotz der Spielhandlung – »natürliche Elemente der Wirklichkeit« enthalten und somit einen Teil der »authentischen Realität« einfangen. In der über 5-minütigen Spazierszene durch Sophiatown tragen hierzu neben den Drehorten auch die Kameratechnik sowie die Montage bei. Zudem wurde *Come Back, Africa* ausschließlich mit Laiendarsteller*innen gedreht – ein weiteres Element, das Bazin zufolge zum »Eindruck von Wahrhaftigkeit« beiträgt.



Video 4: Ausschnitt aus *Come Back, Africa* (SA/USA 1959, Lionel Rogosin)



Video 5: Ausschnitt aus *Come Back, Africa* (SA/USA 1959, Lionel Rogosin)



Video 6: Ausschnitt aus *Come Back, Africa* (SA/USA 1959, Lionel Rogosin)

Um den Hauptdarsteller von *Come Back, Africa* zu finden, sprach Rogosin, unterstützt von seinem Co-Autor William Modisane, auf der Straße Menschen an, die seiner Vorstellung vom Protagonist*innen des Films entsprachen. Er war auf der Suche nach einem bestimmten Gesicht, wobei er von der Annahme ausging, dass das Gesicht einer Person deren Charakter widerspiegele (siehe Weaver 2015, 197). Die Persönlichkeit einer Person verstand er dabei nicht nur als deren Individualität, sondern auch als Reflexion ihrer Zugehörigkeit zu einer sozialen Gruppe. Ähnlich wie für Balázs (2001) war das Gesicht für Rogosin also eine Ausdrucksfläche der »Seele« des Menschen und machte sowohl Individualität als auch »Gemeingut« sichtbar. Die Darsteller*innen mussten Rogosin zufolge vor der Kamera einfach sie selbst sein, sodass diese die Realität ihrer Persönlichkeit – und implizit damit auch ihrer sozialen Situation – festhalten konnte.

Um der Persönlichkeit seiner Darsteller*innen gerecht zu werden, besetzte Rogosin erst die Rollen, bevor konkrete Szenen für den Film entwickelt wurden (*Come Back, Africa*, 8). Für die Hauptrolle wurde Zacharia Mgabi ausgewählt, ein einfacher, ungebildeter Mann vom Lande, der nach Johannesburg gekommen war, weil er von der Landwirtschaft nicht leben konnte. Er war Rogosin an einer Bushaltestelle aufgefallen und hatte genau das »richtige Gesicht«. Seine Persönlichkeit zeigt *Come Back, Africa* nicht zuletzt auch dadurch, dass es Mgabis eigene Worte sind (und nicht die der Drehbuchautor*innen), die der Film wiedergibt. Da im Drehbuch keine Dialoge ausformuliert waren, wurden diese nämlich vor der Kamera improvisiert (*Come Back, Africa*, 20).

Es war vor allem dieses Verfahren, das dem Film Kritik einbrachte: Für solche Improvisationen seien schauspielerische Qualitäten nötig, die den Darsteller*innen schlichtweg fehlten, so die Presse, und der Regisseur sei zu unerfahren, um Laienschauspieler*innen zu führen (Hey 1980, 63 f.). Während die Darstellung der sozialen Realität durchaus als authentisch wahrgenommen wurde, empfanden Kritiker die Dialogszenen als verkrampft und unbeholfen (Sandell/Star 1960, 59) oder übertrieben (Crowther 1960).

Die Kritik an der Improvisationsmethode in *Come Back, Africa* macht einerseits deutlich, dass der Begriff dessen, was als Realität bzw. Authentizität verstanden wird, erheblich divergiert: Für Rogosin waren die improvisierten Szenen eine Möglichkeit, die Realität seiner Darsteller*innen festzuhalten; auf die Filmzuschauer*innen wirkten genau diese Szenen jedoch gespielt und inszeniert. Andererseits führt die Kritik ein Paradox vor Augen, das das Vermögen der Darsteller*innen betrifft, vor der Kamera authentisch zu wirken. Hierfür müssen sie schauspielerische Fähigkeiten besitzen und in der Lage sein, trotz der



Abb. 1: Screenshot aus *Come Back, Africa* (SA/USA 1959, Lionel Rogosin)



Abb. 2: Screenshot aus *Come Back, Africa* (SA/USA 1959, Lionel Rogosin)

künstlichen Aufnahmesituation sich selbst (oder eine andere Person) darzustellen. In *Come Back, Africa* resultiert der Eindruck des Un-Authentischen daher paradoxerweise daraus, dass die Laiendarsteller*innen keine guten Schauspieler*innen waren.

Dass die Darsteller*innen in den Dialogszenen nicht authentisch wirken, muss dem Realitätsgehalt des Films jedoch keinen Abbruch tun. Mit Brecht ließe sich argumentieren, dass *Come Back, Africa* in seiner Spielhandlung die in die Funktionale gerutschte Realität sichtbar macht. So thematisiert der Film beispielsweise, wie unter dem Apartheidsystem Arbeitsmigration geregelt war und wie der Wechsel des Arbeitsplatzes erschwert bzw. verhindert wurde, wodurch Arbeitende in die Illegalität gezwungen wurden. Um dies vor Augen zu führen, benutzt der Film mehrere Dialogszenen, in denen Zachariah erfährt (oder seiner Frau erklärt), dass er nur eine Arbeitserlaubnis erhält, wenn er einen Wohnsitz nachweisen kann, den er aber nur anmelden kann, wenn er eine Arbeitserlaubnis hat. Die Perfidie dieses Systems lässt sich nicht einfach mit dokumentarischen Bildern festhalten. Sie bedarf einer Konstruktion, oder – wie Benjamin mit Brecht vorschlägt (Benjamin 1994b) – etwas Künstliches und Gestelltes, um die menschlichen Zusammenhänge deutlich zu machen.

Vor diesem Hintergrund lässt sich die Unbeholfenheit der Laiendarsteller*innen nicht nur als schauspielerische Unzulänglichkeit beschreiben. Ihr »unauthentisches« Auftreten kann vielmehr als Verfremdungseffekt verstanden werden, mit dem der Film permanent an die spezifischen Umstände erinnert, unter denen er entstanden ist. Bereits in seiner ersten Einstellung informiert *Come Back, Africa* mit einer Schrifttafel darüber, dass der Film heimlich und mit Laienschauspieler*innen gedreht wurde (Modisane 2013, 35 f.). Hiermit aktiviert der Film das politische Bewusstsein seiner Zuschauer*innen und wirkt zugleich der Erzeugung einer Illusion von Wirklichkeit entgegen, indem er die Aufnahmesituation in den Vordergrund stellt. Ähnlich, so ließe sich argumentieren, trägt auch das »unauthentische« Schauspiel der Darsteller*innen dazu bei, diese Illusion zu untergraben und an die Umstände der Produktion zu erinnern.

Inszenierung (der Produktion) dokumentarischer Bilder in Geschichtsfilmern (*Son of Saul*)

Einer der wenigen frühen Filmtheoretiker, der den Begriff »Authentizität« verwendet, ist Siegfried Kracauer – und zwar im Zusammenhang mit Geschichtsfilmern. Oben wurde bereits erwähnt, dass er diese prinzipiell für unfilmisch



Abb. 3: Screenshot aus *Come Back, Africa* (SA/USA 1959, Lionel Rogosin)



Abb. 4: Screenshot aus *Come Back, Africa* (SA/USA 1959, Lionel Rogosin)

hielt und ein »Unbehagen« beim Anblick der Kulisse und Kostüme konstatierte. Man werde das Gefühl nicht los – so zitiert er einen französischen Filmkritiker – »daß die Kamera schon bei der geringsten Bewegung nach rechts oder links im Leeren oder im bizarren Durcheinander von Ateliergeräten landen würde« (Kracauer 1998, 116). Dennoch erkennt Kracauer das »Bemühen um Authentizität« an, das in manchen Filmen entdeckt werden könne, und zwar, wenn sie »das Bildmaterial des Zeitabschnitts benutzen, der wieder zum Leben erweckt werden soll« (ebd., 120). Kracauer geht es hierbei um »Duplikate von Gemälden«, denen Leben eingehaucht werde (ebd., 121). Die Bilder dienten dabei als Vorlage, an der sich die fiktionalen Filmszenen orientierten.

Die Funktion der Vorlage wird heutzutage nicht mehr von Gemälden, sondern vor allem von fotografischen Dokumentaraufnahmen erfüllt. Tobias Ebbrecht hat anhand von Filmen über den Holocaust gezeigt, dass es sich bei den Kulissen von Geschichtsfilmen oft um Nachbildungen von Fotografien oder Filmen handelt, die als bekannt vorausgesetzt werden (Ebbrecht 2011).

In Dokudramen wird das dokumentarische Bildmaterial darüber hinaus auch direkt eingesetzt. Fotografien oder Filmaufnahmen werden hier in die Spielszenen integriert, deren Inszenierung sich visuell an den dokumentarischen Vorlagen orientiert. Dieses Verfahren verankert die Kulissen und Kostüme, die bei Kracauer Unbehagen ausgelöst haben, sowie die fiktionale Handlung in der historischen Realität und verstärkt damit zugleich die Glaubwürdigkeit der Filme. Die Spielszenen erscheinen durch diese Verknüpfung wie eine Verlängerung der dokumentarischen Bilder und werden dadurch authentifiziert.

Umgekehrt trägt die fiktionale Darstellung der Produktion von Fotografien und Filmen dazu bei, das einmontierte dokumentarische Bildmaterial narrativ einzubetten und seine Präsentation zu legitimieren. Dies lässt sich am Beispiel des US-amerikanischen Fernseherteilers *Holocaust* (USA 1978, Marvin J. Chomsky) verdeutlichen, in dem mehrfach dokumentarische Schwarzweißaufnahmen von Exekutionen zu sehen sind. Dieses Bildmaterial ist durch die Inszenierung seiner Entstehung narrativ eingebunden: Der Protagonist der Serie, SS-Mann Erik Dorf, bemerkt, dass die Erschießung von russischen Juden, der er beiwohnt, von mehreren Männern fotografiert und gefilmt wird.

Später führt er die konfiszierten Aufnahmen seinem Vorgesetzten Reinhard Heydrich vor. Bei den Filmbildern, die in dieser Szene zu sehen sind, handelt es sich um dokumentarische Aufnahmen von einer Erschießung in Libau (zu diesen Aufnahmen siehe Ebbrecht-Hartmann 2016).

In ähnlicher Weise werden in späteren Folgen dokumentarische Fotografien in die Spielhandlung integriert: Nachdem Heydrich angeregt hat, die »Aktio-

Video 7: Ausschnitt aus *Holocaust* –
Part 2: The Road to Babi Yar
(USA 1978, Marvin J. Chomsky)



Video 8: Ausschnitt aus *Holocaust* –
Part 2: The Road to Babi Yar
(USA 1978, Marvin J. Chomsky)



Video 9: Ausschnitt aus *Holocaust* –
Part 3: The Final Solution (USA 1978,
Marvin J. Chomsky)



nen« weiterhin zu dokumentieren, werden entsprechende Fotos bei Dienstbesprechungen betrachtet und kommentiert. Hierdurch wird der Einsatz von historischem Bildmaterial narrativ legitimiert, zugleich tragen die Aufnahmen jedoch auch zur Authentifizierung der Spielhandlung bei.

Ein Film, der die Entstehung von dokumentarischem Bildmaterial ebenfalls inszeniert, jedoch darauf verzichtet, dieses in die Spielhandlung zu integrieren, ist *Son of Saul* von László Nemes. *Son of Saul* wurde 2015 in Cannes mit dem großen Preis der Jury ausgezeichnet und gewann sowohl den Golden Globe Award als auch den Oscar für den besten fremdsprachigen Film.

Der Film weist verschiedene der oben beschriebenen Merkmale auf, die zum Eindruck von Authentizität beitragen. Obwohl er sich visuell an dokumentarischen Vorlagen orientiert, bildet *Son of Saul* diese allerdings nicht nach. Ebbrecht zufolge imitieren Nachbildungen ihre Vorbilder und überschreiben sie dabei auch oft (Ebbrecht 2011, 167). Indem *Son of Saul* jedoch nur die Produktion von dokumentarischen Bildern inszeniert – d.h. darauf verzichtet, deren Motiv nachzustellen –, werden die historischen Aufnahmen gerade nicht durch ihre Nachbildung abgelöst. Mit dieser Aussparung evoziert *Son of Saul* beim Betrachten vielmehr die Imagination dieser Bilder, wodurch die Spielhandlung wiederum authentifiziert wird.

Der Film folgt Saul, einem jüdischen KZ-Häftling, der im Sonderkommando von Auschwitz-Birkenau arbeitet. Seine Handlungen sind in extrem langen Einstellungen gefilmt, wodurch zum einen ihre Dauer wahrnehmbar wird. Zum anderen entsteht der Eindruck von räumlicher Kontinuität, ohne dass es für die Zuschauer*innen jedoch möglich ist, sich räumlich zu orientieren. Dies liegt vor allem am engen Bildausschnitt der Handkamera, die der visuellen Perspektive des Protagonisten angenähert ist, dem sie auf Schritt und Tritt folgt. Die spezifische Art der Kameraführung positioniert die Filmzuschauer*innen mitten im Geschehen und gibt ihnen zugleich keine Möglichkeit, sich Sauls rastloser Bewegung durch das Lager zu entziehen. *Son of Saul* macht somit von einem kameratechnischen Verfahren des Dokumentarfilms Gebrauch, das zum Eindruck von Authentizität beiträgt.

Das von Kracauer im Zusammenhang mit Geschichtsfilmern beschriebene Gefühl, das Filmequipment könne aus Versehen in den Blick geraten, stellt sich bei *Son of Saul* nicht ein. Dies liegt unter anderem an der Kadrierung der Bilder. Die Kamera schneidet Menschen oder Objekte häufig an, sodass diese über den Bildrand hinausweisen und damit den Handlungsraum in den Bereich jenseits der Bildgrenzen erweitern. Zusätzlich bestätigt die extrem mobile Kamera

mit ihren Bewegungen mit und um den Protagonisten herum, dass es keinen Bereich gibt, der nicht Bestandteil der filmischen Handlung werden kann.

Die Hauptfigur des Films wird von Géza Röhrig gespielt, einem Laiendarsteller, der sich unter anderem als Dichter bereits ausführlich mit dem Holocaust beschäftigt hat. In *Son of Saul* ist er ständig in Bewegung, um in seiner Rolle als Saul den Aufgaben im Sonderkommando nachzukommen, die Vorbereitung eines Aufstands zu unterstützen und einen Rabbiner für eine heimliche Bestattung zu finden. Die Erzählung von *Son of Saul* greift dabei auf zahlreiche Ereignisse zurück, die durch Überlebende der Vernichtungslager und die Holocaust-Forschung verbürgt sind. Obwohl die dichte Abfolge der Ereignisse und Handlungen, an denen Saul beteiligt ist, unwahrscheinlich ist, unterstreicht deren Bekanntheit den Realitätsgehalt des Films.

Die Authentizität von *Son of Saul* entsteht durch das Zusammenspiel verschiedener Elemente. Hierzu zählen die am *Direct Cinema* orientierte Kameraführung und die Besetzung der Hauptrolle mit einem Laiendarsteller, dessen Beschäftigung mit dem Holocaust eine gewisse Übereinstimmung mit der Filmfigur garantierte (vgl. Bazin 2004b, 305). Auch die vielfältigen Bezüge auf historisch verbürgte Ereignisse, unter anderem die bereits erwähnte Inszenierung der Entstehung von dokumentarischem Bildmaterial, authentifizieren den Film. Bei diesen Bildern handelt es sich um vier Fotografien, die in Auschwitz-Birkenau aufgenommen wurden und die Verbrennung von Leichen festhalten. Georges Didi-Huberman beschäftigt sich in seinem Buch »Bilder trotz allem« (2007) ausführlich mit diesen Aufnahmen und geht dabei auch deren Entstehung nach.

In *Son of Saul* ist die Hauptfigur an der Entstehung dieser Fotografien beteiligt. Weil er glaubt, auf diesem Weg einen Rabbi zu finden, bietet sich Saul an, im Außenbereich des Lagers ein Schloss zu reparieren. Es stellt sich jedoch heraus, dass die Reparatur nur ein Vorwand ist, um Fotos von der Verbrennung von Leichen machen zu können. So findet sich Saul mit einem anderen Häftling in einem Schuppen wieder, der eine Fotokamera auspackt. Saul schraubt am Schloss des Schuppens herum und passt dabei auf, dass der Kamerad nicht entdeckt wird, während er die Kamera in Stellung bringt. Nachdem Saul zur Seite getreten ist, um eine freie Sicht auf das Geschehen zu ermöglichen, markiert schließlich das Klicken der Kamera den Moment der Aufnahme:

Diese Inszenierung führt bei Filmzuschauer*innen, die das dokumentarische Bildmaterial kennen, zur Imagination der historischen Fotografien. In diesem Fall trägt bereits der Verweis auf die Existenz von fotografischen Aufnahmen aus Auschwitz-Birkenau dazu bei, der Spielszene Glaubwürdigkeit zu verleihen – auch ohne dass die entsprechenden Fotografien zu sehen sind. Neben den



Video 10: Ausschnitt aus *Son of Saul* (HU 2015, László Nemes)



bereits erwähnten filmischen Verfahren wird der Eindruck von Authentizität in *Son of Saul* insofern nicht zuletzt auch durch die Inszenierung der Produktion von dokumentarischem Bildmaterial erzeugt.

Divergierende Konzepte und paradoxe Strukturen

Die Filmbeispiele und die referierte Literatur machen deutlich, dass der Begriff des Authentischen nicht nur historisch und disziplinär variiert, sondern auch innerhalb der Filmwissenschaft ganz unterschiedlich konzipiert wird. Er bezeichnet so unterschiedliche Dinge wie die Darstellung der unveränderten Wirklichkeit, das ungekünstelte Agieren von Schauspieler*innen oder das scheinbar unmittelbare Dabei-Sein der Kamera.

Was als authentisch wahrgenommen wird, ist somit permanent in Veränderung: Waren es in den 1950er Jahren lange, tiefenscharfe Kameraeinstellungen,

so sind es heute Aufnahmen mit mobilen Handkameras und unscharfen Bildrändern. Aus filmwissenschaftlicher Perspektive sind vor allem die Verfahren und Elemente von Interesse, die zur Erzeugung des Eindrucks von Authentizität beitragen. Diese wandern durch die Genres und werden in ganz unterschiedlichen Filmen eingesetzt, um die Illusion von Wirklichkeit zu unterstützen.

Das Beispiel von *Come Back, Africa* hat nicht nur die unterschiedlichen Konzeptionen von Authentizität verdeutlicht, die zum einen bei der Produktion und zum anderen bei der Rezeption des Films im Vordergrund standen. Es wurde auch eine Lesart des Films vorgeschlagen, nach der Authentizität nicht zwangsläufig mit der Illusion von Wirklichkeit einhergehen muss.

In Hinblick auf Geschichtsfilme wurde auf den Einsatz von bzw. Bezug auf dokumentarisches Bildmaterial verwiesen, mit dem die Spielhandlung authentifiziert wird. Anhand von Szenen aus *Holocaust* und *Son of Saul* wurde zum einen gezeigt, dass die Glaubwürdigkeit der Spielhandlungen durch die Inszenierung der Produktion von historischen Aufnahmen zusätzlich verstärkt wird. Zum anderen wurde darauf hingewiesen, dass die narrative Einbindung von dokumentarischen Fotografien oder Filmen zugleich deren Entstehung zu erklären bzw. legitimieren scheint. Hierdurch wird sowohl ihre Funktion als Beweisstück (Benjamin) unterstrichen als auch ihre Bedeutung (Barthes) festgelegt. Diese narrative Legitimierung von dokumentarischem Bildmaterial durch Spielfilmszenen lässt sich als eine Facette der paradoxalen Struktur des Authentischen verstehen.

Authentizität beruht in Filmen immer auf einer Konstruktion. Sie entsteht aus dem Zusammenspiel verschiedener technischer, stilistischer und ästhetischer Elemente. Die paradoxe Struktur, die Jonathan Culler und Susanne Knaller in der medialen Vermittlung des Authentischen sehen, kommt im Medium Film somit in seinem vollen Ausmaß zum Tragen.

Filmografie

Come Back, Africa, Lionel Rogosin, ZA/USA 1959.

Holocaust, Marvin J. Chomsky, USA 1978.

Holocaust, Stefan Brauburger/Guido Knopp/Maurice Philip Remy,
D 2000.

Son of Saul, László Nemes, H 2015 (ungar. Saul Fia).

Literatur

Balázs, Béla: Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films [1924]. Frankfurt a. M. 2001.

Barthes, Roland: Der Real(itäts)effekt, in: Nach dem Film 2 (2000) (franz. 1968), <https://www.nachdemfilm.de/index.php/issues/text/der-realitaetseffekt> [10.08.2021].

Barthes, Roland: Die Fotografie als Botschaft, in: ders., Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn, Frankfurt a. M. 1990a (franz. 1961), 11–27.

Barthes, Roland: Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie, Frankfurt a. M. 1989 (franz. 1980).

Barthes, Roland: Historie und ihr Diskurs, in: Alternative. Zeitschrift für Literatur und Diskussion 62/63 (1968) (franz. 1961), 171–180.

Barthes, Roland: Rhetorik des Bildes (franz. 1964), in: ders. (Hg.): Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn, Frankfurt a. M. 1990b, 28–46.

Bazin, André: Der filmische Realismus und die italienische Schule nach der Befreiung, in: ders.: Was ist Film? Berlin 2004b (franz. 1948), 295–326.

Bazin, André: Die Entwicklung der Filmsprache, in: ders.: Was ist Film? Berlin 2004c (franz. 1951/1952/1955), 90–109.

Bazin, André: Ontologie des photographischen Bildes, in: ders., Was ist Film? Berlin 2004a (franz. 1945), 33–42.

Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, in: ders.: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie, Frankfurt 1994a (franz. 1936), 7–44.

Benjamin, Walter: Kleine Geschichte der Photographie [1931], in: ders. (Hg.): Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie, Frankfurt a. M. 1994b, 45–64.

- Beyerle, Monika: Authentisierungsstrategien im Dokumentarfilm. Das amerikanische Direct Cinema der 60er Jahre, Trier 1997.
- Come Back, Africa Press Kit, Sarah Szulecki 2012 Milestone Films, <https://comebackafrica.files.wordpress.com/2011/08/comebackafricapresskit1.pdf> [10.08.2021].
- Crowther, Bosley: Screen: Social Dilemma Documented. Come Back, Africa' at Blecker Street. Movie by Rogosin Uses Native Cast (5. April 1960), in: New York Times, <https://www.nytimes.com/1960/04/05/archives/screen-social-dilemma-documented-come-back-africa-at-blecker.html> [10.08.2021].
- Culler, Jonathan: Semiotics of Tourism, in: American Journal of Semiotics 1/1–2 (1981), 127–140.
- Didi-Huberman, Georges: Bilder trotz allem, München 2007 (franz. 2003).
- Dubois, Philippe: Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv, Dresden 1998 (franz. 1990).
- Ebbrecht-Hartmann, Tobias: Trophy, Evidence, Document. Appropriating an Archive Film from Liepaja, 1941, in: Historical Journal of Film, Radio and Television 36/4 (2016), 509–528.
- Ebbrecht, Tobias: Geschichtsbilder im medialen Gedächtnis. Filmische Narrationen des Holocaust, Bielefeld 2011.
- Geil, Abraham: Between Gesture and Physiognomy. »Universal Language« and the Metaphysics of Film Form in Béla Balázs's Visible Man, in: Screen 59/4 (2018), 512–522.
- Hattendorf, Manfred: Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung, Konstanz 1994.
- Hey, Kenneth R.: Come Back, Africa (1959). Another Look, in: Film and History 10/3 (1980), 61–66.
- Knaller, Susanne: Authentisch/Authentizität, in: Karlheinz Barck u. a. (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe, Bd. 7. Stuttgart/Weimar 2010, 40–65.
- Knaller, Susanne: Original, Kopie, Fälschung. Authentizität als Paradoxie der Moderne, in: Martin Sabrow/Achim Saupe (Hg.): Historische Authentizität. Göttingen 2016, 44–61.
- Kracauer, Siegfried: Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit, Frankfurt a. M. 1998 (engl. 1960).
- Lethen, Helmut: Versionen des Authentischen. Sechs Gemeinplätze, in: Hartmut Böhme/Klaus R. Scherpe (Hg.): Literatur und Kulturwissenschaften. Positionen, Theorien, Modelle, Reinbek 1996, 205–231.

- Modisane, Litheko: *South Africa's Renegade Reels. The Making and Public Lives of of Blac-Centered Films*, New York 2013.
- Nichols, Bill: *Introduction to Documentary*, Bloomington 2001.
- Odin, Roger: Dokumentarisierender Film – dokumentarisierende Lektüre, in: Christa Blümlinger (Hg.): *Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit*, Wien 1990, 125–146.
- Sandell, Roger/Cecile Starr: *Come Back, Africa*, in: *Film Quarterly* 13/4 (1960), 58–59.
- Weaver, Frankie Nicole: *Anti-Apartheid Solidarity Networks and the Production of Come Back, Africa*, in: *Safundi* 16/2 (2015), 188–203.

URL der Online-Ausgabe (Open Access): <https://zdbooks.de/echt-inszeniert-2021/judith-keilbach-authentizitaet-als-filmische-konstruktion> [20.02.2022]

Lizenz: CC BY-NC-ND 3.0 DE; im Beitrag enthaltenes Bild-, Ton- und/oder Filmmaterial ist von dieser Lizenz nicht erfasst.

Julia Schumacher

Historische Authentizität im Spielfilm

Ein Zusammenspiel von Ähnlichkeits- und Differenz-erfahrung

Abstract

Der Beitrag beschäftigt sich mit Diskursen, Konzepten und Konventionen von »historischer Authentizität« in populären fiktionalen Spielfilmen, insbesondere, aber nicht ausschließlich im deutschsprachigen Kontext. Der erste Teil widmet sich einer typisch deutschen Tradition der Verknüpfung von filmischer Geschichtsdarstellung und Realismus, die als notwendige Grundlage für die Forderung nach Authentizität in fiktionalen Ausdrücken begründet wird. Der zweite Teil erläutert ein theoretisches Modell, das die Herstellung des Realismus-Eindrucks als Zusammenspiel von ästhetischer Ähnlichkeits- und Differenz-erfahrung begreift. Wie sich dies für die Analyse von historisch situierten Spielfilmen anwenden lässt, erläutert der dritte Teil des Beitrags, der zugleich eine Systematisierung von ästhetischen Strategien der Authentifizierung vorschlägt. Zum Abschluss, im vierten Schritt, wird ein Ausblick auf mögliche Bezugspunkte für eine verstärkt kritische Auseinandersetzung mit dem Thema »historische Authentizität im Spielfilm« gegeben.

Die Rede von »Authentizität« ist im Kontext von Filmmankündigungen und -kritiken heute so gebräuchlich, dass wir geneigt sind, dies für eine selbstverständliche Anforderung an historische Spielfilme zu halten. In journalistischen Diskursen über audiovisuelle Geschichtsdarstellung fungiert der Ausdruck Authentizität dabei als (kulturelle) Wertzuschreibung: Filme mit historischem Inhalt werden um ihrer Authentizität willen von der Kritik wertgeschätzt, und die Absprache von Authentizität geht zumeist mit der Abwertung eines Angebots einher. Was genau damit eigentlich gefordert ist, bleibt jedoch unklar. Wenn ein Film als »authentisch« bezeichnet wird, soll damit jedenfalls keine »Echtheit« im juristischen Sinne bescheinigt werden – es geht nicht um die Frage »Original oder Fälschung?«. Vielmehr ist es die Glaubhaftigkeit der Darstellung, die hier zur Disposition steht (vgl. Saupe 2012).

Im Spielfilm ist jedoch alles »gemacht«, und der pragmatische Status der Fiktion entbindet ihn auch von der Voraussetzung, sich direkt auf die außermediale Realität zu beziehen. Was steckt also dahinter? Warum spielt Authentizität für die populäre audiovisuelle Geschichtsdarstellung eigentlich eine so große Rolle?

Wenn Authentizität für Glaubhaftigkeit steht, ist die Forderung danach nur dann sinnvoll, wenn der Film auch mit dem Anspruch einer wirklichkeitstreuen Erzählung und Darstellung produziert wurde. Das gilt nicht für alle Filme, sondern nur für solche, die sich dem ästhetischen Paradigma des Realismus zuordnen lassen (vgl. Schumacher 2018). Hinter der Forderung nach historischer Authentizität im Spielfilm verbirgt sich also zunächst eine Forderung nach Realismus.

Die Verknüpfung von filmischer Geschichtsdarstellung und Realismus geht in der Bundesrepublik Deutschland auf eine gewachsene Tradition zurück, die im Kontext der sogenannten Vergangenheitsbewältigung und der Aufnahme des Films in das Ausdrucksensemble der kritischen Medienöffentlichkeit zu sehen ist (ebd.). Diesen Zusammenhang schlüsselt der vorliegende Beitrag im ersten Teil auf. Der zweite Teil erläutert ein theoretisches Modell dafür, wie der Eindruck von Realismus in der Rezeption durch ein Zusammenspiel der ästhetischen Erfahrung von Ähnlichkeit und Differenz generiert wird und welche Rolle Authentizität dabei einnimmt. Im dritten Teil folgt ein Vorschlag zur Systematisierung von ästhetischen Strategien der Authentifizierung im historischen Spielfilm. Der Abschluss bietet eine Zusammenfassung der Ergebnisse und eröffnet einen Ausblick auf weiterführende Fragen zum Thema historische Authentizität im Spielfilm.

Das ästhetische Paradigma des Realismus

Der ästhetische Realismus ist in seinen Ausdrucksformen und Traditionen sehr unterschiedlich (vgl. Marszalek 2010; Gaut 2010). Kendall Walton bezeichnet ihn deswegen auch als »monster with many heads desperately in need of disentangling« (Walton 1990, 326). »[S]trenggenommen«, stellte Martin Swales fest, sollten wir eigentlich lieber von »Realismen« sprechen (Swales 1997, 13). Als »ästhetische Konstante« realistischer Ausdrucksformen lässt sich jedoch ihr konzeptionell geteiltes »Streben nach Wirklichkeitsnähe« (ebd.) ausmachen. Letzteres wird in programmatischen Ansätzen des Realismus durch unterschiedliche Gestaltungsregeln interpretiert, die über ein weiteres, wirkungsästhetisches Ziel legitimiert sind. Während sich nach diesen Aspekten unterschiedliche Modelle von Realismus unterscheiden lassen, erlaubt es die Gemeinsamkeit des expliziten Wirklichkeitsbezugs, sie unter einem ästhetischen Paradigma des Realismus zusammenzufassen (vgl. Schumacher 2018, 20f., Anm. 2) und von anderen – z.B. postmodernen – ästhetischen Konzepten abzugrenzen (vgl. Jameson 1986, 56ff.; Elsaesser 1986, 309).

Da potenziell jeder realistische »Text« auch eine Ansicht darüber äußert, wie »die Realität« beschaffen ist, bildet realistische Ästhetik ein traditionell stark umkämpftes Feld. In Diskursen über Realismus werden nicht nur Fragen des Schönen verhandelt, sondern ebenso der Wahrheit und der politisch-moralischen Haltung. Der »Text« wird gleichsam als Handlung begriffen, die sich der wiederkehrenden Frage zu stellen hat, welche Konsequenzen aus der Wahl des Wirklichkeitsausschnitts und der ästhetischen Verfahrensweise folgen.

Eine solche von den Konsequenzen ausgehende Argumentation können wir insbesondere in deutschen Debatten über historisch situierte Filme sehr gut nachvollziehen, wo sie regelmäßig auf die »Angemessenheit der Darstellung« geprüft werden. Dieses Moment leitet – erstens – zu der Folgerung hin, dass historische Spielfilme in Deutschland regelhaft dem realistischen Paradigma zugeordnet werden (vgl. Schumacher 2018, 302, Anm. 2). Die wiederkehrende Forderung nach Authentizität bietet wiederum – zweitens – einen Hinweis darauf, dass ein Verständnis von Realismus dominiert, das Wirklichkeitsrepräsentation mit einem Maximum an Ähnlichkeit mit alltäglicher Erfahrung assoziiert. Dafür lassen sich historische Gründe anführen.

In der Bundesrepublik hat sich entlang der Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus seit den 1960er Jahren auch eine Tradition didaktisch ausgerichteter Geschichtsdarstellung im Film herausgebildet. Diese Entwicklung korrespondiert mit der Popularisierung psychoanalytischer Thesen, zum Beispiel

durch Alexander und Margarete Mitscherlichs 1967 erschienenes Buch »Die Unfähigkeit zu trauern« (vgl. Freimüller 2011) und einem neo-marxistisch inspirierten Geschichtsverständnis einiger Filmemacher*innen, die ein kollektives »Durcharbeiten« traumatischer Erfahrungen, ein »Lernen-aus-der-Geschichte« nahelegen. Bis heute ist der selbstreflektierende Umgang mit der jüngeren Geschichte ein zentraler Baustein der kulturellen Identität der Bundesrepublik. Im Zuge der sogenannten Vergangenheitsbewältigung erfolgte im Anschluss an die Etablierung eines »zeitkritischen« Presseverständnisses (vgl. Hodenberg 2006) auch die Aufnahme des Films – d. h. zunächst des Fernsehspiels – in das Ensemble einer kritischen Medienöffentlichkeit (vgl. Hickethier 1991, 199; Schildt/Siegfried 2009, 208). Dafür musste er sich dem Ziel der Aufklärung, also auch dem ästhetischen Paradigma des Realismus zuordnen.

Die Verkopplung von Realismus und Ähnlichkeit ist indessen keineswegs selbstverständlich. Für die realistische Ästhetik Bertolt Brechts beispielsweise bildet die Vermeidung von Ähnlichkeit, die durch Mittel der Verfremdung hergestellt werden soll (vgl. Knopf 1986), schließlich eine zentrale Komponente; für Brecht war Realismus in erster Linie auch eine Frage der Haltung, nicht der Form (vgl. Brecht 1988–2000, Bd. 22.2, 424 ff. und 436 ff.). Brechts Forderung nach einer Verfremdung der Darstellung im epischen Theater leitet sich aus dem wirkungsästhetischen Ziel her: der Emanzipation des Publikums. Durch eine verfremdete, als künstlich erfahrene Darstellung sollen die Zuschauenden in ihrem Illusionserlebnis punktuell gestört und somit in eine distanzierte Rezeptionshaltung versetzt werden, um darüber das Moment der Künstlichkeit an den Inhalten der Darstellung erkennen und sich folglich auch außerhalb des Theaters von vergleichbaren Konstellationen distanzieren zu können (vgl. ebd., 401).

Während der didaktische Ansatz Brechts das Film- und Fernsehchaffen der Bundesrepublik entscheidend prägte, gilt das nicht für die formale Ästhetik, die seine Theorie nahelegt. Was heute als »Mainstream-Realismus« (im Sinne von Jens Eder 2008) im Film verstanden wird, orientiert sich vielmehr an einem Modell des Realismus, das sich in Anlehnung an den italienischen Neorealismus etablierte (vgl. Kirsten 2013, 241) und tatsächlich viele Gemeinsamkeiten mit Brechts »eigentliche[m] Gegenpol« (Knopf 1986, 107, Anm. 14), der naturalistischen Dramatik, hat.

Der neorealistische Spielfilm der 1940er und frühen 1950er Jahre hatte eine große Vorbildfunktion für das europäische Filmschaffen insgesamt. Dieser Einfluss ist nicht allein der ästhetischen Qualität der Filme des italienischen Nachkriegskinos zuzurechnen, sondern liegt ebenso in der emphatischen Aufnahme der französischen Filmkritik begründet, die das hierin erreichte Maximum an Ähnlichkeit

zwischen Darstellung und Erfahrungswirklichkeit hervorhob (vgl. Bordwell 1997, 47 ff.). Der einflussreichste Fürsprecher, der auch das akademische Verständnis des Neorealismus nachhaltig prägte, war André Bazin (vgl. Glasenapp 2012, 176).

Bazin unterscheidet in seiner Bestimmung des filmischen Realismus zwischen zwei Ebenen: dem grundlegenden Realismus *des* Films und einem spezifischen Realismus *im* Film (vgl. Kirsten 2013, 91–108, Anm. 18). Ersterer sei ein Rezeptionseffekt, der sich spontan und unabhängig vom Sujet der Darstellung einstelle (vgl. Bazin 2009 [frz. 1945], 37) und Bazin zufolge in dem spezifischen Verhältnis zwischen dem fotografischen Bild und dem Gegenstand seiner Abbildung begründet liege, der »wie ein Fingerabdruck« die Spur seiner Existenz im Bild hinterlasse (ebd., 39). Von diesem medialen Potenzial leitet Bazin auch eine »realistische Bestimmung der Filmkunst« ab (Bazin 2009 [frz. 1951/52/55], 109), die er schließlich in Filmen des Neorealismus besonders gut repräsentiert findet. Die zentralen Merkmale von Realismus *im* Film, die Bazin in Filmkritiken – etwa zu *Ladri di biciclette* (dt. *Fahrraddiebe*, I 1948, Vittorio de Sica) – beschreibt, liegen zum einen in der kohärenzschwachen, sich nicht auf einen zentralen Konflikt festlegenden Erzählweise und zum anderen in einer *Mise en Scène*, die sich durch die Einbindung »realer Elemente« auszeichne: tiefenscharf komponierte Panoramaaufnahmen, die an vorfilmisch existenten Orten umgesetzt worden seien, und Laiendarstellende, die durch die Identität von Eigen- und Rollen-Biografie die Glaubhaftigkeit des Figurenportraits garantierten (vgl. Bazin 2009 [frz. 1948]).

In gewisser Weise entspricht die neorealistische Filmästhetik dem Ideal der »absoluten Illusion« (Émile Zola), die die naturalistische Dramatik des 19. Jahrhunderts für das Bühnenbild und die Schauspielkunst anstrebte. Dieselben Ideen finden sich vielfach auch in zeitgenössischen Adaptionen für Realismus in filmischer Form wieder. Was den heutigen »Mainstream-Realismus« jedoch in der Regel von der naturalistischen Dramatik wie dem filmischen Neorealismus unterscheidet, ist die Dramaturgie. Diese ist für populäre Spielfilme zumeist nach einem Konflikt-Auflösungs-Schema in drei bzw. fünf Akten konzipiert; hier ist jedes Element der Erzählung und Darstellung für den Fortschritt der Handlung funktionalisiert (vgl. Eder 1999).

Bazins These, dass der Film eine unmittelbar wirksame Ähnlichkeit mit der phänomenalen Erfahrung der Realität habe, scheint zunächst intuitiv einsehbar. Den realistischen Eindruck allein über die Ähnlichkeit mit der Realität unserer Erfahrung zu erklären, ist dennoch nicht zufriedenstellend, weil jeder Film schließlich auch ein komplexes artifizielles Konstrukt darstellt, das in vielen basalen Aspekten eben nicht unserer Alltagswahrnehmung entspricht: etwa in der Begrenzung durch den Bildkader, der Unterbrechungen der Kontinuität durch

wechselnde Bildansichten sowie in den ständigen Veränderungen von Nähe und Distanz gegenüber dem Betrachteten, ohne dafür selbstständig den Standpunkt der Beobachtung wechseln zu müssen. Auch diese Einschätzung findet sich bereits in der klassischen Filmtheorie resp. Wahrnehmungstheorie (vgl. Arnheim 2002 [1932]). Über diese Aspekte hinwegzusehen, ist eine erlernte Kompetenz, eine Folge unserer Medienerfahrung. Da diese anhand von historisch spezifischen Ausdrücken erworben wird, liegt nahe, auch den Ähnlichkeitseindruck als einen Effekt zu betrachten, der erst produziert werden muss.

Authentizität und der Effekt des Realismus

Meine Einschätzung beruht auf Roland Barthes' Ausführungen zum »Wirklichkeitseffekt« (frz. »Effet de réel«) der realistischen Literatur des 19. Jahrhunderts (Barthes 2009 [1968]). Mit dem »Wirklichkeitseffekt« fasst Barthes zunächst einen Eindruck von Plastizität, der durch einen Überschuss an »scheinbar funktionslosen Details« in der realistischen Beschreibung provoziert wird – Details, die nicht dazu verhelfen, etwa den sozialen Status einer Figur einzuschätzen, sondern nur signalisieren, »wir sind das Wirkliche« (ebd., 171). Der Eindruck, dass eine solche Beschreibung unserer Wahrnehmungsrealität entspricht, generiert sich jedoch nicht direkt aus der Ähnlichkeit zwischen der Beschreibung und der phänomenalen Erfahrung, sondern vielmehr über die erfahrene Differenz gegenüber anderen literarischen Formen, in denen jedes Detail für das Verständnis der Handlung funktionalisiert ist (ebd., 170; vgl. Zeller 1987 [1980]).

Vergleichbares lässt sich für filmische Realismen konstatieren: Wie Jörn Glasenapp herausstellt, konnte beispielsweise *Fahrraddiebe* vor allem deswegen realistisch wirken, weil der Film sich prägnant von Produktionen aus Hollywood unterscheidet, aus denen das überwiegende Angebot an Spielfilmen damals bestand (Glasenapp 2012, 183 ff.). Der Film legt diesen Vergleich sogar in einer Szene nahe, in der der Protagonist ein Plakat für den US-amerikanischen Spielfilm *Gilda* (USA 1946, Charles Vidor) an eine Hauswand anbringt und, weil seine Aufmerksamkeit von der abgebildeten Rita Hayworth gefesselt ist, nicht rechtzeitig bemerkt, dass sein Fahrrad gestohlen wird (Abb. 1). *Gilda* steht hier beispielhaft für ein filmästhetisches Konzept, von dem sich *Fahrraddiebe* radikal unterscheidet, in der Dramaturgie der Filmerzählung wie auch der *Mise en Scène*, die dem exotischen Setting, den Studiobauten und der expressiven Ausleuchtung des Film Noir die scheinbar ungestellte Realität der italienischen Nachkriegszeit gegenüberstellt (Abb. 2)



Video 1: Szene aus *Ladri di biciclette*
(dt. *Fahrraddiebe*, 1948,
Vittorio de Sica)



Abb. 1: Szenenbild aus *Ladri di biciclette* (dt. *Fahrraddiebe*, 1948,
Vittorio de Sica)



Abb. 2: Szenenbild aus *Gilda*
(USA 1946, Charles Vidor)

Die Aktivierung der Differenzerfahrung setzt voraus, dass den Rezipierenden die Bezugs- bzw. Abgrenzungsfläche bekannt ist, damit sich vor ihrem Hintergrund der Eindruck eines gesteigerten Realismus voll entfalten kann; sie müssen dafür also gleichsam eine Gegenüberstellung von stilistisch unterschiedlichen Ausdrücken imaginieren. Rezeptionsanreize für solche imaginären Gegenüberstellungen sind allerdings nicht allein Filmen eingeschrieben, die sich dem realistischen Paradigma zuordnen. Sie gehören auch zur Tradition des Genrekinos, wo mit der Produktion von Remakes auch ihre Vorgänger (Premakes) in Erinnerung gerufen werden, sowie zum Konzept des Reboots, das in jüngerer Zeit im Bereich von Comic-Adaptionen (z. B. *Batman Begins* [USA 2005, Christopher Nolan]) und anderen prominenten Erzählreihen der Populärkultur realisiert wurde (z. B. *Star Trek* [USA 2009, J.J. Abrams]; *Rise of the Planet of the Apes* [USA 2011, Rupert Wyatt]).

Obleich solche Filme gerade nicht nach Realismus in Erzählung und Darstellung streben, liegt ihrer Wirkungsästhetik letztlich dasselbe Prinzip der Provokation einer ästhetischen Differenzerfahrung zugrunde. In minimaler Hinsicht kann diese auch auf den Eindruck eines gesteigerten Realismus zielen. So erscheint beispielsweise das Reboot *Batman Begins* im Vergleich zu den Vorgängerfilmen aus den 1990er Jahren bereits durch die Bildästhetik auch im Realismus der Darstellung gesteigert, weil sich die erdige Tönung und die rauen Texturen im Szenenbild so prägnant von der expressiven Farbigkeit und den glatten Oberflächen von z. B. *Batman & Robin* (USA 1997, Joel Schumacher) unterscheiden (Abb. 3 und 4).

Diesen »Oberflächen-Realismus« zeichnet auch beispielsweise *Exodus: Gods and Kings* (dt. *Exodus – Götter und Könige*, USA 2014, Ridley Scott) aus, der quasi ein Remake des Monumentalfilms *The Ten Commandments* (dt. *Die zehn Gebote*, USA 1956, Cecil B. DeMille) darstellt, und damit ebenso aus der imaginären Gegenüberstellung ein Potenzial für den realistischen Eindruck schöpfen kann (Abb. 5 und 6).

Der Unterschied zwischen diesen Beispielen ist jedoch, dass die Wahrscheinlichkeit, dass den Rezipierenden die dafür notwendige Bezugsfläche auch präsent ist, im Falle des letzteren Films wesentlich geringer ausfällt, da nicht nur die Kenntnis des spezifischen Vorgängerfilms, sondern auch generell die Stilmerkmale des klassischen Hollywoodfilms heute nicht mehr vorausgesetzt werden können. Das bedeutet jedoch nicht, dass ein Film wie *Exodus* nicht dennoch in gewisser Hinsicht als zumindest oberflächlich realistisch erscheinen kann. In diesem Fall hat der »Effet de réel« jedoch eine andere Grundlage.

Wie Barthes weiter ausführt, bilde die Differenzerfahrung nur eine von zwei



Abb. 3: Szenenbild aus *Batman Begins* (USA 2005, Christopher Nolan)

Abb. 4: Szenenbild aus *Batman & Robin* (USA 1997, Joel Schumacher)





Abb. 5: Szenenbild aus *Gods and Kings* (dt. *Exodus – Götter und Könige*, USA 2014, Ridley Scott)

Abb. 6: Szenenbild aus *The Ten Commandments* (dt. *Die zehn Gebote*, USA 1956, Cecil B. DeMille)



Komponenten des »Wirklichkeitseffekts«. Dieser entfalte sich nur, wenn zugleich ein Moment des Wiedererkennens eintrete. Dabei sei es nicht zwingend das Wiedererkennen der eigenen Erlebniswelt, von der viele fiktionale Werke schließlich auch stark abwichen, sondern vielmehr eine Strukturähnlichkeit mit faktualen Ausdrucksformen (z. B. Werke der Geschichtsschreibung), die den Eindruck des gesteigerten Realismus beförderten, indem sie »die Zwischenräume zwischen ihren Funktionen mit strukturell überflüssigen Eintragungen auffüllen« würden. Ebenso sei es die Ähnlichkeit zwischen einer Beschreibung der Stadt Rouen und einem Gemälde desselben Sujets, die ihr den Eindruck von Realismus verleihe (vgl. Barthes 2009 [1968], 168). Barthes bezeichnet daher die entsprechenden Passagen in der realistischen Literatur auch als Nachbildungen, mit denen etwas nachgeahmt werde, »was bereits die Vortäuschung einer Wesenheit ist« (ebd.).

Im Anschluss an Barthes lässt sich somit zusammenfassen, dass der Eindruck des Realismus (im Sinne des »Wirklichkeitseffekts«) aus einem Zusammenspiel zweier, nur analytisch zu trennender Dimensionen der ästhetischen Erfahrung entsteht: der Differenz gegenüber als nicht-realistisch gesetzten Ausdrücken und der Ähnlichkeit mit solchen, die bereits als eine adäquate Wirklichkeitsabbildung anerkannt sind. Dieser Rezeptionseffekt wirkt in Abhängigkeit von der Medienerfahrung der Rezipierenden und ist somit historisch variabel.

Aus diesem Grund kann sich das Verhältnis zwischen den Komponenten des Wirklichkeitseffekts auch ändern: Dass ein Film wie *Fahrraddiebe* heute noch als realistisch erscheinen kann, dürfte weniger an der imaginären Gegenüberstellung mit dem klassischen Hollywoodstil im Zuge der Rezeption liegen, denn an der inzwischen erfolgten Konventionalisierung der ästhetischen Mittel der Erzählung und Darstellung, die diesen Film auszeichnen. Authentizität ist in diesem Spiel ein spezifischer Rezeptionseffekt, der in der Aktivierung des Glaubens an die Echtheit einer Darstellung, an eine vermeintlich irreduzible Spur des Realen, die sich in der Darstellung eingeschrieben findet, besteht. Dieser Effekt lässt sich auf verschiedene ästhetische Strategien zurückführen, die im nächsten Schritt systematisiert werden.

Ästhetische Strategien der Authentifizierung im historischen Spielfilm

Für die Film- bzw. Medienanalyse lässt sich im Einzelnen zwischen Verfahren auf der Ebene der Narration und jenen der Darstellung differenzieren; die dritte Ebene bilden paratextuell vermittelte Authentizitätsversprechen.

Verfahren der Authentifizierung auf der Ebene der Narration

Populäre historische Spielfilme, die sich über das Kino oder das Fernsehen an ein Massenpublikum richten, sind in der Regel nach dem konventionellen Akt-Schema (s. o.) aufgebaut, das auf leichte Verständlichkeit zielt. Aus diesem Grund stellt sich das historische Portrait als lückenlose Kette kausaler Beziehungen dar, die kaum Fragen des »Warum« einer historischen Entwicklung offenlässt. Wie die Forschung vielfach festgestellt hat, sind solche Spielfilme selten innovativ im Sinne der Produktion von neuen Interpretationen der Geschichte; sie bestätigen vielmehr in der Regel populär etablierte Geschichtsbilder. Für die Erzählung greifen sie Motive auf, die aus anderen Darstellungen bereits bekannt sind, und provozieren damit in der Rezeption ein Moment des Wiedererkennens, das dem Eindruck der Authentizität zuträgt. Demselben Prinzip gehorcht auch die Figurenkonzeption.

Die Glaubhaftigkeit von Figuren im »Mainstream-Realismus« basiert nach Jens Eder auf ihrer individualisierten und transparenten Gestaltung (Eder 2008, 402 ff., Anm. 17). D. h., sie entsprechen »in weiten Teilen [...] vertrauten Typen« und sind gerade soweit mit spezifischen Eigenschaften ausgestattet, dass sie als eigenständige »fiktive Wesen« erscheinen können (ebd., 403). Diese erscheinen authentisch, weil sie alltagspsychologischen und -soziologischen Vorstellungen der Produktionsgegenwart entsprechen und darüber plausible Erklärungen für ihr Verhalten anbieten (ebd., 404). Mit dieser psychologisch-soziologisch hergeleiteten Motivation von Figurenhandeln knüpft der konventionelle Spielfilm an Traditionen der naturalistischen Dramatik an. Das gilt auch für die Dialoggestaltung und ihre performative Ausführung im Schauspiel, in der soziale und regionale Herkunft zumeist in schichtspezifischen Gruppensprachen und einer deutlichen Dialektfärbung markiert wird.

Das Streben nach Verständlichkeit über Ähnlichkeit macht Figurenkonzepte des »Mainstream-Realismus« anfällig für Stereotypisierung. Das gilt vielleicht in besonderem Maße für den historisch situierten Spielfilm, in dem Figuren der Personalisierung von Geschichte dienen. Sehr häufig finden sich gesellschaft-

liche Gruppen in einer Figur kondensiert, während politische und soziologische Konstellationen in Familienkonflikte übersetzt sind. Dies lässt sich beispielhaft an dem Spielfilm *Das Wunder von Bern* (D 2003, Sönke Wortmann) nachvollziehen, der den (west-)deutschen »Nationalmythos« vom überraschenden Sieg der Fußballweltmeisterschaft 1954 mit dem Portrait einer Arbeiterfamilie aus dem Ruhrgebiet verwebt.

Der Vater ist ein »Spätheimkehrer«, ein Wehrmachtssoldat, der erst Anfang der 1950er Jahre aus russischer Kriegsgefangenschaft zurückkehrt und zumindest teilweise noch den Idealen des Nationalsozialismus anhängt. Die Mutter ist nach dem Typus der »Trümmerfrau« gestaltet, die während der Abwesenheit des Mannes die Familie allein »durchgebracht« hat: stoisch, schwer arbeitend und anpassungsfähig. Die Kinder wiederum repräsentieren verschiedene Aspekte der Nachkriegsgesellschaft: Der älteste Sohn definiert sich politisch über seine Ablehnung der Vatergeneration und entscheidet sich folglich auch, in die DDR überzusiedeln; ihm gegenüber steht die Tochter der Familie, die durch ihre Vorliebe für Swing und Rock'n'Roll die westdeutsche Konsumorientierung nach US-amerikanischem Vorbild verkörpert; der jüngste Sohn wiederum, der Protagonist des Films, ist ohne eigene Erinnerung an den Vater und den Nationalsozialismus aufgewachsen und steht somit für die Hoffnung des Neuanfangs der jungen Bundesrepublik.

Die – häufig recht offensiv angelegte – repräsentative Funktion von Figuren für historische Darstellungen stellt eine bemerkenswerte Abweichung von der typischen Figurenkonzeption populärer Spielfilme dar. Sie hat zur Folge, dass der Fortschritt der Handlung zwar, dem Schema populären Filmerzählens entsprechend, von den Wünschen und Zielen der Figuren bestimmt zu sein scheint. Zugleich kennzeichnet solche Figuren aber auch, dass sie sich »durch die Geschichte« bewegen, wie Schachfiguren auf einem Spielfeld, die nur bestimmte Züge vollziehen können. Wenn wir diese Ausgangskonstellation mit Fragen zur Repräsentation konfrontieren, lässt sich weiter untersuchen, inwiefern diese Figuren etablierten Stereotypen von *race*, *class* und *gender* entsprechen und welche intersektionalen Verbindungen sich hier auftun. Dabei sind weitere Komponenten der Filmästhetik zu beachten, die weiter unten erläutert werden.

Verfahren der Authentifizierung auf der Ebene der Darstellung

Authentifizierende Verfahren der Darstellung sind vielfältig; sie lassen sich aber in drei Hauptgruppen sortieren: (1) direkte Zitate, (2) Nachbildungen und (3) Szenenbildgestaltung.

Unter »direkten Zitaten« (1) verstehe ich die Integration von Fotografien oder Filmausschnitten (Found Footage), aber auch von Radiobeiträgen oder anderen Ton-Dokumenten in die filmische Inszenierung. Diese können mehr oder weniger auffällig platziert sein. In *Das Wunder von Bern* finden sich wiederholt Mitschnitte der Radioübertragung der Fußballweltmeisterschaft von 1954 – sie laufen im Hintergrund, und wir können beobachten, wie die fiktiven Figuren darauf reagieren. Auf diese Weise verschmelzen sie geradezu mit der Inszenierung.

Wenn solche »direkten Zitate« den Fluss der Filmerzählung allerdings unterbrechen, können sie einen verfremdenden Effekt generieren. Ein Beispiel, dem sogar eine Brecht'sche Intention zugrunde liegt, findet sich zu Beginn des Fernsehspiels *Mauern* (BRD 1963, Egon Monk). Dieses wird durch eine ca. vierminütige Kompilation eingeleitet, die mithilfe einer kontrastreich montierten Folge von Fotografien und Found Footage einen Zusammenhang zwischen der jüngeren deutschen Vergangenheit und dem Bau der Berliner Mauer 1961 evoziert. Um die Konzentrations- und Vernichtungslager in Erinnerung zu rufen, werden hier neben Fotografien auch Aufnahmen aus dem französischen Dokumentarfilm *Nuit et brouillard* (dt. *Nacht und Nebel*, F 1956, Alain Resnais) genutzt. Ausschnitte der Bilderfolge, die Gebäude aus Auschwitz-Birkenau im gegenwärtigen Zustand der Produktion zeigen, wurden für das Fernsehspiel in Schwarz-Weiß konvertiert (Video 2 und 3) und auditiv mit einer Rede von Joseph Goebbels unterlegt, die – als Sound Bridge eingesetzt – auch diesen Abschnitt der Montagesequenz mit dem Folgenden verbindet.

Zum Zeitpunkt der Produktion und Ausstrahlung des Fernsehspiels war die Einbindung von Found Footage innerhalb der Spielfilmform noch weniger gebräuchlich, das Prinzip der Kompilation aber aus dokumentarischen Produktionen bekannt – z. B. aus der vom 20. Oktober 1960 bis 19. Mai 1961 im Deutschen Fernsehen gesendeten Reihe *Das Dritte Reich* (SDR/NWRV). Die mithilfe dieses Verfahrens eingebundenen Bildfolgen konnten daher über den »Umweg«, dass darüber Mittel der dokumentarischen Erzählung und Darstellung in Erinnerung gerufen werden, quasi als »Einbruch der Wirklichkeit« in die Fiktion aufgenommen werden. Da *Nuit et brouillard* 1957 auch im Deutschen Fernsehen gesendet und überdies seit diesem Jahr auch in der Bundesrepublik über die Bundeszentrale für Heimatdienst vertrieben wurde (Thiele 2001, 188 f.), konnten zudem potenziell sogar die Bilder selbst auch damals schon ein Moment des Wiedererkennens provozieren. Heute gilt dies mit großer Wahrscheinlichkeit.

Für das authentifizierende Wirkungspotenzial der Bildfolge aus den Konzentrations- und Vernichtungslagern ist zunächst der besondere Status der »Lager-



Video 2: Montagesequenz aus *Mauern*
(BRD 1963, Egon Monk)



Abb. 7 und 8: Szene aus *Nuit et brouillard* (dt. *Nacht und Nebel*, F 1956, Alain Resnais)



Video 3: Szene aus *Nuit et brouillard*
(dt. *Nacht und Nebel*, F 1956,
Alain Resnais)



fotografie« im Rahmen der heutigen Erinnerungskultur zu beachten. Cornelia Brink bezeichnet diese Bilder auch deswegen als »Ikonen der Vernichtung«, weil sie den orthodoxen Heiligenbildnissen vergleichbar eine Spur des Ereignisses selbst in sich zu tragen scheinen (Brink 1998, 237). Diese Bedeutung konnten sie allerdings, wie auch andere »Ikonen der Medienkultur« (Viehoff/Fahlenbrach 2003), erst durch einen erlernten Gebrauch erhalten: Manche dieser Bilder wurden so häufig im Kontext von Darstellungen der Shoah zitiert, dass sie heute reflexartig die historischen Ereignisse in Erinnerung rufen können.

Ein Bild wie die Fotografie des schmiedeeisernen Tors des KZ Buchenwald mit dem eingelassenen Schriftzug »Jedem das Seine« (Abb. 9) ist daher so fest im kulturellen Gedächtnis verankert, dass auch ein indirektes Zitieren ausreichen kann, um den Authentizitätseffekt zu erzielen. So wird beispielsweise in der Neuerfilmung des DDR-Jugendbuchklassikers *Nackt unter Wölfen* (D 2015, Philipp Kadelbach), als der Protagonist zu Beginn der Handlung das KZ Buchenwald betritt, das bekannte Foto zwar nicht direkt eingebunden, aber in seinem Aufbau so nahe an der Vorlage re-inszeniert, dass die Referenz sofort erkennbar ist (Abb. 10). Solche indirekten Zitate zählen zur zweiten Gruppe von authentifizierenden Verfahren, die ich unter dem Begriff der »Nachbildungen« zusammenfasse.

Nachbildungen (2) zielen auf einen Déjà-vu-Effekt. Sie generieren den Authentizitätseindruck über die Ähnlichkeit mit – vielleicht nur vage – bekannten Vorlagen. Der Einsatz dieses Verfahrens lässt sich bis in die Frühgeschichte des Films zurückverfolgen (Koch 2003), etwa am Beispiel des dreiteiligen Stummfilms *Der Film von der Königin Luise* (D 1912/13, Franz Porten), der die Begegnung zwischen der preußischen Königin und Napoleon Bonaparte 1807 im ostpreußischen Tilsit (heute Sowetzk) auf eine Weise in Szene setzt, die auf diverse bildliche Darstellungen dieses Zusammentreffens zurückgeführt werden kann, wie etwa eine Illustration aus »Die König Luise in 50 Bildern für Jung und Alt« (Röchling 1896) (vgl. Abb. 11 und 12). Da Königin Luise eine äußerst populäre Figur in der Erinnerungskultur des Kaiserreichs war, kann davon ausgegangen werden, dass damals nicht nur die dargestellte Situation bekannt war, sondern auch die Komposition der Bildelemente, und den Zuschauenden die Darstellung daher passend, also authentisch erschien.

Mithilfe der ikonografischen Methode lassen sich jedoch nicht nur Vorbilder der *Mise en Scène* von historischen Spielfilmen aufspüren, sondern auch die feinen Unterschiede und Abweichungen von der Vorlage. Ein Spielfilm, der sich durch einen vielfältigen Einsatz von Nachbildungen auszeichnet, ist *Der Baader Meinhof Komplex* (D 2008, Uli Edel). Die Geschichte der Rote Armee



Abb. 9: US-Soldaten 1945 hinter dem Tor des Konzentrationslagers Buchenwald.
Foto: Eric Schwab/AFP © Getty Images mit freundlicher Genehmigung



Abb. 10: Szenenbild aus *Nackt unter Wölfen* (D 2015, Philipp Kadelbach)



Abb. 11: Szenenbild aus *Der Film von der Königin Luise* (D 1912/13, Franz Porten)

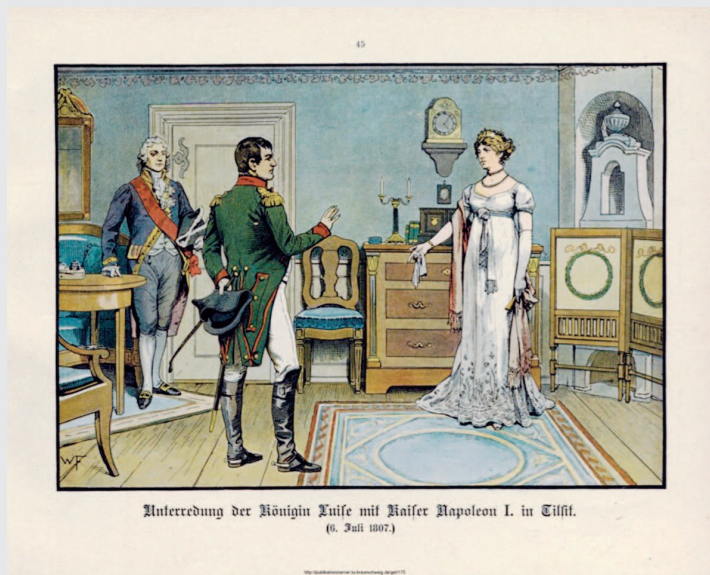


Abb. 12: Unterredung der Königin Luise mit Kaiser Napoleon I. in Tilsit (6. Juli 1807), Illustration von Woldemar Friedrich, in: *Die Königin Luise in 50 Bildern für Jung und Alt*, Berlin: Paul Kittel 1896, S. 45, public domain

Fraktion (RAF), die hier auf der Basis von Stefan Austs gleichnamigen Sachbuch (1985) erzählt wird, verfügt über einen reichen Fundus an mittlerweile ikonischem Bildmaterial: Flugblätter, Fahndungsplakate, die an Litfaßsäulen und öffentlichen Gebäuden aushingen, Pressefotos, Filmaufnahmen aus Fernsehnachrichten und Dokumentationen, Interviewmitschnitte usw. – sie alle finden sich in der Filmszenierung wieder. Die Gesichter der RAF-Mitglieder sind jedoch durch die der Darstellenden ersetzt (Abb. 13), und bekannte Interviewaussagen, wie von Ulrike Meinhof oder Gudrun Ensslin überliefert, wurden von den Schauspielerinnen neu eingesprochen. Diese Verfahren verleihen dem Film einen Eindruck von Kohärenz und sollen zudem die Zuschauenden vergessen lassen, dass die historischen Figuren von sehr bekannten Akteur*innen des deutschen Films (z. B. Martina Gedeck als Ulrike Meinhof) verkörpert werden.



Abb. 13: Szenenbild aus *Der Baader Meinhof Komplex* (D 2008, Uli Edel)

Darüber hinaus sind die Nachbildungen von Medienikonen in *Der Baader Meinhof Komplex* wie *Tableaux Vivants* re-inszeniert, d. h. bekannte statische Abbildungen stellen sich hier in Bewegung dar. Eine weitere Steigerung des Authentizitätseffekts dieses Verfahrens wird darüber erreicht, dass im Zuge der Nachbildung zugleich die Bedingungen der Bildproduktion thematisiert werden. Als am Ende der Sequenz, die im ersten Drittel der Handlung die Ereignisse während der Demonstration anlässlich des Staatsbesuchs des Schah von Persien in West-Berlin darstellt, der Student Benno Ohnesorg erschossen wird,

suggeriert die Inszenierung, dass wir genau jenen Augenblick beobachten, als die ikonische Fotografie von Jürgen Henschel vom 2. Juni 1967 entstand: Die Filmkamera nimmt dafür eine Position linksseitig hinter dem Fotografen ein, etwa auf Augenhöhe der von Leonie Brandis verkörperten Friederike Dollinger, die in der Originalaufnahme den blutigen Kopf des auf der Straße liegenden Benno Ohnesorg hält. Zum Anschluss der Sequenz bekommen wir nur das Blitzlicht zu sehen, das die Szenerie erhellt, die Medienikone selbst wird nicht gezeigt (siehe Abb. 14).



Abb. 14: Benno Ohnesorg, 2. Juni 1967, Foto: Jürgen Henschel/pa/dpa

Hier lohnt sich auch eine genauere Betrachtung der Bildvorlage selbst (Abb. 14). Der Aufbau der Fotografie erinnert stark an eine Pietà: Friederike Dollinger hält den Körper des jungen Mannes im Arm wie Maria ihren Sohn Jesus nach der Kreuzigung. Henschel hat dieses Motiv nicht bewusst re-inszeniert, sondern zufällig in jenem Augenblick den Auslöser betätigt, als sich das Ereignis zugetragen hatte. Das Ergebnis zeigt dennoch eine kulturgeschichtlich »aufgeladene« Pose, worin letztlich auch die Eignung der Fotografie als »Schlüsselbild« für die Studentenproteste mitbegründet liegt (vgl. Viehoff/Fahlenbach 2003, 54–58, Anm. 40).



Abb. 15: Szenenbild aus *Der Baader Meinhof Komplex* (D 2008, Uli Edel)



Abb. 16: Szenenbild aus *Der Baader Meinhof Komplex* (D 2008, Uli Edel)

Denn auch wenn nicht alle Betrachtenden – damals wie heute – bewusst darin die Pietà wiedererkennen, ist das Bildmotiv in christlich geprägten Kulturkreisen so bekannt, dass damit eine symbolische Aussage vermittelt werden kann: Wie Jesus, der nach der christlichen Überlieferung für die Sünden der Menschheit gestorben ist, liegt Ohnesorg hier als Märtyrer, während Dollinger marien- gleich das unverschuldete Leid repräsentiert. Dabei ist auch zu bemerken, dass die Rollenverteilung geschlechtlich kodiert ist: Eine umgekehrte Konstellation – ein Mann hält eine Frau – hätte nicht dem ikonischen Vorbild entsprochen und somit kaum denselben Symbolgehalt entfalten können.

Im direkten Vergleich zwischen der Fotografie und ihrer Nachbildung in *Der Baader Meinhof Komplex* lässt sich indessen ein bemerkenswerter Unterschied erkennen: Die Nachbildung zeigt Friederike Dollinger mit einer erhobenen, blut- befleckten rechten Hand (siehe Abb. 15 u. 16). Damit wird die Brutalität der Tat visuell exponiert, die metonymisch für die staatliche Reaktion auf die Studenten- proteste steht. Überdies findet hier jedoch eine symbolische Übertragung statt: Mit dem Blut an Dollingers Hand heftet sich auch die Gewalt der Ereignisse an die Vertreterin der Studentenproteste, deren folgende Aktionen – und nicht zuletzt auch die Gründung der RAF – somit als Reaktion auf diese Ereignisse gedeutet werden.

Ein direkter Vergleich zwischen dem Vorbild und der Nachbildung kann häufig zeigen, dass letztere auf den zweiten Blick keine exakten Reproduktionen sind. Dies liegt aber kaum in einer Nachlässigkeit der Produzierenden begründet, sondern ist vielmehr als kalkulierte Anpassung an die Umgebung des Films einzuschätzen, die dem Authentizitätseffekt zuarbeiten soll (vgl. Steinle 2009). Eine in dieser Hinsicht bemerkenswerte Abweichung von der Vorlage im Zuge der Nachbildung zeigt sich in dem Fernsehfilm *Katharina Luther* (D 2017, Julia von Heinz). In einer Szene werden Martin Luther und seine Ehefrau Katharina von Bora von Lucas Cranach dem Älteren portraitiert. Cranachs Luther-Bilder sind weithin bekannt, und die Ähnlichkeit zwischen dem hiermit überlieferten Aussehen Luthers und dem Schauspieler Devid Striesow ist ebenfalls relativ groß; das gilt auch für das unfertige Portrait desselben, das im Szenenbild prominent platziert ist (Abb. 17). Katharina von Bora hingegen sieht darauf aus wie die sie verkörpernde Schauspielerin Karoline Schuch (Abb. 18).

Zusätzlich lässt uns diese Szene aber auch an der Entstehung eines Doppel- portraits des Ehepaars teilhaben, für das in dieser Form keine Vorlage überliefert ist. Stattdessen existieren zwei separate Portraits, die im Deutschen Historischen Museum lediglich nebeneinander hängen (Abb. 19), und von Boras Kostüm ist hier offenkundig von einer weiteren Darstellung inspiriert (Abb. 20).



Abb. 17: Szenenbild aus *Katharina Luther* (D 2017, Julia von Heinz)

Abb. 18: Szenenbild aus *Katharina Luther* (D 2017, Julia von Heinz)





Abb. 19: Portraits von Martin Luther und Katharina von Bora im Deutschen Historischen Museum, Berlin, Lucas Cranach d. Ä. [1529], public domain



Abb. 20: Portrait von Katharina Bora von Lucas Cranach d. Ä. (1526), public domain

Nachbildungen, die Vorlagen ergänzen und »umschreiben«, enthält auch der im Herbst 2017 ausgestrahlte Beitrag der ARD-Krimi-Reihe *Tatort* mit dem Titel *Der rote Schatten* (BRD, Dominik Graf). Für die Handlung des Films sind zwei Figuren zentral: eine Frau, die als Mitglied der sogenannten zweiten Generation der RAF noch immer im Untergrund lebt und für den Überfall eines Geldtransporters mitverantwortlich ist, mit dem die Handlung ihren Anfang nimmt, und ihr früherer Freund, der als Informant für den Staatsschutz tätig war. Wie aus einer Rückblende deutlich wird, waren beide bei der Beerdigung von Andreas Baader, Gudrun Ensslin und Jan-Carl Raspe im Herbst 1977 zugegen. Zur Visualisierung nutzt der Film Aufnahmen aus dem bekannten Episodenfilm *Deutschland im Herbst* (BRD 1978, Rainer Werner Fassbinder), die als Reaktion von namhaften Akteur*innen des Neuen Deutschen Films direkt nach den Ereignissen von 1977 entstanden. Im Anschluss an die Rückansicht eines Paares (Abb. 21) aus diesem Film, folgt eine für den *Tatort* inszenierte Vorderansicht (Abb. 22), die in der Bildqualität so bearbeitet wurde, dass sie sich nahtlos in die älteren Aufnahmen einpasst und somit als genuiner Bestandteil der aus *Deutschland im Herbst* überlieferten Bilderfolge erscheint.

Dieses raffinierte Detail blieb in der allgemeinen Rezeption wahrscheinlich unbemerkt. Es wurde auch von auffälligeren Passagen überlagert, zu denen vor allem die Inszenierung zweier möglicher Szenarien der sogenannten Todesnacht von Stammheim zählen, die dem Stuttgarter Kommissar Lannert während einer konspirativen Unterredung mit einem früheren Mitarbeiter des Verfassungsschutzes angeboten werden: Die erste Version zeigt den Suizid von Baader, Ensslin und Raspe; die zweite Version die Möglichkeit, dass diese von staatlicher Seite ermordet und ihre Leichen anschließend so platziert worden seien, dass ihr Tod als Suizid erscheint. Die visuelle Inszenierung der Vorgänge imitiert die grobkörnig anmutende Bildqualität von Super-8-Aufnahmen und weist darüber auch eine rötliche, beinahe »blutige« Einfärbung auf. Nach der Ausstrahlung geriet der Film vor allem für diese Passage in die Kritik. Stefan Aust bezeichnete ihn in der »Bild«-Zeitung deswegen als »gefährlichen Unsinn« und »RAF-Propaganda« (Aust, zit. n. Focus 2017). Daraus spricht auch die verbreitete Sorge, dass die Mehrheit der Zuschauenden die Spielregeln des fiktionalen Diskurses nicht beherrschten und einen Genrefilm mit einer zeithistorischen Dokumentation verwechseln könnten.

Alle bislang skizzierten Variationen von Nachbildung würden kaum einen Authentizitätseffekt entfalten können, wenn sie nicht durch jene Gruppe von Verfahren komplettiert würden, die zur Gestaltung eines stimmigen historischen Szenenbilds (3) gehören: »zeittypische« Architektur und Requisitenausstattung,



Abb. 21: Szenenbild aus *Deutschland im Herbst* (BRD 1978, Rainer Werner Fassbinder)



Abb. 22: Szene aus *Tatort: Der rote Schatten* (D 2017, Dominik Graf)

Kostüme, Make-up, die Imitation von Lichtverhältnissen und Farbfilter, die die Stimmung des darzustellenden Zeitraums charakterisieren – Pastelltöne für die 1950er und ein kräftiges Orange für die 1960er Jahre, während die späten 1970er und die 1980er Jahre meist ein verwaschenes Braun tragen. Diese Verfahren erzeugen im Zusammenspiel das Temporalkolorit und provozieren insofern immer eine Differenzierung, als sich die dargestellte Welt offensichtlich von der Gegenwart unserer Erfahrung unterscheidet. Aus diesem Grund bezeichnete der Schriftsteller Lion Feuchtwanger die »historische Einkleidung« auch als »die einfachste Art [,] die Illusion der Realität zu erzielen« (Feuchtwanger 1984 [1935], 496). Das Szenenbild eines Spielfilms ist jedoch immer zeitgenössische Interpretation der Vergangenheit, eine Übersetzung in die Sprache der Gegenwart.

Wenn wir uns heute ältere Filmbeispiele ansehen, sind die Anpassungen an Moden und Trends der jeweiligen Produktionszeit, die der Szenenbildgestaltung regelhaft zugrunde liegen, aus der historischen Distanz gut zu erkennen. So wird beispielsweise die ägyptische Königin Kleopatra immer mit kohlschwarz geschminkten Augen dargestellt. Im Stummfilm von 1917 (USA, J. Gordon Edwards) trägt sie jedoch das für diesen Zeitpunkt typische expressive Make-up weiblicher Akteure (Abb. 23), während Elizabeth Taylor in der Hauptrolle der Fassung von 1963 (USA, Joseph L. Mankiewicz) mit ihrem geschwungenen Lidstrich und dem toupierten Haar eine geradezu perfekte Verkörperung eines Filmstars der 1960er Jahre darstellt (Abb. 24).

Dass uns in der Betrachtung von neueren Spielfilmen dieses modische Moment der Filmästhetik nicht so deutlich ins Auge fällt, hat zum einen mit der mangelnden historischen Distanz zu tun, zum anderen aber auch damit, dass sich nach dem Zusammenbruch des Hollywood-Studio-Systems ein anderes Konzept für historisch situierte Filme als Mainstream durchgesetzt hat: das Retro-Konzept, das nach einer perfekt anmutenden Nachahmung strebt. Das Musterbeispiel für »Geschichte als Retro-Scenario« (siehe Baudrillard 1978) ist der Spielfilm *Barry Lyndon* (GB/USA 1975, Stanley Kubrick), der für diesen Effekt die akademische Malerei des 18. Jahrhunderts imitiert. Ein bekanntes (west-)deutsches Beispiel aus demselben Produktionszeitraum bietet indessen der im ZDF ausgestrahlte, zweiteilige Fernsehfilm *Tadellöser & Wolff* (BRD 1975, Eberhard Fechner): Hier ließ sich nicht nur die Ausstattung der »historischen Welt« von Fotografien aus der Zeit des Nationalsozialismus anleiten, sondern die visuelle Inszenierung imitiert auch den Stil der Ufa-Filmästhetik aus dem portraitierten Zeitraum. Ein vergleichbares Retro-Konzept lässt sich auch der neueren Netflix-Serie *Stranger Things* (USA 2016–, Matt Duffer/Ross



Abb. 23: Standfoto aus *Cleopatra* (USA 1917, J. Gordon Edwards)



Abb. 24: Szenenbild aus *Cleopatra* (USA 1963, Joseph L. Mankiewicz)

Duffer) attestieren, die sich für die Erzählung und Darstellung an Motiven aus Spielfilmen der 1980er Jahre bedient.

Häufig sind es auch heute allerdings gerade nicht Vorlagen aus dem darzustellenden Zeitraum, sondern andere historistische Darstellungen, die als Inspirationsquelle für Bauten, Kostüme und Lichtstimmung von historischen Spielfilmen dienen. Produktionen, die mythische Figuren des englischen Mittelalters wie z. B. König Artus ins Zentrum rücken, beziehen sich gern auf Motive der Präraffaeliten, einer Kunstausrichtung des viktorianischen Historismus, deren Stil sich durch mythische Motive, Naturromantik und eine farbbintensive und detailreiche Ölmalerei auszeichnet. Das Szenenbild der römischen Antike von jüngeren Filmen wie *Gladiator* (USA 2000, Ridley Scott) verweist ebenso auf Vorlagen der Historienmalerei des 19. Jahrhunderts wie auf »klassische« Monumentalfilme aus den 1950er Jahren (z. B. *Quo Vadis* [USA 1951, Mervyn LeRoy] oder *Ben Hur* [USA 1959, William Wyler]), die ihrerseits auf populären Buchvorlagen des ausgehenden 19. Jahrhunderts basieren.

Die Spurensuche nach den Grundlagen des Rezeptionseindrucks von »historischer Authentizität« führt somit nicht selten zu einer Kette von Referenzen, in der für keines der Glieder festgestellt werden kann, dass es sich überhaupt auf die Realität der Vergangenheit selbst bezieht. Sehr viele Filme, deren Handlung in der Vergangenheit situiert ist, nehmen sich dies aber auch gar nicht zum Ziel, sondern streben lediglich an, ein filmintern stimmiges Bild zu erzeugen, das als Hintergrund für spannende und melodramatische Ereignisverläufe dient. Dass sie damit dennoch die Vorstellungsbilder vieler Rezipierenden von der Vergangenheit prägen, ist davon unbenommen.

Die Glaubhaftigkeit von historischen Portraits im Spielfilm, die während der Rezeption durch das hier skizzierte Repertoire an authentifizierenden Mitteln der Erzählung und Darstellung erzeugt werden soll, wird in der Regel noch durch eine Fülle an paratextuell vermittelten Authentizitätsversprechen unterstützt, die bereits im Vorwege die Einschätzung zur Glaubwürdigkeit des Dargestellten beeinflussen können.

Paratextuelle Authentizitätsversprechen

»Paratexte« sind nach Gérard Genette alle, den »Basistext« – hier also den jeweiligen Spielfilm – ergänzende, ihn quasi umrahmende Texte und Textelemente, die seine Rezeption steuern (Genette 1989). Bei historischen Spielfilmen reagieren Paratexte u. a. auf die Ausgangssituation, dass die Mehrheit der Rezipierenden keine Expertise für den portraitierten Zeitabschnitt hat und somit

die Glaubhaftigkeit der Darstellung nur schwer beurteilen kann. Als »Authentizitätsversprechen« begreife ich somit alle extratextuellen Markierungen, die zur Unterstützung des Potenzials intratextueller Verfahren beitragen sollen: Neben Inserts, wie »nach einer wahren Begebenheit«, zählen dazu die Gesamtheit von Aussagen der an der Produktion Beteiligten im Rahmen von Interviews, ob nun für das Feuilleton von Tageszeitungen oder für produktionseigenes Ergänzungsmaterial wie Pressemappen oder das sogenannte Making-of. Im Fernsehen gehören dazu auch die anschließende Dokumentation, die Talkrunde und das Zusatzangebot der Mediathek (Abb. 25). Diese Paratexte liefern eine Art Gebrauchsanleitung für den Film. Sie erläutern Verfahren der Authentifizierung, deren Potenzial sich bei der alleinigen Rezeption des Films kaum entfalten würde, weil der überwiegenden Mehrheit die Grundlagen der Bewertung fehlen dürften.

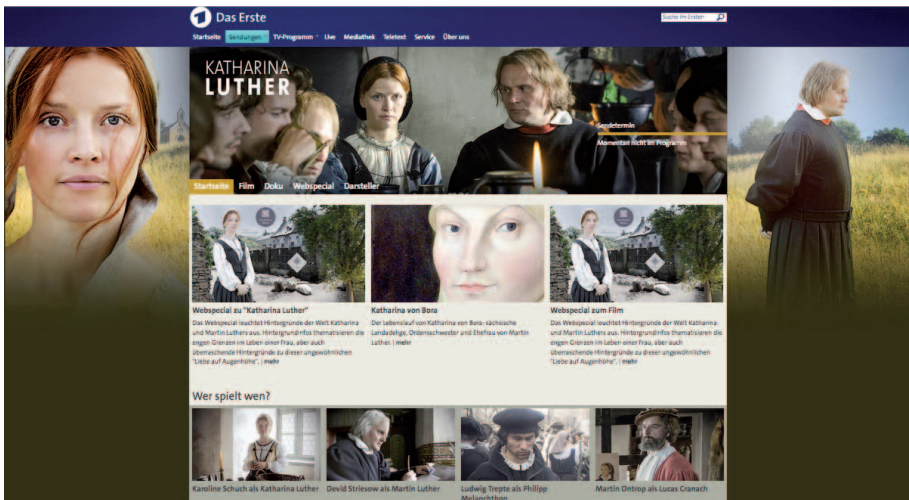


Abb. 25: ARD-Mediathek, Zusatzangebot für *Katharina Luther* [2017], Screenshot

Ein exemplarisches Beispiel für ein Authentizitätsversprechen findet sich auf der Internetseite des Fernsehsenders NDR, Ko-Produzent des bereits vorgestellten Spielfilms *Der Baader Meinhof Komplex*. Dort findet sich der Verweis auf die Drehbuchgrundlage, Stefan Austs Sachbuch, ergänzt um den Hinweis, dass dieses »als Standardwerk über die RAF-Geschichte gilt« (siehe NDR, *Der Baader Meinhof Komplex* als Film). Der anschließende Absatz bescheinigt dem Regisseur ein Streben nach »Authentizität« als »[o]berste Maßgabe für die Arbeit an dem Film«. Die Begründung:

»Er drehte an Originalschauplätzen [...]. Detailgetreu ist auch die Ausstattung der Filmsets, die vielfach nach Vorlage von Originalfotos und Dokumentarmaterial gestaltet wurden. Die Dialoge entsprechen – sofern möglich – überlieferten Texten und Gesprächsinhalten. Auch bei der Auswahl der Schauspieler legte das Team Wert auf eine möglichst große Ähnlichkeit zu den RAF-Mitgliedern. [...] Der Authentizität sind auch einige brutale Szenen geschuldet. Uli Edel beruft sich bei der Inszenierung auf den Polizeibericht. Bei der Ermordung von Generalbundesanwalt Siegfried Buback gaben die Täter beispielsweise 15 Schüsse ab – diese Anzahl findet sich im Film wieder.« (ebd.)

Neben der Aufzählung der weiter oben skizzierten ästhetischen Verfahren, die vor allem dem Ähnlichkeitseindruck zuarbeiten, sind hier besonders die Hinweise auf autorisierte Quellen bemerkenswert: das anerkannte Sachbuch, ein Polizeibericht und vage benanntes Dokumentarmaterial, das – mit Ausnahme der Buchvorlage – den Zuschauenden nicht zur Verfügung steht. Erstens verspricht uns diese Filmankündigung, dass die dargestellten Figuren, Orte und Ereignisse in *Der Baader Meinhof Komplex* nicht erfunden, sondern rekonstruiert wurden. Wir sind somit eingeladen, die Darstellung als Abbildung der historischen Wirklichkeit anzunehmen. Zweitens unterstreicht die Filmankündigung einen Zusammenhang zwischen wahrheitsgetreuer Darstellung und äußeren Ähnlichkeiten, der nicht zwangsläufig besteht, aber den naturalistischen Hang zur Überdetailliertheit erkennen lässt. Drittens verbirgt sich in dieser Aussage aber auch eine Schutzbehauptung: Das Streben nach Authentizität soll die ästhetische Entscheidung legitimieren, dass einige Szenen als »brutal« zu bezeichnen sind, um somit einer moralisch motivierten Kritik an der Gewaltdarstellung vorzugreifen.

Zusammenfassung und Ausblick

Die Funktion der ästhetischen Verfahren, die ich in diesem Beitrag als Strategien der Authentifizierung zusammengefasst habe, erschöpft sich nicht darin, einem historischen Spielfilm eine Aura der Glaubhaftigkeit zu verleihen. Diese Verfahren produzieren ebenso einen reizvollen Überschuss an Details, der die fiktive Welt eines Films fast so reich eingerichtet erscheinen lassen kann wie die Wirklichkeit. Es bleiben jedoch Einrichtungen. Es ist nur ein gradueller, kein substanzieller Unterschied, ob die historische Welt eines Spielfilms aus vorgefundenen Bausteinen wie Locations oder Found Footage gebaut ist oder aus Gips und Pappe im Studio. Was wir geneigt sind, als Ähnlichkeit gegenüber

der Wahrnehmungsrealität anzuerkennen, ist in hohem Maße abhängig von der Gewöhnung. Im Zuge der Konventionalisierung der oben skizzierten Verfahren haben wir gelernt, dass Studiobauten künstlich anmuten, während »Originalschauplätze« oder alte Fotografien eine Spur der Wirklichkeit selbst in sich tragen.

Der Eindruck von Ähnlichkeit ist somit eine historische Variable, für die wir zwar den Glauben an eine Essenz – die irreduzible Spur des Echten –, aber nicht deren Existenz annehmen müssen. Nur vor dem Hintergrund des Unähnlichen, des Fremdanmutenden können wir das Ähnliche erfahren. Authentifizierung wirkt somit wie ein umgekehrter Verfremdungseffekt: Während Verfremdung darauf zielt, die Darstellung artifizuell und darüber uns bekannte Handlungen und Zusammenhänge fremd erscheinen zu lassen, provozieren die ästhetischen Strategien der Authentifizierung den Eindruck, dass wir die fremde Welt eigentlich kennen. Dieser entspricht zwar nicht genau jenem Eindruck, den Brecht als »das habe ich auch schon *gefühlt*« (Brecht 1988–2000, Bd. 22.1, 110, Anm. 15) zusammenfasst, er basiert aber in vergleichbarer Weise auf einer Ähnlichkeitserfahrung. Überdies scheint mir das Gefühl in hohem Maße zum Authentizitätseindruck beitragen zu können, da die Emotionen, die wir während der Rezeption erleben, schließlich unzweifelhaft »echt« sind.

Filmische Realismuskonzepte, die sich der hier beschriebenen Verfahren bedienen, wurden von Seiten der Filmwissenschaft seit den 1970er Jahren wiederholt aus ideologiekritischen Gründen beanstandet. Da sie an Traditionen der Darstellung anschließen, die von der deutschen Literaturwissenschaft zum Naturalismus gezählt werden, lässt sich auch die Kritik an dieser Strömung auf den aktuell dominanten »Mainstream-Realismus« übertragen. Brecht monierte an der naturalistischen Dramatik, dass die formal-ästhetischen Mittel, um eine »absolute Illusion« des dargestellten Milieus zu reproduzieren, dazu führen würden, dass »wir in bezug [!] auf die Gesellschaft nicht mehr [bekommen,] als das ›Milieu‹ gibt« (ebd., Bd. 23, 78, Anm. 15). In der Konsequenz bewirken diese Mittel damit eine Naturalisierung der sozialen Zusammenhänge, die eigentlich kritisiert werden sollten (vgl. ebd., Bd. 21, 232, 433 f., Anm. 15). Diese Hypothese kann eine Perspektive dafür eröffnen, die Auseinandersetzung mit dem Thema »Authentizität im Spielfilm« unter einer medienkritischen Ausrichtung fortzuführen.

Eine kritische Perspektive auf historische Authentizität im Spielfilm (oder auch vergleichbaren Angeboten wie Fernsehserien) erfordert zunächst einen quellenkritischen Umgang mit den Aussagen von Textproduzierenden. Die überwiegende Mehrheit an Informationen, die wir überhaupt über Film- und

Fernsehproduktionen erhalten können, ist schließlich in den Rahmen des Marketings eingebunden, d.h. sie dient der Werbung und ist somit zumindest mit Vorsicht zu betrachten. Nur weil Authentizität als oberste Maßgabe für die Filmgestaltung behauptet wird, müssen hierin nicht alle ästhetischen Entscheidungen begründet liegen. Es kann sich auch um eine Schutzbehauptung handeln, die der Kritik vorbeugen soll. Dies kann exzessive Gewaltdarstellungen betreffen, wie z. B. die häufigen Szenen der Vergewaltigung und Folter von Frauen in Mittelalter-Sujets – man denke etwa an TV-Movies wie *Die Wanderhure* (BRD/AUT 2010, Hansjörg Thurn) oder die Fantasy-Serie *Game of Thrones* (USA 2011–2019, David Benioff/D. B. Weiss) –, oder zentrale Casting-Entscheidungen. So haben z. B. jüdische Figuren in Holocaustdarstellungen offenbar einem »dunklen« Typus nach orientalistischem Vorbild zu entsprechen, bekannte Figuren der Kulturgeschichte – ob nach realgeschichtlichem oder mythischem Vorbild – werden in der Regel von *weißen* Darstellenden verkörpert.

Nähere Betrachtung verdient auch die Figurenkonzeption in historischen Spielfilmen des »Mainstream-Realismus«. Da Figuren hier neben ihrer Gestalt als fiktive Wesen mit Wünschen und Zielen auch eine repräsentative Funktion für historische Mentalitäten aufweisen, die populär leicht verständlich sein sollen, lässt sich die Analyse historischer Authentizität sehr gut mit Forschungsfragen zur Stereotypisierung und Repräsentationspolitik verbinden: Wer wird, erstens, überhaupt repräsentiert und, zweitens, in welcher Weise werden Figuren entlang der Kategorien von Geschlecht, Ethnie, Religion usw. konzipiert, um historische Mentalitäten zu repräsentieren? Welche Konstellationen, die vergeschlechtliche und rassifizierte Wissensbestände aufgreifen, lassen sich hier feststellen?

Eine diskursanalytisch zu bearbeitende Frage betrifft den Zusammenhang zwischen der Forderung nach Authentizität – als Ähnlichkeit und Detailtreue – und der Sorge nach einer »angemessenen Darstellung« der Themen, denen sich historische Spielfilme widmen. Anscheinend gelten diese Bewertungskategorien nicht für alle Darstellungen mit historischem Sujet. Zunächst sind sie nur für solche sinnvoll anwendbar, die auch signalisieren, dass sie im Unterschied zu Legenden, mythischen Szenarien oder Abenteuern »Geschichte« erzählen. Für die öffentliche Kritik scheint aber, zweitens, auch der historische Abstand und mithin das vorausgesetzte Wissen der Rezipierenden eine Rolle zu spielen: Das Aussehen Martin Luthers beispielsweise ist durch zahlreiche Bildüberlieferungen weit bekannter als das seiner Ehefrau Katharina von Bora. Es lässt sich deswegen auch damit spielen, wie in dem oben erwähnten Fernsehfilm, ohne Kritik hervorzurufen.

Besonders laut wird der Ruf nach »Angemessenheit« zudem bei Filmen zur deutschen Zeitgeschichte, jenen Abschnitten der Geschichte also, die zumindest teilweise noch im kommunikativen Gedächtnis von Produzierenden und Rezipierenden präsent sind. Dabei lässt sich, drittens, feststellen, dass dabei hauptsächlich Darstellungen von politischer Ereignisgeschichte im Zentrum öffentlicher Kritik stehen, weniger verfilmte Alltags- oder Geschlechtergeschichte. In den Rezensionen zur erfolgreichen Mini-Serie *Ku'damm 56* (BRD 2016, Sven Bohse) kam jedenfalls nicht die Frage auf, ob ein Melodrama mit Motiven des Tanz- und Coming-of-Age-Films eigentlich die »adäquate Form« für eine Erzählung über die unterdrückte Sexualität von Frauen und homosexuellen Männern in der Bundesrepublik der 1950er-Jahre sei (vgl. z. B. Hupertz 2016; Buß 2016). Die Besprechungen der *Tatort*-Folge *Der rote Schatten* hingegen waren bestimmt von der Frage nach den Deutungspotenzialen und den Gefahren, die Geschichte der RAF als »Verschwörungsthiller« zu rekapitulieren (vgl. Baum 2017; Gertz 2017; Jungen 2017). Welche Faktoren auf der Ebene der Filmästhetik und des gesellschaftspolitischen Diskurses hier zusammenspielen, wäre also genauer zu untersuchen.

Filmografie

- Barry Lyndon*, Stanley Kubrick, GB/USA 1975.
Batman & Robin, Joel Schumacher, USA 1997.
Batman Begins, Christopher Nolan, USA 2005.
Ben Hur, William Wyler, USA 1959.
Cleopatra, J. Gordon Edwards, USA 1917.
Cleopatra, Joseph L. Mankiewicz, USA 1963.
Das Dritte Reich, Heinz Huber/Arthur Müller/Gerd Ruge, 14 Folgen, BRD 1960/61.
Das Wunder von Bern, Sönke Wortmann, D 2003.
Der Baader Meinhof Komplex, Uli Edel, D 2008.
Der Film von der Königin Luise, Franz Porten, 3 Teile, D 1912/13.
Der rote Schatten (ARD-Tatort), Dominik Graf, D 2017.
Deutschland im Herbst, Rainer Werner Fassbinder, BRD 1978.
Die Königin Luise in 50 Bildern für Jung und Alt, Paul Kittel, D 1896.
Die Wanderhure, Hansjörg Thurn, D/A 2010.
Die zehn Gebote, Cecil B. DeMille, USA 1956
 (engl. *The Ten Commandments*).

- Exodus – Götter und Könige*, Ridley Scott, USA 2014
(engl. *Exodus: Gods and Kings*).
- Fahrraddiebe*, Vittorio de Sica, I 1948 (ital. *Ladri di biciclette*).
- Game of Thrones*, David Benioff/D.B. Weiss, 73 Folgen, USA 2011–2019.
- Gilda*, Charles Vidor, USA 1946.
- Gladiator*, Ridley Scott, USA 2000.
- Katharina Luther*, Julia von Heinz, D 2017.
- Ku'damm 56*, Sven Bohse, 3 Folgen, D 2016.
- Mauern*, Egon Monk, BRD 1963.
- Nacht und Nebel*, Alain Resnais, F 1956 (franz. *Nuit et brouillard*).
- Nackt unter Wölfen*, Philipp Kadelbach, D 2015.
- Quo Vadis*, Mervyn LeRoy, USA 1951.
- Planet der Affen: Prevolution*, Rupert Wyatt, USA 2011
(engl. *Rise of the Planet of the Apes*).
- Star Trek*, J.J. Abrams, USA 2009.
- Stranger Things*, Matt Duffer/Ross Duffer, 25 Folgen, USA 2016–.
- Tadellöser & Wolff*, Eberhard Fechner, 2 Teile, BRD 1975.

Literatur

- Arnheim, Rudolf: *Film als Kunst* [1932]. Mit einem Nachwort von Karl Prümm und zeitgenössischen Rezensionen, Frankfurt a. M. 2002.
- Aust, Stefan: »Das ist RAF-Propaganda« – Stefan Aust zum neuen SWR-Krimi, in: *Focus-Online*, 16.10.2017, https://www.focus.de/kultur/kino_tv/tatort-der-rote-schatten-das-ist-raf-propaganda-stefan-aust-zum-neuen-swr-krimi_id_7718166.html [10.08.2021].
- Barthes, Roland: *Der Wirklichkeitseffekt*, in: ders.: *Das Rauschen der Sprache. Kritische Essays IV*, Frankfurt a. M. 2009 (frz. 1968), 164–172.
- Baum, Gerhart: *Die deutsche Geschichte ist kein »Tatort«*, in: *Spiegel-Online*, 17.10.2017, <https://www.spiegel.de/kultur/tv/tatort-ueber-die-raf-die-deutsche-geschichte-ist-kein-tatort-a-1173270.html> [10.08.2021].
- Bazin, André: *Die Entwicklung der Filmsprache*, in: ders. (Hg.): *Was ist Film?* Berlin 2009 (frz. 1951/52/55), 90–109.
- Bazin, André: *Ladri di Bicyclette*, in: ders. (Hg.): *Was ist Film?* Berlin 2009 (frz. 1948), S. 335–352.
- Bazin, André: *Ontologie des photographischen Bildes*, in: ders. (Hg.): *Was ist Film?* Berlin 2009 (frz. 1945), 33–42.

- Bordwell, David: *On the History of Film Style*, Cambridge/London 1997.
- Brecht, Bertolt: *Werke*. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe [GBA]. 30 Bde. u. Registerband, Berlin/Weimar/Frankfurt a. M. 1988–2000.
- Brink, Cornelia: *Ikonen der Vernichtung. Öffentlicher Gebrauch von Fotografien aus nationalsozialistischen Konzentrationslagern nach 1945*, Berlin 1998.
- Buß, Christian: Sex, Elektroschocks und Rock'n'Roll, in: Spiegel-Online, 17.03.2016, <https://www.spiegel.de/kultur/tv/ku-damm-56-im-zdf-sex-elektroschocks-und-rock-n-roll-a-1082633.html> [10.08.2021].
- Eder, Jens: *Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse*, Marburg 2008.
- Eder, Jens: *Dramaturgie des populären Films. Drehbuchpraxis und Filmtheorie*, Hamburg u. a. 1999.
- Elsaesser, Thomas: *American Graffiti und Neuer Deutscher Film – Filmemacher zwischen Avantgarde und Postmoderne*, in: Andreas Huyssen/Klaus R. Scherpe (Hg.): *Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels*, Reinbek b. Hamburg 1986, 302–328.
- Feuchtwanger, Lion: *Vom Sinn und Unsinn des historischen Romans* [1935], in: ders.: *Ein Buch nur für meine Freunde*, Frankfurt a. M. 1984, 494–501.
- Freimüller, Tobias: *Der versäumte Abschied von der Volksgemeinschaft. Psychoanalyse und »Vergangenheitsbewältigung«*, Version: 1.0, in: *Docupedia-Zeitgeschichte*, 30.05.2011, http://docupedia.de/zg/freimueller_mitscherlich_unfaehigkeit_vi_de_2011 [10.08.2021].
- Gaut, Berrys: *A Philosophy of Cinematic Art*, Cambridge 2010.
- Genette, Gérard: *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*, Frankfurt a. M./New York 1989 (frz. 1987).
- Gertz, Holger: *Viele Fragen, wenige Antworten*, in *Süddeutsche Zeitung*, 15.10.2017, <https://www.sueddeutsche.de/medien/tatort-stuttgart-viele-fragen-wenige-antworten-1.3707216> [10.08.2021].
- Glasenapp, Jörn: *Die Schonung der Realität. Anmerkungen zu Bazins Neorealismus*, in: Claudia Öhlschläger/Lucia Perrone Capano/Vittoria Borsò unter Mitarbeit von Leonie Schulte (Hg.): *Realismus nach den europäischen Avantgarden. Ästhetik, Poetologie und Kognition in Film und Literatur der Nachkriegszeit*, Bielefeld 2012, 163–188.
- Hickethier, Knut: *Die Zugewinnngemeinschaft. Zum Verhältnis von Film und Fernsehen in den sechziger und siebziger Jahren*, in: Hilmar Hoffmann/Walter Schobert (Hg.): *Abschied vom Gestern. Bundesdeutscher Film in den sechziger und siebziger Jahren*, Frankfurt a. M. 1991, 190–209.
- Hodenberg, Christina von: *Konsens und Krise. Eine Geschichte der westdeutschen Medienöffentlichkeit 1945–1973*, Göttingen 2006.

- Hupertz, Heike: In der Tanzschule fürs Leben lernen, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 20.03.2016, <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/medien/tv-kritik/ku-damm-56-im-zdf-ist-ein-formidabler-dreiteiler-14133305.html> [10.08.2021].
- Jameson, Fredric: Postmoderne – zur Logik der Kultur im Spätkapitalismus, in: Andreas Huyssen/Klaus R. Scherpe (Hg.): Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels, Reinbek 1986, 45–102.
- Jungen, Oliver: Wer kämpft, hat schon verloren, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 17.10.2017, <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/medien/tatort/der-swr-tatort-der-rote-schatten-15244860.html> [10.08.2021].
- Kirsten, Guido: Filmischer Realismus, Marburg 2013.
- Knopf, Jan: Verfremdung, in: Werner Hecht (Hg.): Brechts Theorie des Theaters. Frankfurt a. M. 1986, 93–142.
- Koch, Gertrud: Nachstellungen: Film und historischer Moment, in: Eva Hohenberger/Judith Keilbach (Hg.): Die Gegenwart der Vergangenheit: Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte, Berlin 2003, 216–229.
- Marszalek, Magdalena/Dieter Mersch: Seien wir realistisch. Einleitung, in: dies. (Hg.): Seien wir realistisch. Neue Realismen und Dokumentarismen in Philosophie und Kunst, Zürich/Berlin 2016, 7–27.
- Mitscherlich, Alexander/Margarete Mitscherlich: Die Unfähigkeit zu Trauern. Grundlagen kollektiven Verhaltens, München 1967.
- NDR [o. V.]: Der Baader Meinhof Komplex als Film, NDR, o. J., <https://www.ndr.de/kultur/film/baadermeinhofkomplex110.html> [10.08.2021].
- Röchling, Carl/Richard Knötel/Woldemar Friedrich: Die Königin Luise in 50 Bildern für Jung und Alt. Berlin 1896.
- Saupe, Achim: Authentizität, Version: 3.0, in: Docupedia-Zeitgeschichte, 25.08.2015, https://docupedia.de/zg/Saupe_authentizitaet_v3_de_2015 [10.08.2021].
- Schildt, Axel/Detlef Siegfried: Deutsche Kulturgeschichte. Die Bundesrepublik – 1945 bis zur Gegenwart, München 2009.
- Schumacher, Julia: Realismus als Programm. Egon Monk. Modell einer Werkbiografie, Marburg 2018.
- Steinle, Matthias: Geschichte im Film: Zum Umgang mit den Zeichen der Vergangenheit im Dokudrama der Gegenwart, in: Barbara Korte/Sylvia Paletschek (Hg.): History Goes Pop. Zur Repräsentation von Geschichte in populären Medien, Bielefeld 2009, 147–165.

- Swales, Martin: Epochenbuch Realismus. Romane und Erzählungen, Berlin 1997.
- Thiele, Martina: Publizistische Kontroversen über den Holocaust im Film, Göttingen 2001, <https://ediss.uni-goettingen.de/handle/11858/00-1735-0000-000D-F211-4> [10.08.2021].
- Viehoff, Reinhold/Kathrin Fahlenbrach: Ikonen der Medienkultur. Über die (verschwindende) Differenz von Authentizität und Inszenierung der Bilder in der Geschichte, in: Michael Beuthner/Joachim Buttler/Sandra Fröhlich/Irene Neverla/Stephan Weichert (Hg.): Bilder des Terrors – Terror der Bilder? Krisenberichterstattung am und nach dem 11. September, Köln 2003, 42–59.
- Walton, Kendall L.: Mimesis as Make-Believe. On the Foundations of the Representational Arts, Cambridge 1990.
- Zeller, Rosemarie: Realismusprobleme in semiotischer Sicht [1980], in: Richard Brinkmann (Hg.): Begriffsbestimmung des literarischen Realismus, Darmstadt 1987, 561–587.

URL der Online-Ausgabe (Open Access): <https://zdbooks.de/echt-inszeniert-2021/julia-schumacher-historische-authentizitaet-im-spielfilm> [20.02.2022]

Lizenz: CC BY-NC-ND 3.0 DE; im Beitrag enthaltenes Bild-, Ton- und/oder Filmmaterial ist von dieser Lizenz nicht erfasst.

II. Historische Authentizität in Medien seit dem späten 19. Jahrhundert

Brigitte Sahler

Fakt – Affekt – Effekt

Zur medial inszenierten Authentizität der Gladiatoren-Darstellungen von Jean-Léon Gérôme

Abstract

Der Beitrag beschäftigt sich mit den Gladiatoren-Darstellungen des französischen Salon-Künstlers Jean-Léon Gérôme, der in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts mit nahezu fotorealistischen Inszenierungen des antiken Alltagslebens große Berühmtheit erlangte. Herausgearbeitet werden die Authentizitätsstrategien des Künstlers, die als grundlegend für die Popularität seiner Werke bis ins 21. Jahrhundert betrachtet werden. Gérômes Vorgehen ist äußerst medienreflexiv und operiert mit einer Verschränkung von Authentizitätszuschreibungen auf mehreren Ebenen. Ein entscheidender Schritt zur Authentizitätssteigerung ist der Medientransfer von der Malerei zur Skulptur, der abschließend in zeitgenössische Praktiken der Wissensproduktion eingeordnet wird.

»Als mir Walter Parkes und Doug Wick eine Reproduktion des Gemäldes *Pollice Verso* (»Daumen nach unten«) von Jean-Léon Gérôme zeigten, empfand ich es als perfekte Wiedergabe einer Szene römischen Lebens. Alles stimmte: Proportionen, Architektur, Licht und Schatten. »Sind die Sandalenfilme nicht vor 40 Jahren ausgestorben?« Wie faszinierend, diese Welt wieder aufleben zu lassen! Ich hatte Feuer gefangen« (Scott 2001, 7).

Autor des Zitats ist der britische Regisseur Ridley Scott, der hier den Moment beschreibt, in dem er sich entschied, den später mit fünf Oscars ausgezeichneten Film *Gladiator* (USA, 2000) zu drehen. Noch bevor er das Skript erhielt, legten ihm die beiden Filmproduzenten Parkes und Wick eine Kopie von *Pollice Verso* des französischen Künstlers Jean-Léon Gérôme (1824–1904) vor, um ihn für das Projekt zu gewinnen (Abb. 1). Die wiederholte Äußerung dieser Anekdote als Initialzündung für den Film in der Making-Of-Berichterstattung schreibt Gérômes Darstellung ein starkes Potenzial zu, die Welt des antiken Roms vor den Augen des Betrachters auferstehen zu lassen. Die unmittelbare Erfahrung, die Scott schildert, kann auch als erfolgreiche Suggestion von Authentizität verstanden werden.¹

Tatsächlich lassen sich weitere Beispiele nennen, in denen *Pollice Verso* adaptiert wurde: Bereits 1913 lehnte mit Enrico Guazzonis *Quo Vadis* (1913, Abb. 2) der frühe Historienfilm Einstellungen direkt an Gérômes Arena-Szenen an (siehe Gotlieb 2010; Païni 2010; Winkler 2004, 98; Blom 2001; Wyke 1997, 120–122).

Darüber hinaus wurden seine einprägsamen Kompositionen zur Werbung für massenkulturelle Antiken-Spektakel genutzt, die in den Hippodromen der Metropolen ausgerichtet wurden (Abb. 3 und 4) und dienten für Theaterinszenierungen als Inspirationsquelle (vgl. Darcel 1885, 68–70; Un monsieur de l'orchestre, 1885, 3). Bedeutenden Anteil an der Einschreibung der Gladiatoren-Bilder in ein kollektives Gedächtnis hatten die zahlreichen Reproduktionen, die von der international agierenden Maison Goupil (siehe Penot 2017) in Umlauf gebracht wurden. Dank verschiedener Formate und Qualitäten in Bezug auf die angewendete Reproduktionstechnik existierte das passende Produkt für die unterschiedlichen Ansprüche der Käuferschaft (Gérôme & Goupil 2000, 150 und 159).

1 Die folgenden Ausführungen greifen Überlegungen meiner noch unveröffentlichten Dissertation zum Thema »Illusion und Verführung – Die plastischen Arbeiten von Jean-Léon Gérôme« auf, die von der Gerda Henkel Stiftung gefördert wurde.



Abb. 1: Jean-Léon Gérôme, *Pollice Verso*, 1872, Öl auf Leinwand, 96,5 × 149,2 cm, Phoenix, Phoenix Art Museum, public domain



Abb. 2: Enrico Guazzoni, *Quo vadis?*, 1913, Filmstill

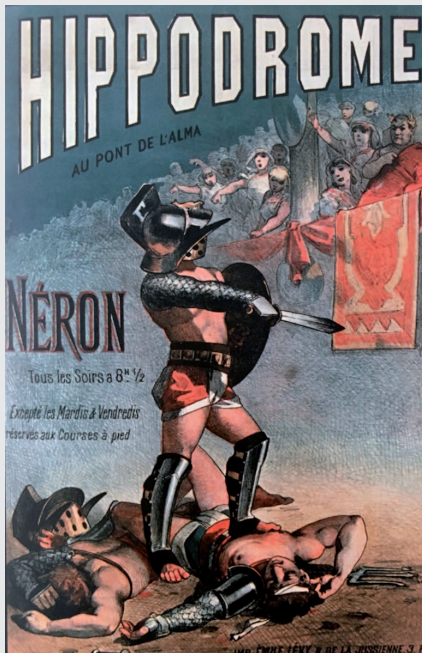


Abb. 3: Néron, Paris, Hippodrome au Pont de l'Alma, Plakat, hg. v. Émile Lévy, Paris 1880

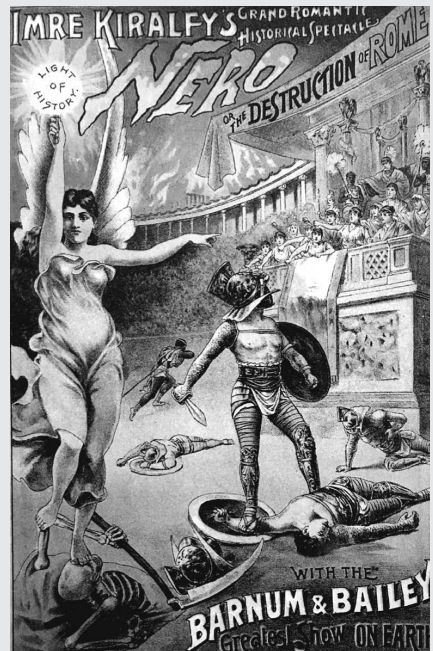


Abb. 4: Imre Kiralfy's Grand Romantic Historical Spectacle, Nero or the Destruction of Rome, with the Barnum & Bailey Greatest Show on Earth, Broschüren-Cover, 1890, Collection of the John and Mable Ringling Museum of Art, the State Art Museum of Florida



Abb. 5: Jean-Léon Gérôme,
Les Gladiateurs (1878), Photogravure
 von Bousod, Valadon et cie.

Die hier kurz skizzierte Rezeption vermittelt eine Vorstellung von der imposanten medialen Breitenwirksamkeit, die *Pollice Verso* im Anschluss an die Erstpräsentation auf der Weltausstellung 1873 in Wien entfaltet hat. Es wird angenommen, dass dem Erfolg der Darstellung in den unterschiedlichen Medien der bei den Betrachtenden erzeugte Eindruck zugrunde liegt, ein vermeintlich authentisches Bild des antiken Alltagslebens zu zeichnen. Die konkreten Einzelanalysen des Gemäldes *Pollice Verso* und der davon abgeleiteten Skulptur *Les Gladiateurs* (Abb. 5) zeigen, dass sich Gérômes Gestaltungsprinzipien an einer Idee historischer Wahrheit orientierten, die mit den heutigen gültigen Authentizitätsbegriffen operierte (vgl. Weixler 2012, 8–15). In der Rezeption der Werke lassen sich ebenfalls die Zuschreibungsprozesse nachvollziehen, die zur Herstellung des Etiketts »authentisch« notwendig sind.

Im Folgenden soll diesen Strategien und formalen Strukturen nachgegangen werden, die der Künstler einsetzte, um seinen Werken größtmögliche Glaubwürdigkeit zu verleihen. Grundlegend für die weiteren Ausführungen ist Gabriele Genges Studie zu den geschichtsästhetischen Aspekten der Pompier-

malerei (Genge 2000). In ihrer Dissertationsschrift arbeitet Genge überzeugend die Anbindung der französischen Historienmalerei der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, zu deren prominentesten Repräsentanten Gérôme zählt, an den Wissenschaftsdiskurs der Historiografie heraus. In den besprochenen Gemälden zeigt die Autorin Darstellungsprinzipien auf, die sich an einem neu definierten Begriff historischer Wahrheit orientieren und sich, um dies zu unterstreichen, an die Authentizitätsvorgaben der modernen Geschichtsschreibung anpassen. Auf diesen Erkenntnissen aufbauend, untersuchte Stefanie Muhr das Inszenierungsspektrum, das in der historischen Genremalerei eingesetzt wurde, um Wissenschaftlichkeit und Authentizität zu suggerieren (Muhr 2006).

Daumen nach unten!

Pollice Verso ist das zweite Bild in einer Reihe von insgesamt sieben Darstellungen des Amphitheaters, die Gérôme zwischen 1859 und 1902 realisierte (Ackerman 2000, Kat. 110, 219, 248, 259, 260, 313, 469). Das Gemälde führt den/die Betrachter*in in eine vollbesetzte Arena, in der nach festen Regeln mit unterschiedlichen Waffen und Rüstungen ausgestattete Kämpfer gegeneinander antraten (siehe Junkelmann 2008). Blutspuren im Sand und tote Körper weisen darauf hin, dass das grausame Spektakel schon eine Weile im Gange ist. Der aus dem brutalen Kampf hervorgegangene Sieger, ein Gladiator der Gattung *murmillo*, erkennbar an seinem imposanten Krempehelm mit rechtwinkligem Kamm und geschlossenem Visier (siehe Junkelmann 2004, 66),² ist leicht aus der Mittelachse herausgerückt. Er reckt seinen schwer gerüsteten Kopf in Richtung der Zuschauerränge, während er mit dem rechten Fuß auf die Kehle eines im Sand liegenden, scheinbar jüngeren Gladiatoren drückt und somit den Unterlegenen am Boden hält. Das Kurzschwert gezückt, erwartet er in erregter Spannung das Urteil über Leben und Tod seines Gegners.

Der bezwungene Gladiator ist durch die am Boden liegenden Waffen – Dreizack und Netz – als *retiarius* (siehe Junkelmann 2008, 124–127) gekennzeichnet. Er lagert auf der Leiche eines mit dem Kopf in den Sand gefallenem weiteren

2 Junkelmann weist auf verschiedene Fehler in der Rekonstruktion hin, sodass eine lupenreine Zuweisung zu einer bestimmten Gladiatorengattung nicht möglich sei (Junkelmann 2004, 66). Die Bezeichnung des triumphierenden Gladiators als *murmillo* findet sich jedoch in den meisten zeitgenössischen Kritiken wieder sowie in der kunsthistorischen Forschungsliteratur, weshalb sie auch hier gewählt wurde.

Kämpfers und streckt in hilflosem Flehen drei Finger seiner rechten Hand in die Höhe. Die Geste des Unterlegenen sowie der Blick des Siegers sind gen Tribüne gerichtet, wo eine Gruppe in weiße Gewänder gehüllte Frauen Platz genommen hat. Es handelt sich um die sechs Dienerinnen der Göttin Vesta, die den Gladiatorenkämpfen in der ersten Reihe beiwohnten (Junkelmann 2004, 64). Die wilden Gesten der Vestalinnen lassen keinen Zweifel an der Entscheidung: Sie stimmen einheitlich und vehement gegen den Besiegten. In korrespondierender Gegenbewegung zu dem flehenden Arm weisen ihre Daumen mit Nachdruck nach unten und fordern den Todesstoß. Die offensichtliche Gleichgültigkeit, mit welcher der Kaiser von seiner Loge aus das Geschehen Obst essend betrachtet, unterstreicht die sadistische Grausamkeit der Szene.

Fakt – authentifizierende Quellendokumente als Nachweis objektifizierter Wissenschaftlichkeit

In seinen autobiografischen Erinnerungen bezeichnete Gérôme *Pollice Verso* als sein bestes Gemälde. Im Vergleich zum vorausgegangenen Arena-Bild *Ave Caesar, morituri te salutant* (Abb. 6) wertete er es als wahrheitsgetreuer, da ihm zum Zeitpunkt der Entstehung alle für die Rekonstruktion notwendigen Dokumente vorgelegen hätten (Gérôme 1981, 11 f.). Zunächst ist es also eine referenzielle Authentizität, die vom Künstler angestrebt wurde. Das auf eine außerbildliche Wirklichkeit verweisende authentische Detail sollte den Eindruck von historischer Wahrheit transportieren. Gérôme betrieb umfangreiche Studien, um diesem Ziel näher zu kommen. Für die Darstellung des Kolosseums griff er auf genaue Rekonstruktionszeichnungen zurück. Weiterhin ist bekannt, dass er mit Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc (1814–1879), dem wohl berühmtesten Restaurator historischer Monumente im 19. Jahrhundert, über bestimmte Fragen zum Bauwerk korrespondierte (Viollet-le-Duc 1902, 54–55). Schon das Relief, das die vorspringende Kaiserloge zielt, zeigt jedoch, dass Gérômes Quellen stets komposit und anachronistisch waren. Der Archäologe Marcus Junkelmann hat darin »ein Original vom Grabmonument der *Iulii in Glanum* (St. Rémy, Provence)« erkannt, das rund 100 Jahre vor dem Bau des Kolosseums entstanden ist (Junkelmann 2004, 64).

Besondere Aufmerksamkeit schenkte Gérôme der Darstellung der in der Arena kämpfenden Gladiatoren. Ein Blick auf die Ikonografie des Gladiators vor Gérôme zeigt, dass sich die Auffassung des Künstlers erheblich von der bis dato kanonisierten Vorstellung unterschied. Vor ihm orientierte man sich



Abb. 6: Jean-Léon Gérôme, *Ave Caesar, morituri te salutant*, 1859, Öl auf Leinwand, 93,1 × 145,4 cm, New Haven, Connecticut, Yale University Art Gallery, public domain

stark an den antiken Skulpturen, die man für Darstellungen von Gladiatoren hielt (siehe Haskell/Penny 1981, Kat. 43, Kat. 44). Dem klassizistischen Ideal folgend, stellten die Künstler die antiken Kämpfer bis in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts nackt dar – allenfalls mit einem römischen Soldatenhelm bekleidet.

Gérôme löste sich von diesem Vorbild der klassischen Skulptur. Indem er Artefakte heranzog, formte er ein neues Bild, das eine einschlägige Ausstrahlungskraft entwickelte. Ausgangspunkt sind die Objekte, die 1766–1768 in Pompeji ausgegraben wurden und bis heute den größten Fundkomplex für die Erforschung des Gladiatorenwesens bilden. Bis auf die Rüstungsteile, die als Schenkung von Ferdinand IV. an Napoleon Bonaparte nach Paris gelangten (Bastien 2004), werden die Fundstücke bis heute im Museo archeologico nazionale in Neapel aufbewahrt. Nach eigenen Aussagen hatte Gérôme diese bereits 1843 während einer Italienreise mit seinem Lehrer Paul Delaroche (1797–1856) dort gesehen. In seinen autobiografischen Erinnerungen beschreibt er die Entdeckung der Exponate im Antikmuseum als Offenbarung: »Das hat mir einen gewaltigen Horizont eröffnet. Wie konnte das nur sein? All die Maler, all die Bildhauer sind hierhergekommen und haben das gesehen, und nicht einer kam

auf die Idee, einen Gladiator zu machen!« (zit. n. Moreau-Vauthier 1906, 65). Ein Grund für die verspätete Rezeption könnte sein, dass die Fundstücke lange falsch interpretiert worden sind: Zunächst hielt man sie für Soldatenrüstungen. Erst 1854 konnte der Italiener Raffaele Garrucci nachweisen, dass es sich um Überreste von Gladiatoren-Rüstungen handelt (Junkelmann 2008, 43).

In Bezug auf seine Rekonstruktion der antiken Rüstungen wurde Gérôme in den zeitgenössischen Kommentaren eine hohe Expertise und Präzision zugesprochen. So erwarb er sich in Fachkreisen ein gewisses Renommee. 1878 ist in einem Artikel über altertümliche Waffen in der »Gazette des Beaux-Arts« zu lesen: »Monsieur Gérôme ist der Erste oder besser gesagt der Einzige, der nach gewissenhaften Recherchen über die antiken Rüstungen der Gladiatoren diese mit minutiöser Genauigkeit, in ihrem wahren Kampfanzug dargestellt hat« (Beaumont 1878, 502 f.).

Die Beteuerungen des Künstlers und die Zuschreibungen der Kunstkritik lenken davon ab, dass Gérôme sich tatsächlich von den ihm bekannten archäologischen Fundstücken entfernte und eigenwillige Kreationen ins Bild setzte. Dies wird insbesondere am Helm des *murmillo* deutlich. Ein Vergleich der malarischen Umsetzung mit den erhaltenen Gladiatorenhelmen zeigt, dass es kein antikes Original gibt, das der Darstellung entspricht. Am deutlichsten wird dies in der in die Länge gezogenen und spitz zulaufenden Krempe und der plastisch auf dem Stirngiebel angebrachten Fischfigur. Letzteres Detail fällt besonders ins Auge, da es in seinem silbrigen Ton farblich vom Rest des golden glänzenden Helms abgesetzt ist.

Marcus Junkelmann leitet die Hinzufügung der Fischfigur von Gérômes Studium schriftlicher Quellen ab. Das Glossar *de verborum significatu* des römischen Grammatikers Festus aus dem 2. Jahrhundert nach Christus enthält das Zitat eines Liedes, das der *retiarius* dem gegen ihn antretenden *murmillo* während des Kampfes vorgesungen haben soll: »Non te peto, piscem peto, quid me fugis, Galle?« heißt es dort – »Dich will ich nicht fangen, den Fisch will ich fangen – was fliehst du mich, Gallier?« (vgl. Junkelmann 2008, 105). Tatsächlich ist das Zitat bzw. die Ansicht, dass der Helm des *murmillo* mit einer Fischfigur geziert ist, in verschiedenen zeitgenössischen Texten zu finden (z.B. Du Camp 1859, 68; Larousse 1866, 1041), was die Bekanntheit der antiken Anekdote im französischen Bildungsbürgertum unterstreicht. Mit der Erweiterung des Helms um die Fischfigur kam Gérôme also der Erwartungshaltung seines Publikums entgegen und gab dem *murmillo* somit in den Augen der zeitgenössischen Betrachter*innen eine »realere« Erscheinung, als es die Kopie der antiken Artefakte allein konnte.

Lediglich als kurzer Einschub sei erwähnt, dass die angestrebte und von Fachkreisen bestätigte Objektauthentizität gleichzeitig viel Kritik hervorrief und von Anfang an mit Gérômes Subjektauthentizität als Künstler in Konflikt trat. Häufig wurde in den Rezensionen das Übergewicht an archäologischer Genauigkeit mit mangelnder künstlerischer Qualität in Verbindung gebracht. So auch von Émile Zola: »Léon Gérôme arbeitet für jeden Geschmack. Er besitzt eine Prise Lustigkeit, die seine matten, trüben Gemälde ein wenig munter macht. Außerdem hat er sich, um seinen vollständigen Mangel an Phantasie zu vertuschen, auf antiken Plunder spezialisiert. [...] Das verschafft ihm das Ansehen eines gelehrten, seriösen Mannes. Da er vielleicht begreift, daß er nie die Berufsbezeichnung Maler in Anspruch nehmen kann, versucht er, die Bezeichnung Archäologe zu verdienen« (Zola 1988, 86).

Affekt – Betrachterinvolvierung und -emotionalisierung

Ein weiterer Aspekt, der für die glaubhafte Erscheinung sorgt, betrifft die von Gérôme eingesetzten Strategien der Narration. Im Gemälde hat der Künstler allerhand Tricks angewandt, um die Betrachter*innen zu involvieren. Hierzu zählt zum einen die Wahl der Perspektive, die den Betrachter*innen suggeriert, quasi als unmittelbare/r Zeug*in, in direkter Nähe der Gladiatoren auf dem sandigen Arenaboden zu stehen. Wie die antiken Kämpfer blickt er/sie in Untersicht auf die Zuschauerränge.

Zum anderen trägt die scheinbar intensionslose Lichtführung dazu bei, dem/der Rezipierenden den Eindruck zu vermitteln, Teil des Arenaspektakels zu sein. Entgegen des theatralischen, die Hauptpersonen ausleuchtenden Lichteinfalls, wie er beispielsweise in der klassizistischen Malerei Jacques Louis Davids üblich ist, versetzt Gérôme das Geschehen in den Schatten. Die vereinzelt Lichtstreifen, die den Boden, die Podiumsmauer und Teile der Kaiserloge durchziehen, suggerieren ein die Arena überspannendes Sonnensegel. Das sogenannte *velarium*, das in den an Häuserfassaden angebrachten Ankündigungen der Gladiatorenkämpfe als Extra-Komfort stets mitbeworben wurde (siehe z. B. Sampaolo/Melillo 2013, 23), ist selbst nicht zu sehen, doch die Lichtspuren verweisen unmissverständlich auf seine Präsenz. Der/die Betrachter*in des Gemäldes scheint ebenso unter diesem Sonnenschutz zu stehen wie das bildimmanente Publikum auf den besseren Rängen. Es ist bezeichnend für die Qualität dieses Realitätseffekts, dass Ridley Scott das Schattenspiel aufgriff und in seinem Film unter großem technischen Aufwand umsetzte (Scott 2001, 88; vgl. Junkelmann 2004, 63).

Die erwähnten Kompositionsstrategien bewirken, dass der/die Betrachter*in ganz nah an das Geschehen herangerückt wird. Er/sie befindet sich in der Arena und nicht in sicherem Abstand auf den steinernen Sitzplätzen. Damit ist er/sie der dargestellten Gewaltszene distanzlos ausgeliefert. Im Motiv des triumphierenden Gladiators, der sich zum Todesstoß bereithält, hat Gérôme die Szene auf den liminalen Moment an der Schwelle zwischen Leben und Tod zugespitzt. Den Ernst der Lage machen die Leiche am linken Bildrand und der unter den Beinen des *retiarius* lagernde Gladiator unmissverständlich deutlich. Das graue Inkarnat des Letzteren deutet das bereits aus seinem Körper entwichene Leben an. Der gleiche fahle Ton scheint sich auch schon – ausgehend vom Gesicht über den ausgestreckten Arm – auf dem Körper des *retiarius* auszubreiten.

Aus den Kommentaren der Rezensenten geht hervor, welche unmittelbare Wirkung zwischen Anziehung und Abstoßung die Gewaltszene auf den/die Betrachter*in hatte. »Allen, die die Weltausstellung besucht haben, ist gewiß die Gladiatorenszene von Jean Leon Gérôme in lebhaftester Erinnerung. So ein Bild irritiert, es erweckt Widerspruch und Streit, aber es hat Eindruck gemacht und prägt sich unverwüßlich dem Gedächtnisse ein«, beginnt Josef Bayer seine Besprechung des Gemäldes anlässlich seiner Präsentation in Wien 1873 (Bayer 1878, 1). Sein österreichischer Landsmann Alfred Woltmann empfindet die »Rohheit des Gefühls geradezu unerträglich« (Woltmann 1875, 322). Auch in den USA, in die das Werk kurz nach der Weltausstellung verkauft wurde, kommt man zu dem Schluss: »We do not know of a more revolting work of art, a more morally hideous spectacle than this picture of Gérôme« (Revolting Art 1876, 6).

Skandalisierend auf die zeitgenössischen Kommentatoren wirkte insbesondere die Gruppe der Vestalinnen (vgl. Bayer 1873; Revolting Art 1876; Ciccone 1879, 117). Nicht nur der Blick des siegreichen Gladiators und der appellierende Arm des Unterlegenen lenken die Aufmerksamkeit auf sie, auch die über die Brüstung hängenden Teppiche weisen den Frauen einen eigenen Raum zu und heben sie als besondere Gruppe hervor. In ihrem Verhalten manifestiert sich für die meisten Rezipient*innen die moralische Verwerflichkeit der Szene. Es zeigt an, dass es keine gesellschaftliche Sanktion der Spiele gibt, alle Teile der Gesellschaft machen mit. Selbst jene, die Keuschheit und Reinheit repräsentieren, werden von der Lust nach Blut mitgerissen. Gérôme scheint in dem Bildelement der Vestalinnen ein authentisches, weil unkontrolliertes Verhalten evozieren zu wollen: Von dem blutigen Spektakel in Bann gezogen, ist die Maske der Tugend gefallen. Der/die Betrachter*in kann das rohe Verhalten »unverstellt«, also authentisch, erfahren. Im Vergleich mit dem Vorgänger-

Gemälde *Ave Caesar, morituri te salutant* wird deutlich, wie sich der Effekt durch die prominente Positionierung der Frauengruppe ändert. In *Ave Caesar* sind die Vestalinnen ebenfalls dargestellt. Hier fungieren sie aber lediglich im Sinne eines archäologischen Details. Links neben der Kaiserloge platziert, stellen sie Gérômes Belesenheit unter Beweis, haben aber keine Funktion für die Zuspitzung der Dramatik und die affektive Ansprache der Betrachter*innen.

Mit seiner Darstellung der Grausamkeit in der Arena inszenierte Gérôme die antike Welt als Ort des Barbarischen und brach damit mit der Idealisierung der antiken Geschichte und ihrer Heroen als *exemplum virtutis*. Über Jahrhunderte hinweg spielte das kulturelle Erbe der Antike für die Konstruktion des europäischen »Wir« und die Grundlegung und Legitimierung der westlichen Zivilisation eine zentrale Rolle. *Pollice Verso* referiert hingegen auf eine andere, brutale Antike, die auch ein Bewusstsein für die Brüchigkeit des Narrativs der Tugendhaftigkeit und des zivilisatorischen Fortschritts im europäischen Selbstbild sichtbar macht. Hatten schon die Funde von Pompeji das bisherige Bild der Antike irritiert (vgl. Fitzon 2004), trug sicherlich auch die aktuelle politische Lage in Frankreich zu dieser Form der Auseinandersetzung bei. Das Gemälde entstand kurz nach den von Victor Hugo als *année terrible* beschriebenen traumatischen Erfahrungen von 1870/71: Der Verlust des Deutsch-Französischen Kriegs sowie die sich unmittelbar daran anschließende *Commune de Paris* erschütterten das nationale Selbstbewusstsein zutiefst. Die Kunsthistorikerin Margit Kern hat in ihrer Habilitationsschrift das Motiv des Gladiators als Teil eines Reflexionsprozesses über Gewalt und Opferpraxis in der eigenen Kultur definiert, der insbesondere dann zutage trete, wenn die Legitimation der ausgeübten Gewalt umstritten sei (Kern 2013, 255). So ist es denkbar, dass in den auf dem Sandboden der Arena verteilten Leichen die Opfer der *Commune* in den Straßen von Paris nachhallten.

Effekt – Rhetorik der Fotografie

Neben den authentifizierenden Dokumenten und den Strategien der Betrachterinvolvierung ist es die malerische Ausführung, die in Gérômes Bildern einen Eindruck von Wirklichkeit hervorruft. Durch eine feinmalerisch-glatte Behandlung der Bildoberfläche und die präzise, quasi fotografisch exakte Wiedergabe unzähliger Details simuliert er die medienspezifischen Eigenschaften der Fotografie, die in ihrer Frühzeit als reales Abbild der physischen Welt verstanden wurde.

Das Potenzial der 1839 erstmals öffentlich vorgestellten neuen Technik wurde ihm schon während seiner Ausbildungszeit im Atelier des französischen Historienmalers Paul Delaroche nähergebracht. Sein Lehrer stand der Fotografie sehr offen gegenüber und äußerte sich als erster Künstler zum Nutzen des Mediums für die Malerei (Delaroche 1839). So ist es kaum verwunderlich, dass einige von Gérômes damaligen Mitschülern, etwa Gustave Le Gray (1820–1884), Charles Nègre (1820–1880) und Henri Le Secq (1818–1882), sich zu bedeutenden Pionieren der frühen Fotografie entwickelten. Gérôme unterhielt stets gute Kontakte zur Fotografen-Szene seiner Zeit und nutzte insbesondere für seine orientalistischen Inszenierungen fotografische Vorlagen. Anders als die meisten seiner Weggefährten verbarg er diese Information nicht vor der zeitgenössischen Kunstkritik, sondern nutzte sie, um den vermeintlichen Wahrheitsanspruch seiner Bilder zu betonen (Font-Réaulx 2012, 233–236 und 242–246; dies. 2010).

Pollice Verso zeichnet sich durch eine homogene Bildoberfläche aus, die der Künstler durch den Einsatz eines speziellen Pinsels, den sogenannten *blaireau*, erzielte. Mithilfe des Malutensils konnten alle Spuren des Farbauftrags, die das Gemälde als etwas Gemachtes ausweisen konnten, verschliffen werden. Wie Matthias Krüger in seiner Studie zur pastosen Malerei in der französischen Kunstkritik hingewiesen hat, galt Gérôme seinen Zeitgenossen als Künstler, der von dem besagten Pinsel exzessiven Gebrauch machte (Krüger 2007, 240). In dem Lexikoneintrag, der unter dem Stichwort »blaireauter« die Maltechnik definiert, ist erklärend notiert: »Gérôme BLAIREAUTE trop ses tableaux« (Larousse 1867, 786). Durch die Tilgung der materiellen Spuren und der künstlerischen Handschrift wird die »Erzählinstanz« (Weixler 2012, 17) zurückgenommen bzw. vollständig negiert. Die fotografische Ästhetik suggeriert, dass das Dargestellte ungefiltert, ohne manipulative Eingriffe wiedergegeben wurde.

Gabriele Genge hat in Bezug auf Gérômes malerische Ausführung bereits darauf hingewiesen, dass eine Gemeinsamkeit zwischen der »historiografischen und fotografischen Methode« bestehe. Als entscheidend für die Angleichung der Darstellungsweise an die Fotografie betont Genge »die Wirkweise eines neuen, dezidiert nicht-mimetischen Verfahrens, das die tatsächliche Präsenz und Authentizität eines Bildes scheinbar garantieren kann. Das fotografische Verfahren ahmt die Wirklichkeit nicht nach, sondern gibt sie nach einem mechanischen und chemischen Regelablauf ›authentisch‹ wieder« (Genge 2000, 90). Die von Gérôme angestrebte fotografische Ästhetik verhieß dem zeitgenössischen Betrachter somit Objektivität und Unmittelbarkeit.

Genge weist des Weiteren darauf hin, dass dieser Aspekt schon »früh in Roland Barthes Behandlung der ›Rhetorik des (fotografischen) Bildes‹ unterstrichen worden« sei: »Er hat erkannt, dass die ästhetische Wirkung der Fotografie darin bestehe, nicht ein Gegenwärtiges als Illusion vorzugaukeln, sondern vielmehr die Vergangenheit zu bestärken, gewiß zu machen, ja zu zementieren. Denn, was sich in der Fotografie abbildet, hatte eine reale Präsenz, abgesichert durch die technische Leistung des Instrumentes« (Genge 2000, 91 f.; vgl. Barthes 2006, 144). Zu einem Zeitpunkt da der Medienparagone zwischen Malerei und Fotografie andere Künstler dazu motivierte, das Materielle der Malerei in einer pastosen Oberfläche herauszustellen und dies als medienspezifische Eigenschaft »wahrer Malerei« zu betonen (vgl. Krüger 2007), machte sich Gérôme die Charakteristika des neuen Mediums bewusst zunutze und simulierte die Präzision und Detailgenauigkeit der Fotografie, um seinen historischen Darstellungen eine höhere Glaubwürdigkeit zu verleihen.

Neue Welten: Das Medium der Skulptur als Steigerung des Authentizitätsversprechens

Wie bereits anfangs kurz erwähnt, wurde *Pollice Verso* unzählige Male reproduziert. Die druckgrafischen und fotografischen Reproduktionen machten das Werk international bekannt. Ausgehend von dieser medialen Verbreitung der Arena-Szene erprobte Gérôme in den 1870er Jahren eine weitere Gattung: die Skulptur. Auf der Weltausstellung von 1878 in Paris trat der Künstler mit *Les Gladiateurs* erstmals vor großem Publikum als Bildhauer in Erscheinung. Die leicht überlebensgroße Bronze ist eine Verkörperung der Gladiatoren in *Pollice Verso*. Im Folgenden soll der Frage nachgegangen werden, wie sich die Plastik in das vom Künstler verfolgte Authentizitätskonzept einschreibt und inwiefern der Medienwechsel neue Strategien und Aspekte beinhaltet.

»Les Gladiateurs« im Kontext der Weltausstellung von 1878 in Paris

Zunächst ist festzustellen, dass Gérôme die im Gemälde ausgeloteten Prinzipien übernahm. Der referenzielle Authentizitätsbegriff ist auch für *Les Gladiateurs* (Abb. 5) bedeutend und erhält über den Präsentationskontext eine entscheidende Steigerung. Die Skulptur wurde 1878 anlässlich der Weltausstellung in Paris im Palais du Trocadéro präsentiert. Der monumentale Bau auf dem Chaillot-Hügel wurde ebenso wie der sich auf der anderen Seite der Seine erstreckende Palais

du Champ-de-Mars extra für die Großveranstaltung errichtet (Abb. 7). Während das Ausstellungsgebäude auf dem Marsfeld wie schon anlässlich der Weltausstellung 1867 als ephemere Architektur realisiert wurde, sollte der von den Architekten Gabriel Davioud (1823–1881) und Jules Bourdais (1835–1915) entworfene Palais du Trocadéro dauerhaft das Pariser Stadtbild prägen. In der gegensätzlichen äußeren Erscheinung – ein auf einer Anhöhe thronender neo-byzantinischer Steinbau gegenüber einer modernen Eisen-Glas-Konstruktion – spiegelte sich die unterschiedliche thematische Ausrichtung im Inneren der Gebäude wider. Im Palais du Trocadéro, dem Bau, der bleiben sollte, wurde das Alte und Etablierte, auf dem Marsfeld das Neue, die Innovationen und die Technik, zur Schau gestellt.

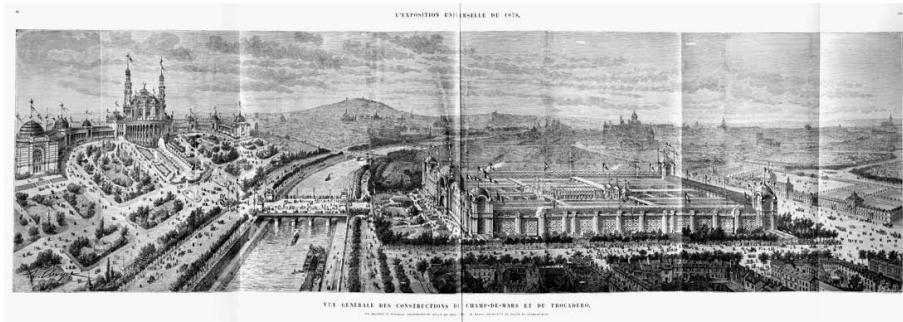


Abb. 7: Vue générale des constructions du Champ-de-Mars et du Trocadéro. MM. Davioud et Bourdais, architectes du Palais du Trocadéro. M. Hardy, architecte du Palais du Champ-de-Mars

Die Zweiflügelanlage des Palais du Trocadéro war unterteilt in die *galerie des arts rétrospectifs* auf der von der Seine aus gesehen westlichen Seite und die *exposition ethnographique*, die den östlichen Flügel einnahm. *Les Gladiateurs* fand in einem Vestibül Aufstellung, das sich zum erstgenannten Ausstellungsbereich öffnete. Einer lockeren Chronologie folgend, waren dort als einer der Hauptattraktionen der Universalschau kulturgeschichtliche und kunstgewerbliche Objekte sowie Skulpturen von der Steinzeit bis zum 18. Jahrhundert zu sehen, die größtenteils aus französischen Sammlungen stammten (vgl. Liesville 1878). Gérômes Bronzegruppe war also dem historischen Teil zugeordnet, der anhand der dort eindrucksvoll präsentierten Artefakte die Leistungen der eigenen Kultur glorifizieren sollte.

Bild = / ≠ Skulptur

Der triumphierende Gladiator, der mit seinem Fuß auf dem Hals des Kontrahenten diesen chancenlos am Boden hält, ist auf Anhieb als Bildelement aus *Pollice Verso* wiederzuerkennen. Die Analyse der zeitgenössischen Besprechungen zeigt, dass das Gemälde bei der Betrachtung der Skulptur stets präsent war (Section française 1878; Délorme 1878; Berger 1879; Ménard 1879, 264; Dubosc de Pesquidoux 1881, 238). Der Kunstkritiker René Délorme (1848–1890) bezeichnete *Les Gladiateurs* gar als »wissenschaftlichen Beweis für den besonderen Wert des Gemäldes«, da die Szene in der Skulptur auf ein einziges Bildelement reduziert werde, das Werk aber trotzdem nichts von seinem »starken und bewundernswerten Effekt« verloren habe (Délorme 1878, 133 f.). Es liegt nahe, dass die Fähigkeit der Weltausstellungsbesucher*innen, beim Betrachten von *Les Gladiateurs* Verbindungen herzustellen zwischen dem, was sie vor Ort sahen, und dem aus Reproduktionen bekannten und gut vertrauten Bild, einen ersten Wirklichkeitseffekt erzeugte.

Bei der Übertragung des Motivs aus der Malerei in die Skulptur hatte der Künstler jedoch zahlreiche Modifikationen vorgenommen, sodass ersichtlich ist, dass die Bronzegruppe keine Reproduktion der gemalten Figuren ist. Diese Neuerungen betreffen sowohl die Charakterisierung des *retarius*, der in der Skulptur mit seinem weit aufgerissenen Mund deutlich kämpferischer erscheint, als auch die Rüstungen der Gladiatoren. Mit dem Netz, das sich scheinbar während des Kampfes am Gürtel des *murmillo* verfangen hat und etwa auf Höhe der Wade ungleichmäßig durchtrennt ist, wurden neue Elemente hinzugefügt. Andere Bestandteile der Rüstungen weisen in der Skulptur eine neue Gestaltung auf bzw. sollen den Eindruck erwecken, aus einem anderen Material zu bestehen. So wurden unter anderem die Beinschienen aus Leder und gestepptem Leinen des *murmillo* in *Pollice Verso* durch metallene, mit Reliefs verzierte Schienen ersetzt. Der *retarius* trägt am linken Arm einen Schutz aus Kettengeflecht, wohingegen es in *Pollice Verso* Schienen aus Metall sind.

Die Modifikationen waren einerseits notwendig, da die Skulptur im Gegensatz zur fixen Perspektive des Gemäldes umlaufen und somit von allen Seiten betrachtet werden konnte. Andererseits hatte Gérôme in der Bronze wesentlich mehr Details umgesetzt. Damit konnte er sowohl auf seine fortgeschrittenen Recherchen im Bereich der Archäologie aufmerksam machen als auch sein technisches Können als Bildhauer unter Beweis stellen. Als Hauptbeweggrund kann jedoch sicherlich erneut die Absicht gelten, durch den Verweis auf konkrete real existierende Artefakte Authentizität zu generieren.

Catherine Bastien hat als Erste darauf hingewiesen, dass die mit einer Venus-Darstellung und einem Medusenhaupt verzierten Beinschienen des *murmillo* Originale aus Pompeji kopieren, die sich heute in der Sammlung des Louvre befinden (Bastien 2004). Anhand von Briefen Gérômes wissen wir, dass der Künstler die Objekte seinerzeit im Musée des Antiquités nationales in Saint-Germain-en-Laye studiert hat (Gérôme 1871). Die Rüstungsteile waren nicht nur durch Reproduktionen der Maison Goupil, die auch in der »Gazette des Beaux-Arts« publiziert wurden (Abb. 8), einem breiten Publikum bekannt, sondern wurden ebenfalls auf der Weltausstellung in der benachbarten *galerie des arts rétrospectifs* präsentiert.

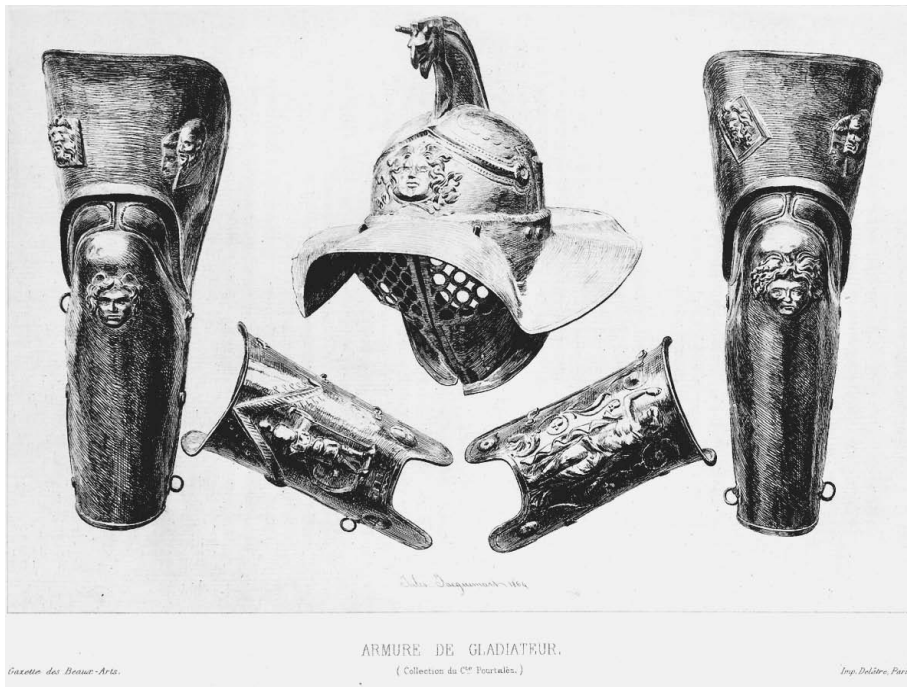


Abb. 8: Maison Goupil, Armure de Gladiateur (Collection du Cte. Pourtalès).

Bildnachweis: Universitätsbibliothek Heidelberg,

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/gba1864_2/0498 [10.08.2021] CC-BY-SA-3.0

Der Ausstellungsort von *Les Gladiateurs* im Vestibül, am Anfang des Parcours, hatte also nicht nur den Vorteil, der Skulptur erhöhte Aufmerksamkeit zu sichern, weil sie dort nicht wie in der dicht gedrängten Präsentation der zeitgenössischen Kunst im Palais du Champ-de-Mars mit einer Vielzahl anderer Werke

konkurrieren musste (vgl. Énault 1878, 3 f.), sondern rückte in erster Linie *Les Gladiateurs* und die authentifizierenden antiken Exponate in eine direkte räumliche Nähe. Die Besucher*innen hatten die Möglichkeit, die Exaktheit der dargestellten Rüstungsteile direkt zu überprüfen. Über den unmittelbar erlebbaren Wiedererkennungseffekt konnte Gérôme eine besonders hohe Authentizität suggerieren. Die in den zeitgenössischen Kommentaren gezogene Verbindung zwischen *Les Gladiateurs* und den antiken Originalen hebt den Künstler als Gelehrten hervor (z. B. Ménard 1879, 264). Seine Skulptur erhält den Anschein eines Werks von besonderem historischen Wert, das die antike Vergangenheit realistisch darstelle. Es wird vorgegeben, dass die Ausstattung der Gladiatoren ebenso authentisch sei wie die Artefakte, die die Weltausstellungsbesucher*innen in der sich an das Vestibül anschließenden Galerie bestaunen konnten.

Als weitere bedeutende Authentifizierungsstrategie wurde oben im Text die Betrachterinvolvierung festgestellt. Diese wurde im Gemälde an der Perspektivwahl, dem Setting und der Rolle der Vestalinnen festgemacht. Nachdem diese Elemente durch die Isolierung der Gladiatorengruppe aus dem Kontext wegfielen, musste sich Gérôme eine neue Strategie überlegen. Aus den zeitgenössischen Besprechungen geht hervor, dass *Les Gladiateurs* mittig im Raum platziert wurde. Drumherum waren keine weiteren Werke aufgestellt, die die Aufmerksamkeit der Betrachter*innen auf sich ziehen konnten. Die Analyse der Rezensionen zeigt deutlich, dass das Bild stets mitgedacht wurde. So gut wie alle Autoren erwähnen *Pollice Verso* als Ursprung der Skulptur und ergänzen wie selbstverständlich die Vestalinnen auf den Zuschauerrängen als Zielpunkt des Blicks der Gladiatoren. Mit diesem inneren Bild vor Augen nahmen die in das Vestibül tretenden Weltausstellungsbesucher*innen automatisch den Platz des Arenapublikums ein. Durch die lebensgroße Dimension der Bronzeplastik wurde die Identifizierung mit der Rolle erleichtert. Betrachter*innen und Werk traten im Vestibül des Palais du Trocadéro in eine direkte Interaktion.

Damit konnte Gérôme sein Bestreben um eine überzeugende Darstellung noch steigern und seine Gruppe der Betrachterrealität einen weiteren Schritt annähern: Die Figurengruppe und der/die Betrachter*in teilten sich den Raum nun *tatsächlich* und imaginierten dies nicht nur. Eine Anekdote vermag diese gesteigerte Realitätsebene zu veranschaulichen: Beim Umkreisen der Skulptur sollen so viele Besucher*innen dem unterlegenen Gladiator ermutigend die Hand gereicht haben, dass die Bronze an dieser Stelle durch den Abrieb stark glänzte, als der Künstler sie am Ende der Weltausstellung zurückerhielt (Moreau-Vauthier 1906, 265).

Die Emotionalisierung der Betrachter*innen, die weiter oben dem erbarungslosen Verhalten der Vestalinnen zugeschrieben wurde, musste in der

Skulptur einen neuen Anknüpfungspunkt finden. Die Änderungen, die Gérôme an den Gladiatoren vornahm, legen nahe, dass er den Aspekt der Grausamkeit nun ganz über die beiden Figuren zu verkörpern versuchte. Sowohl zeitgenössische als auch spätere Betrachter*innen empfanden den brutalen Ausdruck in der Skulptur gesteigert (siehe z. B. Masson 1887, 23; Ackerman 1986, 2).

Gegenüber dem Gemälde erscheint der Körper des *murmillo* in der Bronze gestählter. Die Muskeln am Oberkörper und den Oberschenkeln sind schärfer ausdefiniert. Zu diesem Eindruck trägt die Materialsemantik der Bronze entscheidend bei. Härte und Kälte als Charakteristika ihrer physischen Beschaffenheit lassen auch die unbedeckten Körperpartien »aufgerüstet« erscheinen. Außerdem erhält die Rüstung in der Skulptur stärkeres Gewicht. Die detailliert ausgestalteten Elemente geben dem Gladiator die Anmutung einer hochgerüsteten Maschine. Insbesondere der gegenüber dem Gemälde andersgeartete Helm trägt dazu bei, der Figur eine respekteinflößende Erscheinung zu verleihen (Abb. 9). Fast komplett geschlossen – nur zwei kleine runde Augenlöcher ermöglichen das Sehen –, wirkt der Helm besonders massiv. Die individuelle Physiognomie des Trägers wird komplett überformt und er damit seiner personalen Identität beraubt.

Im Gegensatz zu den Beinschienen, die der Authentifizierung des Dargestellten dienen, soll der/die Betrachter*in über den Helm emotional angesprochen werden. Gérôme kannte verschiedene antike Originale, die er wie die Beinschienen hätte kopieren können, wenn es ihm nur um eine archäologische Exaktheit gegangen wäre. Er besaß sogar mindestens zwei Galvanoplastiken nach Exponaten des Antikenmuseums in Neapel. Wie er in seinen autobiografischen Notizen berichtet, hatte ein befreundeter General vor Ort Abdrücke für ihn angefertigt. Auf den Gemälden *La fin de la séance* und *Le travail du marbre* (Ackerman 2000, Kat. 348 und 419.3) ist jeweils ein Helm dargestellt, der sich durch einen direkten Vergleich mit den Artefakten aus der Sammlung des Museo archeologico nazionale in Neapel genau bestimmen lässt (Inv.-Nr. 5673 und 5643). Für den *murmillo* in *Les Gladiateurs* gestaltete er jedoch einen vollständig fiktiven Helm, der zwar typische Elemente der archäologischen Funde aufgreift, um authentisch zu wirken, zeitgleich aber die Rezeption – unter anderem über die im Metall angedeuteten Augenbrauen – in eine bestimmte Richtung lenkt, die Gérômes Interpretation der Gladiatoren als barbarisch, wild und fremd unterstreicht: »Tatsächlich waren die Gladiatoren Wesen für sich, die in keiner Weise den Soldaten dieser Zeit ähnelten: seltsame Helme und riesige offensive und defensive Waffen von sehr speziellem Charakter und Form. Genau an dieser Stelle ist daher die Wahrheit des Details wichtig, denn sie trägt zur Physiognomie



Abb. 9: Jean-Léon Gérôme, Aimé Morot, *Gérôme exécutant* »Les Gladiateurs«. Monument à Gérôme, zw. 1878 und 1909, Bronze, 360 × 182 × 170 cm, Paris, Musée d'Orsay (Gérômes Schwiegersohn erweiterte die Bronzeplastik *Les Gladiateurs* posthum zu einem Portrait und Denkmal des Künstlers.)

bei und gibt den Personen eine barbarische, wilde und fremde Erscheinung«, führt Gérôme in seinen autobiografischen Notizen aus (Gérôme 1981, 12).

Als wesentlicher Authentizitätseffekt wurde für das Gemälde das an die Ästhetik der Fotografie erinnernde glatte *fini* herausgestellt. Es besteht ein grundsätzlicher Widerspruch zwischen dieser die materiellen Aspekte der Malerei vollständig negierenden Darstellungsweise und Gérômes Wechsel in die Dreidimensionalität der Skulptur. Die Authentizitätsvorstellung, die *Pollice Verso* zugrunde liegt, ist ausschließlich auf eine optische Wahrnehmung hin ausgerichtet. In *Les Gladiateurs* dominiert die physische Präsenz. Im Unterschied zum Gemälde, in dem die materialen Eigenschaften der Farbe nach Gérômes Logik komplett verschwinden mussten, um authentisch zu wirken, betont die schwere Bronze die materielle Beständigkeit. Zur kategorialen Bestimmung des Mediums Skulptur zählt ihre Faktizität im Hier und Jetzt. Der Rezipient kann das Werk erfassen und sich von seiner Existenz überzeugen. Aus dieser Besonderheit wurde im Rahmen der langen Tradition des Paragone eine Rangfolge der Sinne im Hinblick auf Reales abgeleitet, der zufolge der Tastsinn deutlich vor dem Sehsinn rangiere (Winter 2006, 13). Für einen von der authentischen Schilderung beses-

senen Künstler wie Gérôme war die Hinwendung zur Plastik somit ein logischer Schritt.

***Les Gladiateurs* im Kontext moderner Formen der Präsentation wissenschaftlichen Wissens**

Gérômes Strategie der Verkörperlichung steht im Kontext von Wissenspraktiken des 19. Jahrhunderts, die verstärkt auf Darstellungsformen setzten, die sinnlich erlebbar waren. Vom Panorama über das Wachsfigurenkabinett und das Diorama haben sich im 19. Jahrhundert verschiedene Präsentationskonzepte herausgebildet, die mit dem Dreidimensionalen operieren (siehe Dohm 2017; Schwartz 1998).

Gérômes lebendige Darstellung der antiken Gladiatoren steht in zeitlicher Kohärenz mit einer neuartigen musealen Präsentation im Pariser Musée de l'Artillerie, das 1905 mit dem Musée historique de l'Armée zum heutigen Musée de l'Armée zusammengelegt wurde (vgl. Barcellini 2010). 1873 initiierte der damalige Direktor Lucien Le Clerc (1822–1900) die Arbeiten an der *galerie du costume de guerre* (Galerie der Kriegskostüme), die die Entwicklung der Waffen von der Frühgeschichte bis zum 19. Jahrhundert vorführen sollte (vgl. Mouillard 2007). Innovativ war die Präsentationsform, da die Exponate nicht, wie bis dahin üblich, in sterilen Vitrinen oder wie Trophäen an den Wänden gezeigt, sondern mittels lebensgroßer und realistisch gestalteter Puppen vorgeführt wurden. Die Zusammenstellung der jeweiligen Waffen einer Epoche an den Puppen führten diese als »kampfbereite Krieger« vor Augen (Hamy 1877, 47). Zum Zeitpunkt ihrer Fertigstellung 1879 umfasste die Sammlung 70 bekleidete und bewaffnete Figuren, die in den Werkstätten der Institution hergestellt worden waren (Mouillard 2007, 16–18). Die Kollektion wurde sukzessive der Öffentlichkeit vorgestellt: Der erste Teil der Galerie eröffnete am 17. Dezember 1876 mit 36 Mannequins, die die Zeit von Karl dem Großen bis 1670 repräsentierten. 1878, im Jahr der Weltausstellung, kam der zweite Teil hinzu, darunter die antiken Krieger: 16 griechische und römische Soldaten und drei Gladiatoren (Abb. 10 und 11) (Mouillard 2007, 105).

Für die Rekonstruktion der Bekleidung und der jeweiligen Waffen stützte sich Le Clerc auf den aktuellsten Wissensstand und unternahm eigene Forschungsreisen, um die Originale zu studieren. So begab er sich auch mehrmals nach Neapel. Der *murmillo* und der *retarius* aus der Galerie tragen Kopien der Exponate des Museo archeologico nazionale, die auch Gérôme als Abdruck besaß,



Abb. 10: Römische Gladiatoren, Mannequin Nr. 17 (*gladiateur mirmillon*) und Mannequin Nr. 16 (*gladiateur rétiaire*) der galerie du costume de guerre des Musée de l'Artillerie, Fotografie, um 1900, Paris, Musée de l'Armée

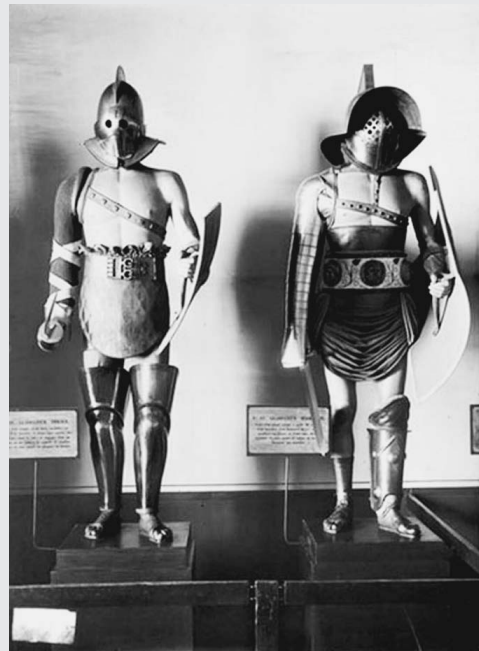


Abb. 11: Römische Gladiatoren, Mannequin Nr. 18 (*gladiateur thrace*) und Mannequin Nr. 17 (*gladiateur mirmillon*) der galerie du costume de guerre des Musée de l'Artillerie in Paris, Fotografie, um 1900, Paris, Musée de l'Armée

aber nicht eins zu eins übertragen, sondern im Sinne einer Steigerung des Ausdrucks eigenwillig kombiniert hatte.

Es ist auffällig, dass es sich bei den Exponaten der *galerie du costume de guerre* genau um jene Gladiatoren-Typen handelt, die Gérôme in seinen Werken *Pollice Verso* und *Les Gladiateurs* dargestellt hat. Aufgrund von Gérômes allgemeinem Interesse an der Rekonstruktion von historischen Szenerien und seiner ausgezeichneten Vernetzung in der Pariser Kulturlandschaft durch seine Position im Institut de France ist es kaum vorstellbar, dass er das Museumsprojekt nicht verfolgt hatte. Des Weiteren ist mit einer Bekanntschaft zwischen dem berühmten Künstler und *colonel* Le Clerc, dem Urheber der Galerie, zu rechnen. Le Clerc war als Mitglied der Kommission der Weltausstellung 1878 in Paris verantwortlich für die Auswahl der Antiken (Liesville 1878, 8). Laut Victor Guillemin habe Gérôme ebenfalls an dem Auswahlprozess mitgewirkt (Guillemin 1904, 27).

Es kann nur vermutet werden, dass Le Clercs innovative Didaktik einen Einfluss auf Gérômes Übertragung der Gladiatoren aus *Pollice Verso* in den Raum gehabt hatte. Beide teilten jedoch den Ansatz, über eine lebendige Darstellung einen authentischen Eindruck von vergangenen Epochen zu geben. Sie gingen mit demselben Eifer bei der Recherche von Quellen vor und griffen letzten Endes auf den gleichen Fundus zurück.

Neben den konzeptuellen Anknüpfungspunkten offenbaren sich aber auch Unterschiede, die Gérômes spezifisch künstlerische Position gegenüber der musealen Wissensvermittlung unterstreichen. Le Clerc arbeitete mit verschiedenen, farbigen Materialien, um seine Krieger lebensecht erscheinen zu lassen. Gérôme hingegen griff auf eine klassische Bronzeskulptur zurück. Die Gladiatoren in der *galerie de costume de guerre* sind Einzelfiguren mit jeweils eigenen Sockeln. Aufrechtstehend und nebeneinander aufgereiht erlauben die mehr oder weniger identischen Posen die Vergleichbarkeit der verschiedenen Kampfausrüstungen. Für Gérôme hingegen war die Interaktion der beiden Figuren ein bedeutendes Mittel, um eine unmittelbare Lebensnähe zu erzeugen. Durch die affektive Ansprache des/der Betrachtenden generierte er eine subjektivierte Bedeutung, die die Darstellung glaubwürdig und anschaulich macht. Damit verfolgte Gérôme einen Wahrheitsbegriff im Sinne einer Charakterisierung (Damerau 2005, 401 ff.). Die Konzeptualisierung der Antike als *exemplum virtutis* wird durch seine Arbeit kritisch in Frage gestellt und die antiken Römer stattdessen als brutales Volk vorgeführt (vgl. Moreau-Vauthier 1906, 152).

Resümee

Die genannten Beispiele machen deutlich, wie medienreflexiv Jean-Léon Gérôme arbeitete. Über den Rückgriff auf die ihm zur Verfügung stehenden Medien – Malerei, druckgrafische Reproduktionen, Skulptur und Fotografie – gelang es ihm, die populäre Vorstellung vom antiken Rom zu prägen. Die nachhaltige Wirkung seiner Inszenierungen, die sich in der Rezeption bis ins 21. Jahrhundert spiegelt, wird durch das Ineinandergreifen verschiedener Authentizitätsbegriffe erzielt. Der durch die eine fotografische Ästhetik simulierende Darstellungsweise und Objektauthentizität erzeugte Eindruck einer rationalen Argumentation wird mit der Emotionalisierung des/der Betrachtenden kombiniert und so zu einem wirksamen Effekt verschränkt.

Filmografie

Quo vadis?, Enrico Guazzoni, I 1913.

Quellen

- Bayer, Josef: In einem ausgegrabenen Salon, in: *Die Presse* 26/356 (30.12.1873), 1–3.
- Beaumont, Édouard de: Armes méconnues, in: *Gazette des Beaux-Arts* 17 (1878), 500–513.
- Berger, Georges: Une statue d'un peintre. Les Gladiateurs par M. Gérôme. Groupe de bronze fondu à cire perdue, in: *Journal des débats* (5. Februar 1879).
- Cicerone: Private Galleries: Collection of the Estate of Alexander Turney Stewart, in: *The Art Amateur* 1/6 (November 1879), 116–118.
- Darcel, Alfred: Archéologie au théâtre, in: *La Chronique des arts et de la curiosité* 28 (Februar 1885), 68–70.
- Delaroche, Paul: [Gutachten über Nutzen und Wert der Daguerreotypie aus der Sicht der Bildenden Künste] (Juni 1839), in: Steffen Siegel (Hg.): *Neues Licht. Daguerre, Talbot und die Veröffentlichung der Fotografie im Jahr 1839*, Paderborn 2014, 229.
- Délorme, René: Art contemporain. Section française. Pollice verso. Statue par M. Léon Gérôme, in: Émile Bergerat (Hg.): *Les chefs-d'oeuvre d'art à l'Exposition Universelle 1878*, Bd. 2, Paris 1878, 132–135.

- Du Camp, Maxime: Le Salon de 1859, Paris 1859.
- Dubosc de Pesquidoux, Léonce: L'art dans les deux mondes: peinture et sculpture (1878), Vol. 1: France, Belgique, Hollande, Espagne, Italie, Grèce, Paris 1881.
- Énault, Louis: Les Beaux-Arts à l'Exposition universelle de 1878, Paris 1878.
- Gérôme, Jean-Léon: *Brief an Unbekannt* [vermutl. Édouard de Beaumont], 19. September 1871, Kantonsbibliothek Vadiana St. Gallen, Sammlung Robert Alther, 40.294q.
- Gérôme, Jean-Léon: *Notes autobiographiques* [1876]. Hg. von Gerald M. Ackerman, Vesoul 1981.
- Hamy, Ernest Théodore: La nouvelle galerie du Musée d'Artillerie, in: *La Nature* (1877), 47–48.
- Hering, Fanny Field: *The Life and Works by Jean Léon Gérôme*, New York 1892.
- Larousse, Pierre: »Ave Caesar, morituri te salutant«, in: *Grand Dictionnaire universelle du XIXe siècle*, Bd. 1, Paris 1866, 1040–1041.
- Larousse, Pierre: »blaireauter«, in: *Grand Dictionnaire universelle du XIXe siècle*, Bd. 2, Paris 1867, 786.
- Lenormant, François: Les cabinets d'amateurs. La galerie pourtalès, in: *Gazette des Beaux-Arts* 17 (1864), 473–506.
- Liesville, Albert-Robert de: L'Exposition historique de l'art ancien. Coup d'oeil general, in: Louis Gonse (Hg.): *L'art ancien à l'Exposition de 1878*, Paris 1878, 1–13.
- Masson, Frédéric: J. L. Gérôme et son oeuvre (Extrait de la Revue illustrée *Les Lettres et les arts*, Livraison du 1er Mai 1887), Paris 1887.
- Ménard, Louis: La sculpture à l'Exposition Universelle de 1878. La section française, in: *L'Art* (1879), 257–268.
- Moreau-Vauthier, Charles: Gérôme. Peintre et sculpteur. L'homme et l'artiste d'après sa correspondance, ses notes, les souvenirs de ses élèves et ses amis, Paris 1906.
- Revolting Art, in: *New York Times*, 05.07.1876, 6.
- Section française, in: *L'Exposition universelle de 1878 illustrée* 155, August 1878, 796.
- Un monsieur de l'orchestre: La soirée théâtrale. Messalina, in: *Le Figaro*, 22.02.1885, 3.
- Vandière, Simon de: *L'Exposition universelle de 1878 illustrée*, Paris 1879.
- Viollet-le-Duc, Eugène Emmanuel: *Lettres inédites, recueillies et annotées par son fils*, Paris 1902.

- Woltmann, Alfred: Plastik und Malerei, in: Carl Friedrich Adolf von Lützow (Hg.): Kunst und Kunstgewerbe auf der Wiener Weltausstellung 1873, Leipzig 1875, 278–414.
- Zola, Émile: Unsere Maler auf dem Champ de Mars, in: ders.: Schriften zur Kunst. Die Salons von 1866–1896, Frankfurt a.M. 1988 (frz. 1867), 79–90.

Literatur

- Ackerman, Gerald M.: Gérôme's Sculpture: The Problems of Realist Sculpture, in: Arts Magazine 60 (1986), 82–89.
- Ackerman, Gerald M.: Jean-Léon Gérôme. Monographie révisée, catalogue raisonné mis à jour, Courbevoie 2000.
- Barcellini, Caroline: Le Musée de l'Armée et la fabrique de la nation. Histoire militaire, histoire nationale et enjeux muséographiques, Paris 2010.
- Barthes, Roland: Rhetorik des Bildes, in: Wolfgang Kemp (Hg.): Theorie der Fotografie, Bd. 3, München 2006 (frz. 1964), 138–149.
- Bastien, Catherine: L'«armure de gladiateur» de la collection Pourtalès conservée au Louvre, in: La Revue des musée de France. Revue du Louvre 4 (2004), 44–52.
- Beeny, Emily: Blood Spectacle: Gerome in the Arena, in: Allan, Scott/Morton, Mary (Hg.): Reconsidering Gérôme, Los Angeles 2010, 40–53.
- Blom, Ivo: Gérôme en Quo Vadis? Picturale invloed in de Film, in: Jong Holland 4 (2001), 19–28.
- Cars, Laurence des/ Dominique de Font-Réaulx/ Édouard Papet (Hg.): The Spectacular Art of Jean-Léon Gérôme (1824–1904), Ausst.-Kat. Los Angeles, J. Paul Getty Museum/Paris, Musée d'Orsay/Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, Mailand/London 2010.
- Damerau, Burghard: Wahrheit/Wahrscheinlichkeit, in: Karlheinz Barck/Martin Fontius/Dieter Schlenstedt/Burkhart Steinwachs/Friedrich Wolfzettel (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe, Bd. 6, Stuttgart/Weimar 2005, 398–436.
- Dohm, Katharina u. a. (Hg.): Diorama. Erfindung einer Illusion, Ausst.-Kat. Paris, Palais de Tokyo/Frankfurt, Schirn Kunsthalle, Köln 2017.
- Fitzon, Thorsten: Reisen in das befremdliche Pompeji. Antiklassizistische Antikenwahrnehmung deutscher Italienreisender 1750–1870, Berlin 2004.
- Font-Réaulx, Dominique de: Gérôme and Photography. Accurate Depictions of an Imagined World, in: Laurence des Cars u. a. (Hg.): The Spectacular Art of Jean-Léon Gérôme, Mailand/London 2010, 213–221.

- Font-Réaulx, Dominique de: *Painting and Photography 1839–1914*, Paris 2012.
- Genge, Gabriele: *Geschichte im Négligé. Geschichtsästhetische Aspekte der Pompiermalerei*, Weimar 2000.
- Gérôme & Goupil. *Art et entreprise*, Ausst.-Kat. Bordeaux, Musée Goupil/New York, Dahesh Museum of Art/Pittsburgh, the Frick art & historical center, Paris 2000.
- Gotlieb, Marc: *Gérôme's Cinematic Imagination*, in: Scott Allan/Mary Morton (Hg.): *Reconsidering Gérôme*, Los Angeles 2010, 54–64.
- Guillemin, Victor: *Étude sur le peintre et sculpteur Jean-Léon Gérôme (1824–1904)*, Besancon 1904.
- Haskell, Francis/ Nicholas Penny: *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500–1900*, New Haven/London 1981.
- Humbert, Jean-Marcel: *L'hippodrome, le cirque et le peplum*, in: *Peplum. L'Antiquité spectacle*, Ausst.-Kat. Saint-Romain-en-Gal, Musée archéologique/Lyon, Musée gallo-romain de Lyon-Fourvière, Paris 2012, 40–42.
- Junkelmann, Marcus: *Gladiatoren. Das Spiel mit dem Tod*, Mainz 2008.
- Junkelmann, Marcus: *Hollywoods Traum von Rom. »Gladiator« und die Tradition des Monumentalfilms*, Mainz 2004.
- Kern, Margit: *Transkulturelle Imaginationen des Opfers in der Frühen Neuzeit. Übersetzungsprozesse zwischen Mexiko und Europa*, Berlin/München 2013.
- Krüger, Matthias: *Das Relief der Farbe. Pastose Malerei in der französischen Kunstkritik 1850–1890*, München/Berlin 2007.
- Mouillard, Cécile: *La galerie ethnographique du musée d'artillerie (1877–1917)*, Paris 2007.
- Muhr, Stefanie: *Der Effekt des Realen. Die historische Genremalerei des 19. Jahrhunderts*, Köln/Weimar/Wien 2006.
- Päini, Dominique: *Painting the Moment just afterward, or, Gérôme as Film-Maker*, in: Laurence Cars u.a. (Hg.): *The Spectacular Art of Jean-Léon Gérôme*, 333–367.
- Penot, Agnes: *La maison Goupil. Galerie d'art internationale au XIXe siècle*, Paris 2017.
- Sampaolo, Valeria/ Luigia Melillo (Hg.): *Gladiator. Täglich den Tod vor Augen. Die Gladiatorenwaffen von Pompeji in Aufnahmen von Juray Lipták mit Texten von Esaù Dozio und Konstanze Ecker*, Begleitband zur Sonderausstellung im Landesmuseum für Vorgeschichte Halle, Mainz 2013.
- Schwartz, Vanessa: *Die kinematische Zuschauerschaft vor dem Apparat. Die öffentliche Lust an der Realität im Paris des Fin de siècle*, in: Christoph Conrad/

- Martina Kessel (Hg.): Kultur & Geschichte. Neue Einblicke in eine alte Beziehung, Stuttgart 1998, 282–318.
- Scott, Ridley: Gladiator: Die Entstehung des Epos von Ridley Scott, Nürnberg 2001.
- Weixler, Antonius: Authentisches erzählen – authentisches Erzählen. Über Authentizität als Zuschreibungsphänomen und Pakt, in: ders. (Hg.): Authentisches Erzählen. Produktion, Narration, Rezeption, Berlin/Boston 2012, 1–32.
- Winkler, Martin M.: Gladiator and the Colosseum: Ambiguities of Spectacle, in: ders. (Hg.), Gladiator: Film and History, Malden (MA) 2004, 87–110.
- Winter, Gundolf: Medium Skulptur: Zwischen Körper und Bild, in: ders./Jens Schröter/Christian Spies (Hg.): Skulptur – zwischen Realität und Virtualität, München 2006, 11–29.
- Wyke, Maria: Projecting the Past: Ancient Rome, Cinema, and History, New York 1997.

URL der Online-Ausgabe (Open Access): <https://zdbooks.de/echt-inszeniert-2021/brigitte-sahler-fakt-affekt-effekt> [20.02.2022]

Lizenz: CC BY-NC-ND 3.0 DE; im Beitrag enthaltenes Bild-, Ton- und/oder Filmmaterial ist von dieser Lizenz nicht erfasst.

Magdalena Saryusz-Wolska

Zwischen den Schichten lesen

»Am grünen Strand der Spree« und die Authentisierung der Holocaustdarstellung

Abstract

Der Aufsatz präsentiert die multimediale Geschichte des Romans, Hörspiels und Fernsehfilms »Am grünen Strand der Spree«, die zwischen 1955 und 1960 in Westdeutschland publiziert wurden. Darin schildern der Autor Hans Scholz bzw. die Regisseure Gert Westphal und Fritz Umgelter unter anderem die Massenerschießung von Juden in der sowjetischen Stadt Orscha im Herbst 1941. Der Romanautor beteuerte, die Beschreibung basiere auf seinen eigenen Kriegserinnerungen, und nahm für sich die Position eines Augenzeugen in Anspruch. Zugleich passte er das Bild des Verbrechens an die mutmaßlichen Erwartungen seiner Leser*innen an. Ähnlich agierten die Regisseure des Hörspiels und Fernsehfilms. Jede Version entfernte sich von den Ereignissen, die während des Ostfeldzugs tatsächlich stattfanden, und ähnelte zunehmend den Erzeugnissen der bundesdeutschen Erinnerungskultur, die Leid und Heldentum deutscher Soldaten in den Vordergrund stellte. Nichtsdestotrotz hielten die Rezipient*innen – darunter zahlreiche Kriegsveteranen – die Szene aus Orscha für besonders »authentisch«. Anhand von Aussagen in zeitgenössischen Besprechungen, Briefen und Interviews wird die Vorstellung von angeblich »authentischen Kriegsbildern« in der Bundesrepublik diskutiert.

Prolog: Orscha 1941

Die Ermordung der Juden in der Sowjetunion stand lange im Schatten der kollektiven Erinnerung an den Holocaust. Heute werden auch die systematischen Erschießungen der osteuropäischen Juden, die unmittelbar nach dem Angriff auf die Sowjetunion im Sommer 1941 begonnen hatten, in der internationalen Forschung intensiv untersucht. Patrick Desbois prägte für diese Phase der Vernichtung den Begriff »Holocaust by Bullets« (Desbois 2009). Meist erschossen Einsatzkommandos oder Polizeibataillone, manchmal auch Wehrmachtseinheiten, teils mit Unterstützung der örtlichen Hilfspolizisten die Opfer in unmittelbarer Nähe ihrer Wohnorte (ebd., passim; zu den Tätern siehe Browning 2013).

Drei solcher Exekutionen fanden im Herbst 1941 am Rande der belarussischen Stadt Orscha statt. Im September richtete die deutsche Ortskommandantur in der Engelsstraße das Ghetto ein. Auf einem Abschnitt mit 25 Häusern lebten nun über 2000 Menschen (Arad 2009, 187; Prusin 2003, 14).¹ Durchschnittlich 27 Personen starben täglich an Hunger und Kälte (Prusin 2003, 14). Zeitzeug*innen berichteten später, dass nach dem Wintereinbruch, der selbst für das kontinentale Klima ungewöhnlich früh kam, ihnen nur noch der Tod eine Erlösung zu sein schien (Arad 2009, 187). Im Oktober ermordete das Einsatzkommando 8 in zwei hintereinander organisierten Exekutionen etwa 300 bis 800 Personen (Gerlach 1997, 59; Curilla 2006, 440f.). »Man trieb [sie] aus ihren Wohnungen, sammelte sie auf einer Durchgangsstraße und jagte sie zur Grube« (Curilla 2006, 441).

Am 26. und 27. November wurde das Ghetto »liquidiert«. Während die meisten Quellen von 1750 bis 1900 Opfern sprechen, nennen sowjetische Berichte sogar 6000 Tote (vgl. ebd., 441; Gerlach 1998, 595–606; zu den sowjetischen Quellen vgl. Arad 2009, 187). Ein Augenzeuge gab die exakte Zahl von 1873 Toten an: So viele unbenutzte Lebensmittelmarken sollen nach der »Liquidierung« des Ghettos gezählt worden sein (vgl. Rozenberg 2012, 52). Die Zahl von 6000 Toten ergab sich im Zuge der Exhumierungen, die auf dem jüdischen Friedhof in Orscha 1944 durchgeführt wurden. Sie umfasst daher auch Opfer späterer Erschießungen von Teilen der nicht-jüdischen Bevölkerung und der sowjetischen Kriegsgefangenen aus dem örtlichen Kriegsgefangenen-

1 Ich danke Christian Hartmann für seine Hilfe bei der Identifizierung des Massakers sowie seine Hinweise zur Forschungsliteratur.

lager.² Die Exekutionen fanden auf dem jüdischen Friedhof, in unmittelbarer Nachbarschaft des Ghettos, statt. Das Kommando führte der stellvertretende Kommandant von Orscha, Paul Karl Eick, der 1946 während des sogenannten Minsker Prozesses zum Tode verurteilt wurde. (Arad 2009, 187; zum Prozess siehe Zeidler 2004).

Die »Liquidierung« des Ghettos führten der Sicherheitsdienst (SD) und die Ordnungspolizei durch, unterstützt von örtlichen Hilfspolizisten (Rozenberg 2012, 53; Curilla 2006, 440–441; Arad 2009, 187; Prusin 2003, 14). Wachmänner teilten die abgemagerten und frierenden Juden und Jüdinnen in kleinere Gruppen auf. Sie trieben sie zum nahegelegenen jüdischen Friedhof zwischen dem Bahndamm und dem Fluss Orschitza – einer Abzweigung des Dneprs, der durch die Innenstadt fließt. Die Umriss der zuvor ausgehobenen Grube sind heute noch erkennbar (vgl. My Shtetl 2009). Eick habe zudem Soldaten bestellt, die an der Erschießungsstelle Wache stehen sollten (Arad 2009, 187).

Jüngere Forschungen belegen, dass zu derartigen Aufgaben oft Wehrmachts-soldaten rekrutiert wurden (Beorn 2014a; ders. 2014b, 300). Im November 1941 agierten in diesem Gebiet die in der Holocaust-Forschungsliteratur oft erwähnten Einheiten: die 286. Sicherungs-Division, das 691. Infanterie-Regiment und die Nachschubbataillone des Kommandanten des rückwärtigen Armee-gebiets 580 (Gerlach 1998, 595–606; Beorn 2014a, passim; Krausnick 1981, 182; zu den Bewegungen der einzelnen Truppen siehe Tessin 1966–2002). Darüber hinaus war in Orscha unter anderem das Kraftwagen-Transport-Regiment 605 stationiert (vgl. Schimke 2017).

Zum Ansatz: Das Palimpsest sichtbar machen

Hans Scholz, der zwischen 1940 und 1944 im Kraftwagen-Transport-Regiment 605 diente, hat die »Liquidierung« des Orschaer Ghettos beobachtet. In welcher Rolle er an die Grube gelangte und ob er möglicherweise zu den von Eick bestellten Wachmännern gehörte, lässt sich heute nicht mehr feststellen. Die Erschießung der Orschaer Juden und Jüdinnen beschrieb er auf elf Seiten seines Romans »Am grünen Strand der Spree«, der 1955 im Hoffmann und Campe

2 Vgl. die Akten der Außerordentlichen Staatlichen Kommission zur Feststellung und Untersuchung der Gräueltaten der deutsch-faschistischen Aggressoren, United States Holocaust Memorial Museum, RG-02503.757.2 AK, 2.

Verlag erschien. Es ist ein ungewöhnlich frühes Zeugnis der westdeutschen Erinnerung an die Ermordung der Juden und Jüdinnen in der Sowjetunion. In kürzester Zeit wurde das Buch zum Bestseller. Im Sommer 1956 druckte es die »Frankfurter Allgemeine Zeitung« (FAZ) fast vollständig als Feuilletonroman ab. Die elfseitige Beschreibung der Erschießungen wurde dabei in drei Folgen geteilt und zwischen dem 24. und 26. Juni veröffentlicht. Zwei Monate später lief im Südwestfunk (SWF) eine Hörspielinszenierung, die das Massaker in einer elfminütigen Sequenz schilderte. Im Frühjahr 1960 sendete schließlich die ARD die Verfilmung von Scholz' Roman. Das Massaker wurde in einer 22-minütigen Sequenz dargestellt.

Ist es zulässig, fiktionale Werke an der historischen Realität zu messen? Sicherlich führt dieses Vorgehen oft in eine epistemologische Sackgasse, insbesondere dann, wenn das Ergebnis wertend interpretiert wird (zu Problemen des Authentizitätsbegriffs als wertende Kategorie sowie zum Verhältnis zwischen Authentizität und Zeugenschaft siehe Krämer 2012). Die jüngere Kulturgeschichte kennt zahlreiche Diskussionen, in denen die Nähe zur historischen »Wahrheit« als Maßstab für ästhetische Urteile über fiktionale Werke diente. Auch in den zeitgenössischen Diskussionen über »Am grünen Strand der Spree« lassen sich solche Spuren leicht finden. Das Verhältnis zu historischen Ereignissen, die einem Buch oder Film zugrunde liegen, kann aber – so meine Behauptung – analytisch unter die Lupe genommen werden, um über die Strategien der Authentisierung nachzudenken. Der Weg von der persönlichen Erfahrung eines Soldaten, der Zeugnis über einen Massenmord ablegte, bis hin zu einem massenmedialen Produkt lässt sich ohne die Untersuchung des Verhältnisses zwischen den bekannten Fakten und ihren medialen Repräsentationen kaum untersuchen. In Bezug auf die Authentisierungsfrage ist die Erfassung dieser Relation umso bedeutender: Wie wurden die medialen Repräsentationen gegenüber den Rezipient*innen, die selbst zur Kriegsgeneration gehörten, glaubhaft gemacht, und mittels welcher Strategien wurden sie an ihre Erwartungen angepasst?

Die Relevanz dieser Fragen resultiert auch aus der Tatsache, dass »Am grünen Strand der Spree« zu den frühen Holocaustzeugnissen gehört und zu den ersten »Brüchen kollektiven Schweigens« gezählt wird (Seibert 2001, 74; Hickethier 2000, 94). Mag diese These auch diskussionswürdig sein (schließlich wurde das westdeutsche Publikum schon zuvor mit belletristischen Darstellungen der Kriegsverbrechen konfrontiert), so ist der gesamte Medienkomplex – wie Stefan Scherer alle vier Fassungen von »Am grünen Strand der Spree« zusammen nennt (vgl. Heck/Lang/Scherer 2020) – freilich ein Sonderfall in der Medienkultur der 1950er Jahre.



Cover der Erstauflage des Romans:
Hans Scholz, Am grünen Strand der Spree,
Hoffmann und Campe 1955

Im Folgenden soll untersucht werden, wie die Repräsentation des Massakers in Orscha durch unterschiedliche Medien »wanderte«. Jede kulturelle Erinnerung beginnt mit der Medialisierung, wie Astrid Erll und Ann Rigney betonen: Als dynamisches Phänomen werden Gedächtnisinhalte anschließend stets remedia- lisiert, indem sie sich immer neuen Medienästhetiken und Repräsentations- mustern anpassen (Erll/Rigney 2009, 4). Um das Verhältnis zwischen der (Re)- medialisierung des Massakers und dem historischen Ereignis von 1941 zu rekonstruieren, müssen zunächst die unterschiedlichen Ebenen des Produk- tions- und Rezeptionsprozesses von Buch, Hörspiel und Film nachvollzogen und danach die einzelnen Repräsentationen beleuchtet werden.

In ihrer Studie zu dem Film *Nacht und Nebel* (1955) von Alain Resnais bedient sich Sylvie Lindeperg in einem ähnlichen Kontext der Metapher des Palimpsests (2013). Es geht um ein Verfahren, das in zwei, teilweise parallelen, Phasen abläuft: Die Analyse der Repräsentationen wird von der Untersuchung ihrer sozialen und medialen Bedingungen begleitet. Das Palimpsest bildet eine Struktur, die dank der »mirakulöse[n] Rückwärtsbewegung der Erinnerung« (Assmann 1999, 154) alle Etappen der Medialisierung, samt ihrer Aus- und Überblendungen, erkennen lässt. Diesem Ansatz entsprechend untersuche ich

im Folgenden die »Wanderung« der medialen Repräsentationen der Ereignisse von Orscha durch die Analyse der mit ihr verbundenen sozialen Praktiken.

Was hat die Dechiffrierung eines Palimpsests mit historischer Authentizität zu tun? In einem Aufsatz über die Historisierung des Nationalsozialismus argumentierte Jörn Rüsen, ein Verständnis von Authentizität sei ohne das Aufdecken einzelner Ebenen der zeitlichen Erfahrung unmöglich: »Authentisch ist die Vergangenheit als Geschichte dann, wenn sie in ihrem Gewesensein zugleich in der lebendigen Gegenwärtigkeit der sich ihrer Erinnernden anwesend und lebendig ist. *Authentizität ist eine existenzielle Qualität der Erinnerung*. Mit ihr hat sich die Vergangenheit immer schon vorgängig in die Gegenwart eingeschrieben« (Rüsen 2001a, 230).

Die Annäherung an diese existenzielle Qualität verlangt einen doppelten Zugriff: einerseits die zeitgenössische Perspektive: Was hat Hans Scholz dazu bewegt, das Buch zu schreiben? Wie wurde es für Radio und Fernsehen inszeniert? Wie reagierten damalige Rezipient*innen? Andererseits spielt »im Verstehen der Vergangenheit die Welt und Selbstdeutung der gegenwärtig Verstehenden eine wichtige Rolle« (ebd., 244): Wird die Schilderung zu Recht als »Bruch« gedeutet? Wie kann sie heute interpretiert werden? Um die Trennung der zeitgenössischen und gegenwärtigen Perspektiven zu gewährleisten, sollen die einzelnen Zeitschichten – um den Begriff von Reinhart Koselleck heranzuziehen, der freilich auch für Rüsen bedeutsam ist (Koselleck 2003) – unabhängig voneinander betrachtet werden.

Erste Schicht: Der Bystander erinnert sich

»Ich kann nicht über etwas schreiben, was ich nicht gesehen habe« – erklärte Hans Scholz dem »Spiegel«, nachdem sein Roman erste Erfolge feierte.³ Zweifelsohne enthält »Am grünen Strand der Spree« autobiografische Züge (Puszkas 2009, 312). Wenn ich also den Schriftsteller sowie seinen Erzähler und Protagonisten als *Bystander* bezeichne, dann weniger im Sinne von Raul Hilbergs Dreieck der Opfer, Täter und Zuschauer, sondern wörtlich als jemanden, der dabeistand. Die Trennung dieser Rollen ist umso schwieriger, als es sich um ein

3 Fontane-Preis. Boccaccio in der Bar, in: Der Spiegel, 21.03.1956, 44–46, online unter <https://www.spiegel.de/politik/boccaccio-in-der-bar-a-2e9cd2c3-0002-0001-0000-000043061904?context=issue> [10.08.2021].

Zeugnis handelt, das von einem Mitglied der deutschen Tätergesellschaft abgelegt wurde. Raul Hilbergs Kategorie des Zuschauers ist sehr breit. Die Selbstbeschreibung von Scholz jenseits des Romans würde auf die Unterkategorie des Schaulustigen hinweisen (Hilberg 1992, 237–238). Die Frage nach seiner Rolle in dem Massaker muss dabei offenbleiben.

Der 1911 in einer Berliner Anwaltsfamilie geborene Hans Scholz studierte Malerei und Musik. In den 1930er Jahren reiste er über Paris nach Italien und arbeitete später als Portraitmaler und Saxophonist in Berlin. 1939 meldete er sich freiwillig zum Wehrdienst, um zu »wissen, wie Krieg ist und Erfahrungen mit [sich] selbst [zu] machen« (Scholz 1966, 106f.). Erst 1940 wurde er eingezogen und gelangte über Frankreich, Jugoslawien und Polen in die Sowjetunion. Dort blieb er bis zur Auflösung seines Regiments und wurde 1944 nach Norwegen versetzt. Nach Kriegsende geriet er zunächst in sowjetische und dann in amerikanische Gefangenschaft. Nach seiner Entlassung 1946 kehrte er nach Berlin zurück, wo er eine kleine Werbeagentur gründete. »Am grünen Strand der Spree« blieb sein einziger Roman. Später widmete er sich der Publizistik und leitete zwischen 1963 und 1976 das Feuilleton beim »Tagesspiegel«. ⁴

Der Roman »Am grünen Strand der Spree« schildert eine Herrenrunde, die anlässlich der Rückkehr eines Spätheimkehrers kurzfristig zusammengerufen wird. Einer nach dem anderen beginnen die Männer ihre Geschichten zu erzählen (viele der autobiografischen Bezüge dechiffriert Schmid 2011). Am Stammtisch in der West-Berliner »Jockey-Bar« liest zunächst ein Heimkehrer, Hans-Joachim Lepsius, aus dem Tagebuch seines Kameraden Jürgen Wilms vor, das dessen Einsatz in Polen und der Sowjetunion dokumentiert. Daran schließt ein gewisser Hesselbarth an, der über seine Erfahrungen an der Ostfront und die Begegnung mit einem russischen Mädchen berichtet. Das darauffolgende Kapitel schildert eine Begebenheit in einer deutschen Offizierskaserne in Norwegen. Danach folgt eine Schachtelerzählung, die Ereignisse aus dem 18. Jahrhundert mit dem Kriegsausbruch 1939 verknüpft. Der Protagonist der nächsten Erzählung ist ein Flüchtling aus Breslau, der in der »Ostzone« Zuflucht gefunden hat. An dieser Stelle mischt sich der Musiker aus der Bar-Band ein und berichtet von einem amerikanischen Kriegsgefangenenlager. Das Buch endet mit einer Liebesgeschichte, die in Italien während Mussolinis Herrschaft stattfindet.

4 Die Biografie von Scholz wurde anhand folgender Quellen rekonstruiert: diverse Lebensläufe, Akademie der Künste (AdK), Hans Scholz Archiv, o. Sign., Karteikarte und Verleihungsvorschlag Hans Scholz, Bundesarchiv-Militärarchiv Freiburg, RW59/2077.

In der Rahmenhandlung kommt es zudem zur Wiederbegegnung eines befreundeten Paares.

Erste Notizen für sein Buch verfasste Scholz in Orscha im Herbst und Winter 1941/42.⁵ Das ursprüngliche Manuskript – damals unter dem Titel »Märkische Rübchen mit Kastanien« – enthielt noch keine Rahmenhandlung. Stattdessen schrieb Scholz die sieben Episoden in Briefen nieder.⁶ Der Bericht von Jürgen Wilms kam erst an zweiter Stelle, war dafür aber ausführlicher als später im Buch. Die Tagebuchform, die der Autor von Anfang an für diesen Teil des Buchs wählte, hat zweierlei Konsequenzen: Einerseits wächst durch die Einführung einer verschachtelten homodiegetischen Erzählinstanz die Entfernung zwischen Leser*in und dem dargestellten Ereignis; andererseits ist das Tagebuch ein Medium unmittelbarer Nähe, das erlaubt, im Präsens zu schreiben.

Im ersten Manuskript hieß der Erzähler Hans Scholz (im Buch in Hans Schott unbenannt), und sein Protagonist gehört dem Kraftwagen-Transport-Regiment 605 an (später in 461 geändert). Der Schriftsteller behielt sogar die Namen seiner Kameraden bei.⁷ Seine Beobachterposition erläuterte er ausführlich nach der Ausstrahlung des Fernsehfilms:

»[...] ich habe mich seinerzeit selbst und aus freien Stücken zum Augenzeugen der Vorgänge in Orscha gemacht und mich, die Salven schon von weitem im Ohr, über das Bahngelände dem Judenfriedhof genähert, der oberhalb des eingeschnittenen Tales eines Fließchens liegt, der Orschitza, auf einem Hügel, wo man hatte ausschachten lassen und wo der entsetzliche Vorgang in voller Evidenz vor meinen Augen geschah. Bis ich fortgejagt wurde.«⁸

Das Bedürfnis, die eigene Perspektive zu rechtfertigen, ist in der Holocaust-Literatur nicht ungewöhnlich. In seiner klassischen Abhandlung »Beschreiben des Holocaust« erklärt James Young, auch Autoren von fiktionaler Literatur würden dem Impuls folgen, »eine dokumentarische Verbindung zwischen ihren Texten und den sie auslösenden Ereignissen zu behaupten« (1997, 91). Wie Scholz verweisen sie meist auf die Autorität des eigenen Zeugnisses (ebd.).

Sowohl der Autor Scholz als auch der Protagonist Wilms behaupten, sie hätten die Ereignisse heimlich, aber mit Erlaubnis ihrer Vorgesetzten, während

5 Notizen und Notizen aus dem Krieg und Gefangenschaft, AdK, Hans Scholz Archiv, 20.

6 Hans Scholz: Märkische Rübchen mit Kastanien. Briefbericht über ein Symposium [Manuskript], AdK, Hans Scholz Archiv, 1 (im Folgenden zitiert als Hans Scholz: Märkische Rübchen).

7 Brief von Georg Petersen [Kraftwagen-Transport-Regiment 605] an Hans Scholz, 9.4.1960, AdK, Hans Scholz Archiv, 279.

8 Zitate aus dem Archivmaterial, den Manuskripten und dem Buch werden in Originalschriftweise angegeben. Hans Scholz: Rede zum Heinrich-Stahl-Preis, AdK, Hans Scholz Archiv, Bl. 1.

eines zweistündigen Urlaubs aus der Distanz beobachten können. Doch entspricht die Perspektive des Erzählers mehr dem Standpunkt eines Wachmanns, der aus der Nähe schaut und lauscht. In einer später gestrichenen Passage des Manuskripts lesen wir beispielsweise folgendes Gespräch:

»... Na Ihr beiden Hübschen, schön frisch draussen, was? Was haben wir denn? –17 Grad. Ganz schön schon für Oktober ... Kinder, entladet bitte nicht auf der Wachstube, sondern draussen. Ich habe zwar diese blödsinnige Vorschrift nicht erfunden, aber ... Brennt's noch drüben am Bahnhof ...? Soso, zwei Flakfritzen sind verwundet worden. So! Durch Splitter, aha! ... na denn macht Euch mal lang. Habt die letzte Tour nachher von 4–6. Ist die beste Wache ... Schlaft schön.«⁹

Die Bemerkungen über die »Wache« sowie das Wort »Flakfritze« legen nahe, dass hier ein einfacher Wehrmachtssoldat und kein SS-Mann oder Polizist spricht. Vorausgesetzt, es handelt sich um keine zufällige Verschiebung der Handlungszeit, eröffnet die Tatsache, dass hier von Frosttemperaturen im Oktober gesprochen wird, Raum für die Frage, ob Scholz alias Wilms nicht zwei historische Massaker in eine Beschreibung einfließen ließ: die »Liquidierung« des Ghettos im November und die durch das Einsatzkommando 8 durchgeführte Exekution im Oktober.

Das Manuskript beinhaltet drastische Passagen, die im Buch später fehlen werden, darunter Schilderungen der in der Kälte dampfenden Leichen sowie der jüdischen Männer, die unter deutscher Aufsicht die Leichen aufeinanderlegen müssen:

»Sind alte Männer unten auf dem Boden des Massengrabes angestellt, in Kaftanen blutriefend, denn es spritzt, die langen Silberbärte und die Peies blutriefend; [...] Schwimmt alles vorne und dampft alles. Glitschen manchmal aus, die Alten. Kriegen Fangschuss, wenn sie zu oft ausglitschen und Müdigkeit zeigen. Turnen hinten schon auf der ersten Schicht, turnen über die Brustkörbe und vielen Füsse der ersten Schicht.«¹⁰

Die synkretische Wiedergabe der sinnlichen Eindrücke (»dampfen«, »glitschen« ...) zeugt von Scholz' Beobachtungsgabe. Das Bildliche wird im Text durch Verweise auf nicht mehr vorhandene Fotografien hervorgehoben: Wie viele andere Wehrmachtssoldaten auch ist Wilms ein leidenschaftlicher Fotograf (Jahn/Schmiegelt 2000). Er klebt seine Bilder sorgsam in ein Album ein, das später, als er Lepsius sein Tagebuch überreicht, nicht mehr existiert. Trotz-

9 Hans Scholz, Märkische Rübchen, 192.

10 Ebd., 192.

dem werden die Fotografien regelmäßig erwähnt, was das Tagebuch zusätzlich authentisieren soll (Seibert 2001). Zur Erschießungsstelle darf Wilms seine Kamera aber nicht mitnehmen.

Der kühle Blick des Beobachters offenbart sich in einer Passage, in der deutsche Polizisten die persönlichen Sachen der Opfer durchsuchen:

»Die Herren Polizisten sehen ebenso violett wie missvergnügt aus. Macht keinen Spass. Und wühlen freudlos in den Taschen. Finden nichts rechtes. Was sie nicht brauchen können, lassen sie achtlos fallen, wie den Affen beim Erdnussknabbern die trockenen Schlaufen von den fingernden Pfoten fallen. Lassen Photographien fallen, die der Windhauch ein Stückchen mitnimmt, und viel Zwiebeln und Knoblauch. Mehr fällt nicht. Hatten nicht viel auf Erden, die da Schlange stehen.«¹¹

Der zweite Teil des letzten Satzes, in Präsens, suggeriert, dass die Durchsuchung in Anwesenheit der Opfer, die sich vorher entkleiden mussten, stattfindet. Das Bild, das hierdurch konstruiert wird, stellt Menschen dar, die auf ihren Tod warten, während ihre Peiniger das Kostbarste vernichten, was sie hatten – ihre persönlichen Fotografien. Nach dem mehrstufigen redaktionellen Bearbeitungsprozess wird im Buch die Durchsuchung der Kleider nur mehr lapidar, in einem Satz erwähnt: »Polizisten, strenge Dienstauffassung zur Zeit beim Wühlen, stecken sich, was sie brauchen können ...« (Scholz 1955, 58).

Der Literaturwissenschaftler Nibert Puszkar meint, Scholz habe den Holocaust als Verbrechen ohne identifizierbare Täter präsentiert (2009, 316). Die wenigen Passagen des Manuskripts, die auf die deutsche Täterschaft direkt hinweisen, wurden in der Tat entweder gestrichen oder gekürzt. Inwiefern die einzelnen Änderungen auf die Initiative des Autors zurückzuführen sind, und inwiefern sie von den Verlagsmitarbeiter*innen initiiert wurden, kann heute nicht mehr festgestellt werden.

Zweite Schicht: Die Beschreibung wird öffentlich

Im Sommer 1953 reichte Scholz das Manuskript bei den Verlagen Rowohlt sowie Hoffmann und Campe ein. Während Rowohlt schnell eine Absage schickte,¹² akzeptierte Harriet Wegener, Lektorin von Hoffmann und Campe, das Buch,

11 Hans Scholz: Märkische Rübchen, 189.

12 Brief von Wolfgang Weyrauch an Hans Scholz, 19.10.1953, AdK, Hans Scholz Archiv, 890.

wengleich nicht ohne Vorbehalte. Bereits im ersten Briefwechsel zwischen dem Verlag und dem Autor wurde ihm mitgeteilt: »Die an sich sehr packende Schilderung der Erschießung der Juden müsste auch besser etwas gekürzt werden, da das ein Thema ist, von dem der heutige Leser nicht gern liest.«¹³ Die Verlagsmitarbeiter*innen waren sich jedoch nicht einig. Einer von ihnen notierte: »Über die Judenerschiessungen kann man geteilter Meinung sein. Fräulein Dr. Wegener war dafür, die Stellen zu kürzen, ich war für Weglassen.«¹⁴

Sie wiederum erklärte ihren Standpunkt folgendermaßen: »Die meisten haben es nicht gern, wenn Hitlers Judenerschiessungen immer noch einmal aufgetischt werden. Wer im Osten bei der Wehrmacht war, legt Wert darauf, derlei Dinge nur vom Hörensagen gewusst zu haben. Ich bin trotzdem nicht dafür, die Erzählung zu streichen. Sie ist in ihrer Art ausgezeichnet, und die Streichung würde die Substanz des Manuskripts verringern.«¹⁵

Letztendlich setzte sich Wegener mit ihrem Vorschlag durch: Scholz wurde angehalten, das »Tagebuch von Jürgen Wilms« um ca. ein Drittel zu kürzen. Er musste zudem eine Rahmenhandlung einführen und die Geschichte aus der »Ostzone« weitgehend reduzieren. Gleichzeitig erkannten die Redakteure die Qualität der Tagebuchepisode und schlugen vor, sie an den Anfang des Romans zu versetzen. Durch die exponierte Stellung wurde dem Bericht von Wilms eine größere Bedeutung zuteil als in Scholz' ursprünglicher Version.

Dem »Spiegel« erzählte Scholz später, er habe den Roman mehrmals umgeschrieben, ehe der Verlag zufrieden gewesen sei. »Nur als ein Lektor zur Schonung bundesbürgerlicher Nerven die Juden rausschmeißen wollte, blieb [er] unachgiebig« (Fontane-Preis 1956, 45). Erwartungsgemäß fand diese Aussage wenig Akzeptanz im Verlag. Harriet Wegener schrieb verärgert: »Übrigens war die ›Spiegel‹-Legende, dass der Verlag die Juden-Erschiessungen heraushaben wollte, bis nach Amerika gedrungen, und ich wurde brieflich beschimpft. Dabei war es einzig und allein Dr. Görners Ansicht, der damit bei niemand Anklang fand.«¹⁶ Der Schriftsteller antwortete in einem entschuldigenden Ton und versicherte, die Zeitung hätte seine Worte falsch ausgelegt.

13 Brief von Hoffmann und Campe [Unterschrift unleserlich] an Hans Scholz, 28.08.1953, Verlagsarchiv Hoffmann und Campe.

14 Dr. Otto Görner, Notiz, 15.05.1954, Verlagsarchiv Hoffmann und Campe.

15 Brief von Harriet Wegener an Paul Herrmann, o. J., Verlagsarchiv Hoffmann und Campe.

16 Brief von Harriet Wegener an Hans Scholz vom 28.05.1956, Verlagsarchiv Hoffmann und Campe; Dr. Otto Görner (1902–1955) war ein NS-belasteter Germanist und Volkskundler, der in der ersten Hälfte der 1950er Jahre für den Verlag als Lektor tätig war; vgl.: Brigitte Emmerich,

Das Buch erschien am 5. September 1955 unter dem Titel »Am grünen Strand der Spree – So gut wie ein Roman«, allerdings zunächst in einer bescheidenen Auflage von 3600 Exemplaren.¹⁷ Der nach den Kürzungen übrig gebliebene Text wurde kaum geändert, sodass alle Passagen, die hier aus dem Buch zitiert werden, schon in den ersten Manuskripten vorhanden waren. Die Erschießungen wurden unter anderem wie folgt beschrieben:

»Rückten immer gruppenweise vor, vier, vielleicht fünf Personen, familienweise, sippenweise, gaben sich die Hände und hielten sich fest aneinander, die Kinder in die Röcke der Mütter gekrallt, lösten sich miteinander von der großen Menschenschlange ab und schritten bis zum Rand vor. Mußten dann auseinandertreten, jeder zu seinem Schützen. Lettische Zivilisten waren das mit weißen Binden. Zivilisten mit Binden und Waffen sehen immer wüst aus, chaotisch. Hatten Maschinenpistolen. Gaben Einzelfeuer. Ins Genick jeweils, ins Genick. Kleine Peitschenschläge. Ging schnell. Winkten schon die Nächsten heran, die gleichfalls einander nach den Händen griffen, sich gleichfalls von der Schlange ablösten und zum Rand vorschritten. Ein jeglicher zu seinem Schützen. Deutsche Polizisten führten die Aufsicht in alten, grünen Uniformen. Ich stand oben am Grabenstand, sah das und glaubte es nicht. Auf der Stelle unglaublich!« (Scholz 1955, 58)

Als Ort des Geschehens nennt der Erzähler den jüdischen Friedhof; die genaue Zeit wird nicht angegeben, aber er nennt die Temperatur: –17 Grad; die Zeitangabe (Oktober) wurde gelöscht. Er spricht zudem von »achtzehnhundert Leuten« (ebd., 59), die ermordet wurden.

Die Schilderung der Erschießung entspricht den historischen Quellen bis auf zwei Wörter: »Lettische Zivilisten« gab es zu diesem Zeitpunkt an diesem Ort nicht (zu den Operationen der lettischen Einheiten siehe Ezergailis 1996). Angesichts der sonst realistischen Darstellung ist die Abweichung augenfällig. Die nächstliegende Vermutung ist, dass Scholz den Anteil der Deutschen sowie deren unmittelbare Beteiligung verkleinern wollte. Von den zahlreichen Rezensenten des Romans bemerkte dies jedoch nur einer: Helmut Kreuzer in den »Frankfurter Heften«:

Otto Görner, in: Sächsische Biografie, hrsg. vom Institut für Sächsische Geschichte und Volkskunde e. V. Online-Ausgabe [https://saebi.isgv.de/biografie/Otto_Görner_\(1902-1955\)](https://saebi.isgv.de/biografie/Otto_Görner_(1902-1955)) [10.08.2021]

17 Anhang zum Vertrag zwischen Hans Scholz und Hoffmann und Campe, 1. Auflage, Verlagsarchiv Hoffmann und Campe.

»Er [Scholz] unterschlägt nicht, daß Deutsche mitbeteiligt waren. *Deutsche Polizisten führten die Aufsicht*. Aber wer schießt? Frage: wer mordet? *Lettische Zivilisten waren das mit weißen Binden*. Es ist gleichgültig, ob die Einzelzüge des Bildes, das Scholz entwirft, für sich genommen faktisch möglich waren oder nicht. Entscheidend ist, daß die Methode, nach der Scholz diese Züge absichtsvoll arrangiert, unvermerkt ein falsches ›Klima‹ schafft und dem Leser ein verlogenes Gesamtbild suggeriert« (Kreuzer 1957, 58–59).

Wie eingangs erwähnt, waren an dem Mord in Orscha auch örtliche Hilfspolizisten beteiligt, aber ihre Aufgabe bestand im Herantreiben und Überwachen, nicht im Schießen (vgl. Arad 2009, 187; Rozenberg 2012, 53). Der Autor Scholz hatte sich nirgends zur Identität der Schützen geäußert. Der Erzähler Wilms behauptet hingegen zweimal, es seien Letten gewesen.

Es ist gewiss kein Zufall, dass die »lettischen Zivilisten« die »Grenze zwischen Faktum und Fiktion« (Young 1997, 92) markieren. Wenige Tage nach der »Liquidierung« des Orschaer Ghettos exekutierten lettische Kommandos zusammen mit der deutschen Sicherheits- und Ordnungspolizei und dem SD mehrere Tausend Juden in den Wäldern rund um die über 500 Kilometer entfernte Stadt Riga (siehe dazu Ezergailis 1996). Das lettische Motiv im Text ist daher ein wichtiges Signal für den subkutanen Erinnerungsdiskurs der frühen Nachkriegsjahre. Für die breite Öffentlichkeit der 1950er Jahre war die Kollaboration der Letten ein noch unbekanntes Thema, denn der Prozess gegen Victors Arājs, den Anführer des lettischen Kommandos, fand erst in den 1970er Jahren statt (Knop 1995, 243 ff.). Ähnlich wie sich die Männer in der Rahmenhandlung gegenseitig von ihren Kriegserfahrungen erzählen, kann auch Scholz, der nie im Baltikum gewesen war, von den lettischen Kollaborateuren nur vom Hörensagen gewusst haben.

Bereits im »Tagebuch des Jürgen Wilms« gibt es Hinweise auf solche Gespräche. Die Soldaten tauschen sich über Ereignisse aus, die sie anderswo miterlebt haben. Ein Kurier aus der Ukraine erzählt zum Beispiel: »Das, jeiht durch alle Länder. Mein Bruder, schreibt mir, der macht'n Kreislandwirt in Litauen, jleich bei Tauroggen oben ... schreibt, se jeben bald all ihr Hab und Gut ... bloß daß se möchten entrinnen auf eine Weise ... Janze Vermögen jeben se wech ... an de Landser ...« (Scholz 1955, 53)

Ähnliche Dialoge betreffen die Ereignisse vor Ort. Wilms berichtet über ein Gespräch mit seinem Vorgesetzten: »Rahn hat erzählt, die letzten hätten nicht mehr hineingepaßt, und man hätte sie in Betonröhren gesteckt [...], nackend und kopfüber oder wie sich's gerade machte, fast alles junge Mädchen. [...]. 10 × 10 Meter, Tiefe rund vier Meter. Erstaunlich, wie viele in eine Ausschach-

tung passen. Vierhundert Kubik. [...] Wenn man sie stapelt! Man muß sie allerdings stapeln, achtzehnhundert Leute stapeln!« (ebd. 59)

Der kurze Bericht aus zweiter Hand ist in vielfacher Hinsicht bedeutend. Erstens wird hier klar, dass der Ausdruck »die Kinder in die Röcke der Mütter gekrallt« in der Passage über die Erschießung eher metaphorisch zu verstehen ist, denn die Opfer waren unbekleidet (»nackend und kopfüber«). Zweitens gibt er Auskunft über ihre Zahl, die Größe der Grube sowie den systematischen und organisierten Charakter des Mordes (»Man muß sie stapeln«). Drittens kommt hier der technokratisch-bürokratische NS-Jargon zum Ausdruck. Viertens ist die unpersönliche Form von Belang: »[...] man hätte sie in Betonröhren gesteckt [...] wie sich's gerade machte.« Analog zu Kreuzers Rezension stellt sich die Frage: Wer machte es?

Trotz einer »schonenden« Darstellung der Täter kann nicht genug betont werden, dass »Am grünen Strand der Spree« – im Unterschied zu den bekanntesten literarischen Holocaustschilderungen dieser Zeit, wie Paul Celans »Todesfuge« (1948) oder Heinrich Bölls »Wo warst du Adam?« (1951) – die Vernichtung der Juden bereits vor der Wannseekonferenz 1942, außerhalb der Konzentrationslager und am Beispiel eines Massenmords thematisiert. Vor dem Hintergrund des erinnerungskulturellen Diskurses der 1950er Jahre fällt zudem auf, dass der Erzähler neben den »deutschen Polizisten« und fiktiven »lettischen Zivilisten« auch seine eigene Schuld und Scham thematisiert: »Schwieg. Schäme mich. Lief. Lebe. Schwieg ... schäme mich ... lief ... lebe ...« (ebd., 56–57). In der zweiten Person Singular und teilweise auf Jiddisch zwingt er sich und seine Leser zum Hinschauen: »Sieh in die Grube, scheener Herr aus Daitschland! Sieh hin zum Donnerwetter noch einmal!« (ebd., 58) Norman Ächtler sieht darin ein »Störungs«- bzw. »Irritationspotential« für das gesellschaftliche Kommunikationssystem der 1950er Jahre, was – seiner Ansicht nach – zur Nichtaufnahme des Romans in den westdeutschen Literaturkanon geführt haben könne (Ächtler 2014, 95; ders. 2011, 404; ders. 2013).

Das im Text durchaus lesbare »Störungspotential« hat aber zu keiner »Irritation« geführt. Die elfseitige Passage wurde von den Leser*innen weitgehend übersehen.¹⁸ Bis auf zwei Rezensionen in hochkulturellen Zeitschriften widmete kein Kritiker mehr als zwei Sätze der Beschreibung des Massakers (Kreuzer 1957; Kaiser 1956). Ungeachtet des »Störpotentials« wurde das Buch sogar in

18 Die Schlussfolgerung basiert auf der Analyse der Pressebesprechungen und Leserbriefe aus dem Hans Scholz-Archiv.

fast voller Länge als Feuilletonroman in der »FAZ« abgedruckt, was insofern außergewöhnlich war, als dieses Medium meist Vorabdrucke von Literaturwerken veröffentlichte.

Glaubt man der Ankündigung, muss es die erzählerische Leistung Scholz' gewesen sein, die den damaligen Leiter des Feuilletons, Karl Korn, dazu veranlasste, »Am grünen Strand der Spree« ins Programm aufzunehmen: »Diese Chronik ist so persönlich erlebt, so überraschend aus den merkwürdigsten Begebenheiten komponiert, so echt und so jugendlich frisch, so elegant und so wahrhaftig erzählt, daß man die Zeit, die wir alle mehr oder weniger durchgemacht haben, unversehens neu erlebt« (Korn 1956, 2). Korn versprach seinen Leser*innen ein authentisches Nachvollziehen, das auch von Zeitzeugen akzeptiert werden würde. Er selbst gehörte jedoch zu denjenigen, die eher »weniger durchgemacht haben«, denn er verbrachte die gesamte Kriegszeit in Berlin und Umgebung und arbeitete bei der Inspektion für Erziehung und Bildung im Heer mit Sitz in Potsdam (Payk 2011).

Innerhalb weniger Monate wurde »Am grünen Strand der Spree« fünfmal nachgedruckt. Den kommerziellen Erfolg krönte der Fontane-Preis, den Scholz im März 1956 erhielt. Die Beschreibung des Massakers blieb im Urteil des Preisgerichts unerwähnt. Entscheidend war stattdessen Scholz' Stil, seine Schilderung der West-Berliner Atmosphäre in der Rahmenhandlung sowie die geschickte Verbindung von sieben scheinbar unterschiedlichen Geschichten in einem Werk.¹⁹ – Auch die meisten Rezensenten lobten Scholz dafür, dass er »den Jargon getroffen« habe (Luft 1956, 16; siehe auch Wege 1956, 3–5). Sie widmeten den Gesprächen in der Bar mehr Aufmerksamkeit als den einzelnen Episoden, was u. a. im »Forum« – hier stellvertretend für andere Rezensionen – zum Ausdruck kam: »Vier Männer, Mitglieder eines Berliner Jockey Clubs, treffen sich nach Krieg und Gefangenschaft in den Ruinen von Berlin wieder. Vier übriggebliebene, deren Schicksal das von Millionen repräsentiert.«²⁰ Diese Einschätzung stimmte zudem mit der Werbestrategie des Verlags überein. Presstexte und Ankündigungen von Lesungen betonten stets, es handle sich um einen modernen Berliner Roman. Das von Korn signalisierte »Erleben« spielte dabei eine große Rolle, doch den Rezensenten schien es mehr um das Eintauchen in die nächtlichen Bargesprache als um die Kriegsrealität gegangen zu sein.

19 Bericht über die Sitzung des Preisgerichts für das Gebiet der Literatur, 09.03.1956, Landesarchiv Berlin, B Rep 014/2109.

20 Notiz in: Das Forum (Wiesbaden), 1 (1956), AdK, Hans Scholz Archiv, 8.

Dritte Schicht: Die Beschreibung wird vertont

Korns Besprechung hatte eine direkte Wirkung auf das Weiterleben des Romans, und zwar nicht nur im Feuilleton der »FAZ«, sondern auch im Rundfunk, namentlich im SWF. Der Hörspielregisseur Gert Westphal erinnerte sich später:

»Da gab es eine dieser grossen Programmsitzungen, die [der Intendant, M.S.-W.] Friedrich Bischoff selber leitete. Sie fiel auf einen Montag. [...] Ich las durch Aktenunterlagen getarnt die Sonntagsbeilage der FAZ, zu der ich am Sonntag natürlich nicht gekommen war, und ich weiss noch heute, dass ich wie von der Tarantel gestochen auffuhr, als Friedrich Bischoff eindringlich mit immer wieder taktierender Hand auf das Buch aufmerksam machte, dessen hymnische Kritik vom Altmeister Karl Korn ich gerade las. Hans Scholz, »Am grünen Strand der Spree«. [...] Noch ehe einer der Literaturkollegen zum Handeln kam, bestellte ich telegrafisch bei Hoffmann und Campe die Option für eine Hörspielbearbeitung von einem Buch, das ich nicht kannte.«²¹

Nachdem der SWF die Lizenz für den Roman erhalten hatte, organisierte der Verlag Scholz' Reise nach Baden-Baden. Zusammen mit Westphal arbeitete er den Roman in ein fünfteiliges Hörspiel um – auf Hesselbarths Geschichte der Begegnung mit einem russischen Partisanenmädchen sowie auf die Erzählung des Musikers über die Kriegsgefangenschaft wurde verzichtet. Die Musik komponierte der damals berühmte Hans-Martin Majewski. Das Hörspiel wurde zunächst parallel zum Abdruck der letzten Episoden des Feuilletonromans vom 21. August bis 4. September 1956 im SWF 1 (Mittelwelle) gesendet. Zwei Wochen später wurde es im Programm von SWF 2 (UKW) wiederholt. Zwar hatte der Rundfunk vor allem über die Mittelwelle eine recht große Reichweite, und die erste Sendung konnte in ganz Südwestdeutschland und teilweise darüber hinaus gehört werden, doch im Gegensatz zum Roman blieb das Medienecho bescheiden. Ein halbes Jahr später, im März 1957, sendete der SWF aus Anlass der »Woche der Brüderlichkeit« die erste Folge erneut – nun als selbstständiges Hörspiel unter dem Titel »Das Tagebuch des Jürgen Wilms«.²²

In den 1950er Jahren waren Hörspiele zwar ein populäres Medium (68 % der Zuhörer*innen gaben an, sie zu hören), doch gleichzeitig wurden sie meist

21 Gert Westphal: Rückblick auf seine Arbeit vor 20 Jahren [Manuskript], AdK, Hans Scholz Archiv, Bl. 2,475.

22 Brief von SWF an Hans Scholz vom 09.01.1957, AdK, Hans Scholz Archiv, 920.

nur »nebenbei« rezipiert, parallel zu anderen Tätigkeiten (vgl. Meyen 2001, 114–115). Die Bearbeitung des Romans fürs Radio musste also vielen Vorgaben folgen. Zum einen sollte jede Folge etwa eine Stunde dauern, was angesichts der unterschiedlichen Längen der Episoden eine Herausforderung war; zum anderen mussten sie den Bedürfnissen der »nebenbei« hörenden Rezipient*innen gerecht werden. Die entsprechende Länge sowie die narrative Kohärenz des Hörspiels wurden durch mehrere Streichungen und Verschiebungen erreicht, die das für den Roman charakteristische nicht chronologische Erzählen auf ein Minimum reduzierten. Passagen wie im Buch, wo oft auf mehreren Zeitebenen erzählt wird (beispielsweise kommentiert Lepsius das Tagebuch, in dem Wilms abwechselnd über seine Gegenwart und Vergangenheit berichtet), wurden überarbeitet. Viele Rückblenden sind zusammengefügt und durch Pausen oder Musik deutlich gekennzeichnet.

Zu den gestrichenen Fragmenten gehört die Rückblende auf das Gespräch mit dem Vorgesetzten. Die Hörer*innen erfahren also weder die Zahl der Opfer, noch, dass sie nackt waren. Das Narrativ selbst wurde ebenfalls stark geändert: Im Roman berichtet Wilms über den Mord und erinnert sich gleichzeitig an seine jüdische Freundin Ruth Ester Loria, die einen autobiografischen Bezug zu Scholz' Geliebter Félicie Lourié herstellt.²³ Die Gedanken an Ruth Ester schaffen eine persönliche Verbindung zwischen Wilms' Vergangenheit und Gegenwart, denn während er das Massaker beobachtet, wird ihm bewusst, dass sie nicht überlebt hätte, wenn sie nicht emigriert wäre. Im Hörspiel hingegen werden diese zwei Ebenen voneinander getrennt. Die Beschreibung des Massakers wird nur einmal durch einen längeren Gedanken an Ruth Ester unterbrochen. Diese Kondensierung des nun kohärenteren Narrativs entfernt es – nach Rüsens Kriterien – von der historischen Authentizität, denn die narrative Kohärenz entsteht hier durch eine Trennung des Vergangenen vom Gegenwärtigen. Gerade die Sperrigkeit kann und muss, Rüsens Meinung nach, narrativ zum Ausdruck gebracht werden, wenn über den Holocaust erzählt wird. Nur so können die Grenzen des Erzählens und die Unerzählbarkeit des Holocaust markiert werden – gleichgültig ob es sich um historiografische oder künstlerische Narrative handelt (Rüsen 2001a, 248–250).

23 Vgl. Korrespondenz zwischen Hans Scholz und Félicie Wild geb. Lourié, AdK, Hans Scholz Archiv, 580.



Tondatei: Fragment des Hörspiels: Ausschnitt aus »Am grünen Strand der Spree«,
Folge 1: »Einer fehlt in der Runde«, SWF 1956



Trotz Kürzungen wurde das Hörspiel auch um einige Fragmente ergänzt, an denen die akustische Dimension des Massakers erkennbar wird: »Das Geschrei turnt auf der ganzen Schlange entlang. Die ganze Schlange schreit eine Weile lang vom Kopf bis zum Schwanz unten, eine wehklagende Schlange. Dann schweigt die Schlange wieder ... Die Nächsten, vorwärts los.«²⁴ Die Intermedialität und der Synkretismus waren offensichtlich ein wichtiges Anliegen für den Maler und Musiker Scholz. Sein Protagonist fotografiert (nicht das Massaker), notiert und hat ein gutes Ohr für Sprachen und Dialekte. Im Hintergrund hören wir Wind, Schüsse, Peitschenschläge und Geschrei, das an manchen Stellen in einen monotonen Gesang übergeht.

Die Rezeption des Hörspiels beschränkte sich auf kurze Notizen und Ankündigungen. Nur wenige Zeitungen widmeten der Inszenierung des Romans mehr als ein paar kurze Sätze. Das »Badische Tageblatt« schrieb über die »Intensität« der ersten Folge (ohne Genaueres zu nennen), der Rezensent der »Kölnischen Rundschau« zeigte sich enttäuscht.²⁵ Die Erwartungen der Kritiker waren jedoch widersprüchlich. Einerseits maßen sie das Hörspiel am Buch und bemängelten, es hätte nicht seine Qualität – vor allem weil die so geschätzte Rahmenhandlung deutlich gekürzt worden sei. Andererseits kritisierten sie, die Inszenierung »sei nichts anderes als [eine] auf verschiedene Stimmen verteilte Lesung der Novellen – wortgetreu, werkverliebt, vielfältig, verschachtelt«.²⁶

24 »Am grünen Strand der Spree«, Folge 1: »Einer Fehlt in der Runde«, Gert Westphal/Hans Scholz, SWF 1956, 0:58, zit. n.: »Am grünen Strand der Spree« [Drehbuch], SWR Historisches Archiv Baden-Baden, 5911/56, 45.

25 Ert.: »Am grünen Strand der Spree«, in: Badisches Tageblatt, 24.08.1956; W. »Am grünen Strand der Spree«, in: Badisches Tageblatt, 08.09.1956; Epl.: Der Baden-Badener Pentameron, in: Kölnische Rundschau, 29.10.1956. Presseauschnitte im SWR, Historisches Archiv Baden-Baden.

26 Ebd.

Ähnlich wie bei der Rezeption des Romans blieb das Massaker beinahe unerwähnt.

Vierte Schicht: Die Beschreibung wird visualisiert

In Baden-Baden lernte Scholz Max Ophüls kennen, der ab 1953 beim SWF arbeitete (vgl. Asper 1998, 593). Nach dem Misserfolg des Films *Lola Montès* (1955) suchte Ophüls nach neuen Projekten und äußerte sein Interesse an der Verfilmung von »Am grünen Strand der Spree«. ²⁷ Die Nachricht sickerte schnell an die Lokalpresse durch und wurde als festes Vorhaben präsentiert. ²⁸ Die Mitarbeiter*innen von Hoffmann und Campe versuchten Filmproduktionsunternehmen wie Artur Brauners Central Cinema Company (CCC) oder die Schorcht-Filmgesellschaft unter der Leitung Fritz Podehls von dem Projekt zu überzeugen. ²⁹ Die Gespräche führten jedoch zu keinem Resultat. Nach einem langen Briefaustausch schrieb der resignierte Scholz an seinen Verlag: »Unter uns gesagt, die Hoffnung, das Buch als Ganzes verfilmt zu sehen, können wir begraben, glaube ich, oder wenigstens in die Tiefkühlanlage befördern.« ³⁰ Im März 1957 starb Ophüls, was die Bemühungen um eine Verfilmung endgültig beendete.

Im Januar 1959 meldete sich unerwartet Hanns Hartmann, der Intendant des Westdeutschen Rundfunks (WDR), bei Hoffmann und Campe. Die Dreharbeiten für die erste westdeutsche Fernsehserie *So weit die FüÙe tragen* (Regie: Fritz Umgelter) waren zu diesem Zeitpunkt bereits beendet, und Hartmann suchte nach Stoff für weitere Mehrteiler. ³¹ Inzwischen hatten alle Beteiligten an dem Roman gut verdient, die Redakteur*innen in Hamburg waren mit anderen Projekten beschäftigt, und der Autor plante eine längere Urlaubsreise nach

27 Brief von Hoffmann und Campe (Dr. Walter H. Stark) an Hans Scholz vom 28.02.1956, AdK Hans Scholz Archiv 939. Stark fasst in dem Brief bisherige Gespräche über die geplante Verfilmung zusammen.

28 Vgl. *Der Abend*, 25.05.1956, und *Pfälzer Abendzeitung*, 30.4.1956, AdK Hans Scholz Archiv 8; *Der Tagesspiegel*, 24.04.1960, zit. nach: *Im Urteil der Presse 1960*, 44.

29 Vgl. Korrespondenz zwischen Hoffmann und Campe und CCC, AdK, Hans Scholz Archiv 939; Korrespondenz zwischen Hans Scholz und Peter Podehl, AdK, Hans Scholz Archiv 311.

30 Hans Scholz an Dr. Walter Stark (Hoffmann und Campe) vom 23.05.1956, Verlagsarchiv Hoffmann und Campe.

31 Brief des WDR (Intendant Hanns Hartmann) an Hoffmann und Campe, 16.01.1959, Verlagsarchiv Hoffmann und Campe.

Griechenland. Sie einigten sich daher schnell auf den Verkauf der Lizenz an den WDR und verzichteten auf ein Mitspracherecht. Vorab notierte der zuständige Redakteur: »Wir haben keine Möglichkeit auf die letzte Fassung einzuwirken. Herr Scholz ist sich darüber klar. Er stimmte zu.«³²

Im Sommer 1959 schrieb Fritz Umgelter das Drehbuch für die Fernsehserie. Die Einteilung des Stoffes in fünf Folgen wurde aus dem Hörspiel übernommen, allerdings strich er die Begegnung mit dem russischen Partisanenmädchen nicht gänzlich, sondern integrierte sie in die erste Episode. Die Produktion soll etwa zwei Millionen Deutsche Mark gekostet haben und gehörte somit zu den teuersten Unterfangen des westdeutschen Fernsehens in den 1950er und 1960er Jahren (Telemann 1960, 61). Die Dreharbeiten begannen bereits Anfang September in den Bavaria Studios und dauerten bis Ende Februar 1960.³³ Trotz des chronologischen Drehplans, nach dem die ersten Folgen zuerst und die letzten am Ende realisiert werden sollten, fanden die Dreharbeiten der Erschießungsszene erst in der letzten Phase statt: vom 16. bis 29. Februar 1960.³⁴ Im Drehbuch sind zudem mehrere Änderungen sichtbar, die noch während der Dreharbeiten eingetragen wurden. Beispielsweise stellte Umgelter das Bild der »lettischen Volksgardisten« dreimal zwischen den Szenen um.³⁵ Im Unterschied zum Hörspiel wurde die Darstellung des Massakers nicht gekürzt, sondern verlängert und umfasste nun 22 von insgesamt 96 Minuten der ersten Folge.

Eine Woche vor der Ausstrahlung schrieb Hartmann die Mitglieder des Verwaltungsrats des Norddeutschen Rundfunks (NDR) an. Er bat sie, sich die Zeit für den Film zu reservieren, denn er könne »zu harten Kontroversen führen«.³⁶ Er teilte den Adressaten mit, die Sendung »dürfte die härteste Auseinandersetzung mit unserer Vergangenheit sein, die bisher über die Bildschirme des Deutschen Fernsehens gegangen ist«.³⁷ *Am grünen Strand der Spree* wurde schließlich vom 22. März bis 17. Mai 1960 im Zweiwochentakt gesendet.³⁸ Der Moderator riet in der Ansage der ersten Folge davon ab, sich den Film zusam-

32 Notiz Dr. Stark, 14.05.1959, Verlagsarchiv Hoffmann und Campe.

33 Drehplan (Dispo) »Am grünen Strand der Spree«, WDR Archiv, o. Sign.

34 Ebd.

35 »Am grünen Strand der Spree«. Ein Fernsehroman nach dem gleichnamigen Buch von Hans Scholz, I. Teil, Drehbuch: Fritz Umgelter und Reinhart Müller-Freienfels; AdK, Fritz Umgelter Archiv 95, handschriftliche Korrektur auf S. 83.

36 Briefe von Hanns Hartmann an: Peter Blachstein, Hans Waterman, Gerhard Schröder vom 14.03.1960, WDR Archiv, Sign. 4084.

37 Ebd.

38 Vgl. Programmhefte »Am grünen Strand der Spree«, Deutsches Rundfunkarchiv, o. Sign.

men mit Kindern anzusehen.³⁹ Umfragen zufolge (eine elektronische Messung gab es noch nicht) erreichte die Episode »Das Tagebuch des Jürgen Wilms« eine Quote von 83 %, was unter Berücksichtigung der Zahl der damals registrierten Fernsehapparate und der durchschnittlichen Haushaltsgröße einem Publikum von etwa 7,5 Millionen Zuschauer*innen entsprach.⁴⁰ Für die damalige Zeit, in der das Fernsehen nur ein Programm zu bieten hatte, war dies ein eher durchschnittliches Ergebnis. Dessen ungeachtet wertet Knut Hickethier die Ausstrahlung von *Am grünen Strand der Spree* als eine medienhistorische Zäsur, die den Beginn eines kritischeren Umgangs mit der NS-Zeit im deutschen Fernsehen markiere. In den darauffolgenden zwei Jahren wurden unter anderem die Reihe *Das Dritte Reich* (1960/1961), die Übertragung des Theaterstücks *Korczak und die Kinder* (1961) von Erwin Sylvanus sowie Egon Monks Verfilmung von Christian Geisslers *Anfrage* (1962) gesendet (vgl. Hickethier 1980; ders. 2000, 94).

Umgelger veränderte die Schilderung des Massakers wesentlich stärker als zuvor Westphal: Die Juden reisen mit einem Viehwagon an und laufen schweigend zur Grube, die »lettischen Zivilisten« schießen dauerhaft mit Maschinengewehren, und nicht ins Genick, ein SS-Mann leitet sie an. Die Opfer sind angezogen und müssen lediglich Schuhe und Mäntel ablegen. Zudem führte der Regisseur die Figur eines Mädchens ein, dem Wilms schon früher in Polen begegnet war. Als er sie in der Menschenschlange in Orscha erkennt, warnt er sie vor den Erschießungen. Zwar entscheidet sie sich für den Tod, doch die Episode ist ein typisches Genrefilmmotiv der (versuchten) Rettung im letzten Moment.

Eine der stärksten und wohl am meisten verbreiteten Ikonen des Holocaust ist sicherlich der Güterzug (Stier 2015, 32–67). 1960 war dieses Motiv noch weniger bekannt als heute, aber nach der Fernseh-Ausstrahlung von *Nacht und Nebel* im April 1957 immerhin schon eingeführt. Ein wichtiges Detail unterscheidet jedoch die Züge in der Verfilmung von »Am grünen Strand der Spree« von vergleichbaren Bildern: An den Seiten der Wagons sind die kyrillischen Buchstaben CCCP mit Hammer und Sichel zu sehen. Es sollen also sowjetische Züge sein. Die Juden und Jüdinnen steigen aus, laufen die Schienen entlang und gehen durch ein Tor, auf dem ein großer fünfzackiger Stern befestigt ist.

39 Duisburger Generalanzeiger, 24.03.1960, in: Im Urteil der Presse 1960, 43.

40 Daten ermittelt auf der Grundlage von: Sehbeteiligung und Stellungnahmen der Fernsehzuschauer zur 1. Folge der Sendung »Am grünen Strand der Spree« am 22.03.1960, Infratest GmbH, München 1960, 1, AdK, Fritz Umgelter Archiv 283; Mühl-Benninghaus/Friedrichsen 2012, 135; Statistisches Bundesamt 1961, 266.



Video 1: Fragment des Films (Transport): Ausschnitt aus *Am grünen Strand der Spree*, Folge 1: *Das Tagebuch des Jürgen Wilms* (BRD 1960, Fritz Umgelter, Nord- und Westdeutscher Rundfunkverband, NWRV)



Video 2: Fragment des Films (Transport): Ausschnitt aus *Am grünen Strand der Spree*, Folge 1: *Das Tagebuch des Jürgen Wilms* (BRD 1960, Fritz Umgelter, Nord- und Westdeutscher Rundfunkverband, NWRV)

Der Regisseur Fritz Umgelter bediente sich also sowjetischer Symbolik anstatt auf den NS-Staat zu verweisen. Welche Absicht er damit verfolgte, lässt sich heute kaum rekonstruieren. Ging es lediglich um die Markierung des Raumes, in dem sich die Ereignisse abspielten, oder strebte er mitten im Kalten Krieg eine gezielte Diffamierung der Sowjetunion an?

Der Fernsehkritiker Hans Schmid hat argumentiert, man hätte die nackten Körper im Fernsehen der frühen 1960er Jahre nicht zeigen können, daher stehe synekdochisch das Ausziehen der Schuhe dafür (Schmid 2011). Das Bild der Schuhe spielt zudem eine ähnliche Rolle wie das der Züge: Es veranschaulicht, wie Umgelter sich einerseits auf bereits bestehende Symbole stützt und andererseits diese weiterentwickelt. Ähnliche Motive wurden nämlich zunächst auf Fotografien aus den befreiten Konzentrationslagern im Rahmen der alliierten Reeducation-Kampagne und später in Resnais' *Nacht und Nebel* gezeigt (van der Knaap 2008, 85). Beide Bilder – die des Zuges und der Schuhe – vermitteln symbolisch, dass die Verbrechen in Osteuropa ähnlich systematisch waren wie die gezielte Vernichtung der Menschen in den Konzentrationslagern.

Die Verantwortung für den Tod der Juden tragen vor allem nicht-deutsche Täter (lettische Zivilisten, sowjetischer Zug) sowie ein in der Verfilmung hinzugefügter SS-Mann (Koch 2002, 80; Brink 1998, passim). Insbesondere der überzeichnete SS-Mann, ein typischer »Exzesstäter«, fügte sich in die weitverbreitete Kriegssymbolik ein. In den 1950er Jahren bediente sich sowohl die Literatur (z. B. Heinrich Bölls »Wo warst du Adam?«) als auch das Kino (z. B. Paul Mays Verfilmung von Hans Hellmut Kirsts *08/15*) ähnlicher Figuren. Scholz selbst, der nach seiner Meinung zur Ergänzung der Handlung um den SS-Mann gefragt wurde, sagte, er habe ihn als eine »Bereicherung des Ganzen« empfunden (Scholz 1960, 5). Allerdings vernebelt Umgelter die Trennung der Figuren in »böse« SS-Männer bzw. Kollaborateure und »gute« Wehrmachtssoldaten mithilfe der weißen Binden der Schützen. Weder das Buch noch das Hörspiel liefern Informationen über die Aufschrift auf den Binden. Der Filmregisseur hingegen zeigt, dass die Letzten »im Dienste der Deutschen Wehrmacht« schießen. Auch wenn der durchschnittliche Fernsehapparat 1960 in der Bundesrepublik eine Bildschirmdiagonale von nur 17 Zoll hatte, lässt sich die Aufschrift in der dreizehn Sekunden langen Nahaufnahme kaum übersehen.

Während heutige Zuschauer*innen die Einführung des SS-Manns oder des sowjetischen Zuges als Verschleierungsmechanismus deuten dürften, zeigten sich zeitgenössische Rezipient*innen beeindruckt. Umgelters Strategie, den Film an die verfügbaren Ästhetiken und Erzählmuster anzupassen, zeigte Wirkung. Viele Rezensent*innen maßen der Erschießungssequenz absolute Glaubwür-

digkeit und Authentizität bei: »Die [...] Sendung setzte in Bilder um, in Bilder, denen niemand ausweichen kann, weil sie geschichtliche Wahrheit in brutalster, kaum noch erträglicher Form geradezu ausschreien, was wir, wenn wir es schon wissen, wenigstens vor unseren Augen festhalten müssen« – hieß es beispielsweise in der »Allgemeinen Sonntagszeitung«. ⁴¹ Siebzig der insgesamt ca. zweihundert, meist positiven, Rezensionen wurden im »WDR-Jahrbuch« 1959/1960 zusammen mit zahlreichen Standfotos aus der Erschießungsszene abgedruckt. ⁴²

Augenfällig ist sowohl die hohe Anzahl der Besprechungen nach der Ausstrahlung der ersten Folge als auch die Tatsache, dass ausnahmslos alle dem Massaker gewidmet waren. Während nach der Veröffentlichung des Buchs und des Hörspiels das Massaker öffentlich »nicht-thematisiert« wurde, avancierte es nach der Fernsehsendung zur wichtigsten Szene der Rezensent*innen. »Nicht-Thematisieren« ist ein Oberbegriff, mit dem Jörn Rüsen das »Verleugnen« und »Beschweigen« der NS-Vergangenheit in den 1950er Jahren bezeichnet (Rüsen 2001b, 288). Ich halte diesen Begriff für nützlich, denn im Gegensatz zum »Beschweigen«, »Verschweigen«, »Verleugnen« usw. verweist er lediglich auf die Abwesenheit bestimmter Themen in der Öffentlichkeit.

In den Kritiken zur Fernsehserie herrschte ein weitgehender Konsens über die große Bedeutung des Massakers. Es wiederholten sich Sätze wie: »Die Darstellung dieses Verbrechens ging hart an die Grenze unserer Aufmerksamkeit« oder »Man braucht starke Nerven, um am Fernseher auszuhalten«. Oft war von Schock und von den Grenzen des Ertragbaren die Rede. ⁴³ Die Täter wurden nicht benannt, denn auch begeisterte Kritiker schrieben in passiver Form (z.B. »jüdische Männer, Frauen und Kinder wurden erschossen« ⁴⁴); die Tat selbst blieb oft nur ein abstrakter Begriff (z.B.: »das grauenhafte Inferno« ⁴⁵). Die Besprechungen beschränkten sich jedoch auf die Film- und Fernsehseiten der Zeitungen. Umgelters Film wurde nicht zum Politikum, rief keine Debatte hervor, in der sich Intellektuelle engagiert hätten. Diese mäßige Rezeption jenseits der Programmkritiken zeigt, dass Hartmanns Anspruch einer harten Auseinandersetzung mit der Vergangenheit zum großen Teil verfehlt wurde.

41 Die Allgemeine Sonntagszeitung, 03.04.1960, zit. nach: Im Urteil der Presse 1960, 53.

42 Vgl. Pressestimmen, AdK, Fritz Umgelter Archiv 281.

43 Frankfurter Neue Presse, 24.03.1960, zit. n.: Im Urteil der Presse 1960, 44; Generalanzeiger der Stadt Wuppertal, 23.03.1960, zit. n.: Im Urteil der Presse 1960, 44.

44 Rheinische Post, 24.03.1960, zit. n.: Im Urteil der Presse 1960, 46.

45 Der Kurier, 23.04.1960, zit. n.: Im Urteil der Presse 1960, 41.

Unmittelbar nach der Ausstrahlung der ersten Folge führte das Münchner Infratest-Institut eine Meinungsumfrage durch. Die Reaktionen der anonym befragten Zuschauer*innen waren differenzierter als die der Presse. Während einige die Argumente der Publizisten wiederholten, zeigten sich die meisten empört: »Ich möchte mich am Fernsehschirm entspannen und nicht aufregen«⁴⁶ oder »Ich will abends nichts von Politik wissen und auch nichts Aufregendes sehen«.⁴⁷ Ferner wiesen manche Zuschauer*innen auf eigenes Leid hin:

»Mir und der überwältigenden Mehrheit der Soldaten, die im Osten gekämpft und unsagbares (sic!) erduldet haben, ist nicht eine Handlung oder Ausschreitung gegen die Juden bekannt geworden. [...] Man darf die Ausschreitungen gegen die Juden aber nicht so hinstellen, als ob dies etwas alltägliches (sic!) gewesen wäre, womit jeder deutscher Soldat mehr oder weniger etwas zu tun hätte.«⁴⁸

Im Allgemeinen reagierte das Publikum emotional betroffen: »Der Film war ›entsetzlich aufregend‹, ›zu grauenhaft‹ und ›nervenzerreißend‹.«⁴⁹ Die zahlreichen Verweise auf eigene Erfahrungen verdeutlichen zudem die offensichtliche Tatsache, dass die Mehrheit der erwachsenen und männlichen Zuschauer im Jahr 1960 eigene Erfahrungen aus der Kriegszeit hatte. Diese Erinnerungen stellten einen wichtigen Bezugsrahmen für die Rezeption des Fernsehfilms dar.

Fünfte Schicht: Das Nachleben

Vier Wochen nach der Ausstrahlung der ersten Folge der Serie – und über vier Jahre nach der Erstveröffentlichung des Buchs – wurde Hans Scholz der Heinrich-Stahl-Preis der West-Berliner Jüdischen Gemeinde für seinen Beitrag »zur notwendigen Auseinandersetzung« verliehen.⁵⁰ Zwar war es der Film, der die Aufmerksamkeit der Preisrichter auf den Roman lenkte, doch die Mitglieder der Jüdischen Gemeinde lobten Scholz' Text und nicht Umgelters Bilder. In sei-

46 Sehbeteiligung und Stellungnahmen der Fernsehzuschauer zur 1. Folge der Sendung »Am grünen Strand der Spree« am 22.03.1960, Infratest GmbH, München 1960, 6, AdK, Fritz Umgelter Archiv 283; 6.

47 Ebd.

48 Robert Biesinger, Brief an Herrn Intendanten des Nordwestdeutschen Rundfunk-Verbandes vom 27. März 1960, WDR-Archiv/5720, Bl. 2.

49 Ebd., 3.

50 Pressemitteilung der Westberliner jüdischen Gemeinde, AdK, Hans Scholz Archiv 17.

ner Rede betonte der Schriftsteller noch einmal, dass er Augenzeuge des Massakers gewesen sei.

Der Erfolg des Films veranlasste den WDR, einen eigenständigen Kinofilm auf Basis der ersten Folge in Auftrag zu geben. Seit Herbst 1960 kooperierte der WDR in dieser Angelegenheit mit den Bavaria Studios.⁵¹ Nach der Entlassung von Hartmann zum Jahresende 1960 (Katz u. a. 2005, 36–37) wurde das Projekt von seinem Nachfolger, Klaus von Bismarck, zwar weiterverfolgt, blieb jedoch schließlich unvollendet.⁵² Trotz des zweifachen Scheiterns der Pläne für einen Kinofilm hatte »Am grünen Strand der Spree« ein ausgeprägtes Nachleben weit über das Jahr 1960 hinaus. Bis heute verkaufte sich der Roman etwa 250.000 Mal sowohl bei Hoffmann und Campe als auch als Taschenbuch unter anderem bei Fischer und Rowohlt. Die Quellen im Verlag widersprechen den Angaben von Christian Adam, der Roman habe sich »innerhalb weniger Jahre über 250.000 Mal verkauft« (2016, 86), Hans Schmid spricht von 200.000 Exemplaren (vgl. Schmid 2011). Weder Adam noch Schmid geben Quellen für die Zahlen an, doch vermutlich beziehen sie sich auf Puzskar, der wiederum als Grundlage für die Information über die bis 1961 250.000 verkauften Exemplare eine Rezension von Alfred Anders aus der Zeitschrift *Der Schlesier* angibt (vgl. Puzskar 2009, 313, Anm. 9). Die letzte Auflage von »Am grünen Strand der Spree« publizierte 2013 der Mainzer Thiele Verlag.

Die ARD wiederholte die Fernsehserie dreimal: 1966, 1976 (in beiden Fällen auf Anfragen der Zuschauer*innen)⁵³ und 1982 aus Anlass des Todes von Umgelter. 2011 gab der Sender die Serie in der DVD-Jubiläumsreihe *Große Geschichten* heraus. Neben den fünf Folgen des Films enthält die Box eine CD mit dem Hörspiel, das seit 1957 nicht mehr wiederholt wurde. Aktuell sind größere Teile des Fernsehmehrteilers über YouTube zugänglich. In jüngster Zeit gewinnt »Am grünen Strand der Spree« auch immer mehr an Aufmerksamkeit in der Forschung (Heck/Lang/Scherer 2020; Adam 2018).

51 Korrespondenz zwischen WDR, Hoffmann und Campe, Bavaria Studios, WDR Archiv Sign. 691.

52 Bavaria GmbH, Rechnung für Neufassung »Am grünen Strand der Spree«, 18.06.1962, WDR Archiv Sign. 691.

53 1976 lief die Serie in der Reihe »Wunsch der Woche«, vgl. WDR Extra 168 (1976), WDR Archiv Sign. D1463.

Fazit

Um den Medienkomplex »Am grünen Strand der Spree« zu verstehen, sollten wir zwischen die Schichten des medialen Palimpsests schauen. Die Darstellung des Massakers in dem Roman wurde maßgeblich vom Verlag beeinflusst, der sich jedoch vorrangig um die Verkaufszahlen und nicht um einen politischen Skandal sorgte. Die Veränderungen der Darstellung, die fürs Hörspiel und den Film vorgenommen wurden, waren ebenfalls kein Resultat politischer Bedenken, sondern vielmehr eine teilweise reflexionslose Anpassung an damalige Medienästhetiken. Beispielsweise waren die Filmemacher überzeugt gewesen, eine besonders »harte« Darstellung geschaffen zu haben (wie Hartmann dem Verwaltungsrat mitteilte), obwohl sie Motive einführten, die den Film von Scholz' Beschreibung entfernten und an damals bekannte Kriegs- und KZ-Bilder anlehnten. Auch der Zufall spielte dabei eine Rolle, denn wäre Scholz nicht urlaubsbedingt verhindert gewesen, hätte er sich an dem Verfassen des Drehbuchs vermutlich beteiligt und auf anderen Lösungen bestanden.

Die »Wanderung« von »Am grünen Strand der Spree« durch die westdeutschen Medien der 1950er und 1960er Jahre erinnert an das Kinderspiel *Stille Post*: Vom ersten Bericht des *Bystanders* über den Roman bis hin zu dem Fernsehfilm knüpfte die Darstellung des Massakers immer mehr an bewährte Erzähl- und Repräsentationsmuster an. Trotzdem – oder gerade deswegen – glaubten viele Rezipient*innen an die Authentizität der Schilderung. Im Gegensatz zur Rezeption des Buchs, in der das Massaker unerwähnt blieb, obwohl Scholz ihren autobiografischen Ursprung öffentlich erwähnte, konzentrierte sich das Publikum des Films auf diese Szene – ungeachtet der Tatsache, dass die Filmemacher nicht einmal vorgaben, es gäbe dafür ein reales Vorbild. Dennoch schrieben zahlreiche Rezipient*innen dem Fernsehfilm einen »dokumentarischen« und »gewaltsamen« Charakter zu. Manche Zuschauer*innen begründeten dies mit Motiven, die es im Film gar nicht gab. So behaupteten z. B. einige Kritiker, das Massaker hätte in Polen stattgefunden, oder sie verglichen die Szene mit Bernhard Wickis *Die Brücke* (1959) (vgl. Im Urteil der Presse 1960, 46–50). Auf diese Weise verwiesen sie auf bereits existierende Narrative über den Krieg und den Holocaust.

Die Veröffentlichung des Buchs, des Feuilletonromans und des Hörspiels fand innerhalb von zwölf Monaten statt, Mitte der 1950er Jahre, im diskursiven Umfeld des »Nicht-Thematisierens«. Bis zur Produktion des Fernsehfilms knapp fünf Jahre später fanden allerdings erinnerungskulturell bedeutende Ereignisse statt, wie beispielsweise die Fernseh-Ausstrahlung von *Nacht und*

Nebel (1957), der Ulmer Einsatzgruppen-Prozess (1958), die Veröffentlichung von Günter Grass' »Die Blechtrommel« (1959) oder die sogenannte anti-semitische Schmierwelle in Köln (1959), die Diskussionen über das Nachleben des Nationalsozialismus in der Bundesrepublik auslösten. Deren Einfluss auf die Produktion und Rezeption von »Am grünen Strand der Spree« muss noch weiter untersucht werden. Die quantitativ intensive Diskussion um die Erschießungsszene zeigt allerdings eindeutig, dass die Zeit des Nicht-Thematisierens Anfang der 1960er Jahre bereits vorbei war.

Die medienhistorische Zäsur, die Hickethier oder Seibert in *Am grünen Strand der Spree* sehen, muss als fließend betrachtet werden. Das »Thematisieren« alleine schafft noch keinen erinnerungskulturellen Umbruch. Im Gegenteil, insbesondere der Film scheint »rückfällig« zu sein: Die Wehrmacht ist noch »sauberer« als in den Fassungen von Scholz und Westphal; die Sowjetunion wird mitschuldig am Holocaust. In Anlehnung an Rüsens Konzept von Authentizität, die über ihren Bezug zu verschiedenen »Gegenwärtigkeiten« definiert wird, offenbaren sich auch unterschiedliche Zeitschichten, in denen einerseits der Roman und das Hörspiel und andererseits der Fernsehfilm produziert und rezipiert wurden.

Ungeachtet der Verschiebungen zwischen den einzelnen Fassungen hielten die Rezipient*innen insbesondere den Film für sehr »authentisch«. Die meisten der zahlreichen Reaktionen auf die Erschießungsszene wurden jedoch in unpersönlicher oder passiver Form formuliert. Die Generation, die selbst im Krieg gewesen war, identifizierte sich nämlich nicht mit den Tätern auf dem Bildschirm und wollte sie auch nicht sehen. Die Zuschauer*innen sahen sich vielmehr als Opfer der grausamen Bilder. Historische Authentizität – unabhängig vom tatsächlichen Verhältnis zwischen Bild und Geschehen – wurde gar nicht positiv, sondern als »unzumutbar« und »unerträglich« gewertet.⁵⁴ Dies war allerdings kein ausschließlich deutsches Phänomen. Als 1963 der KZ-Film *Die Passagierin* von Andrzej Munk in Polen gezeigt wurde, dankten ihm Kritiker dafür, dass er die Lagerrealität »moderat« schildere und keinen Anspruch habe, die Realität abzubilden (Eberhardt 1963, 5). Es muss daher noch untersucht werden, wie sich Adjektive wie »realitätsnah« oder »authentisch« zu positiven

54 Diese Begriffe wiederholen sich sowohl in den öffentlichen als auch privaten Reaktionen auf die Verfilmung von *Am grünen Strand der Spree*, vgl. Im Urteil der Presse, 1960; Sehbeteiligung und Stellungnahmen der Fernsehzuschauer zur 1. Folge der Sendung »Am grünen Strand der Spree« am 22.03.1960, Infratest GmbH, München 1960, S. 1, AdK, Fritz Umgelter Archiv 283.

Bezeichnungen im kulturkritischen Diskurs über Repräsentationen historischer Ereignisse entwickelten. Anfang der 1960er Jahre waren es noch keinesfalls eindeutige Ausdrücke einer positiven Würdigung.

Quellen

Hans Scholz: *Am grünen Strand der Spree – So gut wie ein Roman*, Hamburg 1955.

Am grünen Strand der Spree. Hörspiel in fünf Teilen, Hans Scholz/Gert Westphal, Südwestfunk (SWF), BRD 1956.

Am grünen Strand der Spree, Fritz Umgelter, 5 Folgen, Nord- und Westdeutscher Rundfunkverband (NWRV), BRD 1960.

Akademie der Künste, Fritz Umgelter Archiv:

»Am grünen Strand der Spree«. Ein Fernsehroman nach dem gleichnamigen Buch von Hans Scholz, I. Teil (Drehbuch: Fritz Umgelter und Reinhart Müller-Freienfels), 95.

Pressestimmen, 281.

Sehbeteiligung und Stellungnahmen der Fernsehzuschauer zur 1. Folge der Sendung »Am grünen Strand der Spree« am 22.03.1960, Infratest GmbH, München 1960, 283.

Akademie der Künste, Hans Scholz Archiv:

Brief von Georg Petersen [Kraftwagen-Transport-Regiment 605] an Hans Scholz, 09.04.1960, 279.

Brief von Hoffmann und Campe (Dr. Walter H. Stark) an Hans Scholz, 28.02.1956, 939.

Brief von SWF an Hans Scholz, 09.01.1957, 920.

Brief von Wolfgang Weyrauch an Hans Scholz, 19.10.1953, 890.

Der Abend, 25.05.1956, 8.

diverse Lebensläufe, o. Sign.

Gert Westphal: Rückblick auf seine Arbeit vor 20 Jahren [Manuskript], Bl. 2, 475.

Hans Scholz: Märkische Rübchen mit Kastanien. Briefbericht über ein Symposium [Manuskript], 1.

Hans Scholz: Rede zum Heinrich-Stahl-Preis, Bl. 1.

Korrespondenz zwischen Hans Scholz und Félicie Wild geb. Lourié, 580.

Korrespondenz zwischen Hans Scholz und Peter Podehl, 311.

Korrespondenz zwischen Hoffmann und Campe und CCC, 939.

- Noten und Notizen aus dem Krieg und Gefangenschaft, 20.
Notiz, in: Das Forum (Wiesbaden) 1 (1956), 8.
Pfälzer Abendzeitung, 30.04.1956, 8.
Pressemitteilung der Westberliner jüdischen Gemeinde 1960, 17.
Bundesarchiv-Militärarchiv Freiburg:
Karteikarte und Verleihungsvorschlag Hans Scholz. RW 59/2077.
Deutsches Rundfunkarchiv
Programmhefte »Am grünen Strand der Spree«, o. Sign.
Landesarchiv Berlin:
Bericht über die Sitzung des Preisgerichts für das Gebiet der Literatur,
09.03.1956, B Rep 014/2109.
SWR Historisches Archiv Baden-Baden:
Am grünen Strand der Spree [Drehbuch], 5911/56, 45.
Epl.: Der Baden-Badener Pentameron, in: Kölnische Rundschau, 29.10.1956.
Ert.: Am grünen Strand der Spree, in: Badisches Tageblatt, 24.08.1956.
W. Am grünen Strand der Spree, in: Badisches Tageblatt, 08.09.1956.
United States Holocaust Memorial Museum:
Akten der Außerordentlichen Staatlichen Kommission zur Feststellung und
Untersuchung der Gräueltaten der deutsch-faschistischen Aggressoren, RG-
02503.757.2 AK.
Verlagsarchiv Hoffmann und Campe
Anhang zum Vertrag zwischen Hans Scholz und Hoffmann und Campe, 1. Auf-
lage.
Brief vom WDR (Intendant Hanns Hartmann) an Hoffmann und Campe,
16.01.1959.
Brief von Harriet Wegener an Hans Scholz, 28.05.1956.
Brief von Harriet Wegener an Paul Herrmann, o.J.
Brief von Hoffmann und Campe [Unterschrift unleserlich] an Hans Scholz,
28.08.1953.
Dr. Otto Görner, Notiz, 15.05.1954.
Hans Scholz an Dr. Walter Stark (Hoffmann und Campe), 23.05.1956.
Notiz Dr. Stark, 14.05.1959.
WDR Archiv
Bavaria GmbH, Rechnung für Neufassung »Am grünen Strand der Spree«,
18.06.1962, Sign. 691.
Briefe von Hanns Hartmann an: Peter Blachstein, Hans Waterman, Gerhard
Schröder vom 14.03.1960, Sign. 4084.
Drehplan (Dispo) »Am grünen Strand der Spree«, o. Sign.

Korrespondenz zwischen WDR, Hoffmann und Campe, Bavaria Studios, Sign. 691.

Robert Biesinger, Brief an Herrn Intendanten des Nordwestdeutschen Rundfunk-Verbandes vom 27. März 1960, 5720, Bl. 2.

»Wunsch der Woche«, WDR Extra 168 (1976), Sign. D1463.

Der Spiegel, Hamburg

Fontane-Preis. Boccaccio in der Bar, in: Der Spiegel, 21.03.1956, 44–46, online unter <https://www.spiegel.de/politik/boccaccio-in-der-bar-a-2e9cd2c3-0002-0001-0000-000043061904?context=issue> [10.08.2021].

Literatur

Ächtler, Norman: »Sieh in die Grube, scheener Herr aus Daitschland!«. Vom Auftauchen der Täter im deutschen Kriegsroman, in: Mittelweg 36 23 (2014), H. 1, 75–98.

Ächtler, Norman: Forciertes Vergessen: Eine systemtheoretische Perspektive auf das Darstellungstabu von Kriegsverbrechen im westdeutschen Literatursystem der 1950er Jahre, in: Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes 58 (2011), H. 4, 399–412.

Ächtler, Norman: »Entstörung« und Dispositiv – Diskursanalytische Überlegungen zum Darstellungstabu von Kriegsverbrechen im Literatursystem der frühen Bundesrepublik, in: ders./Carsten Gansel (Hg.): Das »Prinzip Störung« in den Geistes- und Sozialwissenschaften. Berlin/Boston 2013, 57–82.

Adam, Christian: Der Traum vom Jahre Null. Autoren, Bestseller, Leser. Die Neuordnung der Bücherwelt in Ost und West nach 1945, Berlin 2016.

Adam, Christian: Hans Scholz »Am grünen Strand der Spree« (1955), in: Markus Roth/Sascha Feuchert (Hg.): HolocaustZeugnisLiteratur. 20 Werke wieder gelesen, Göttingen 2018, 99–106.

Arad, Yitzhak: The Holocaust in the Soviet Union, Jerusalem 2009.

Asper, Helmut G.: Max Ophüls. Eine Biographie mit zahlreichen Dokumenten, Text und Bildern, Berlin 1998.

Assmann, Aleida: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses, München 1999.

Beorn, Waitman W.: Marching into Darkness. The Wehrmacht and the Holocaust in Belarus, Cambridge, MA/London 2014a.

- Beorn, Waitman W.: Walking in the Footsteps of the Vanished. Using Physical Landscapes to Understand Wehrmacht Participation in »Einsatzgruppen« Killings in Belarus, in: Hilary Earl/Karl A. Schleunes (Hg.): Lessons and Legacies XI. Expanding Perspectives on the Holocaust in a Changing World, Evanston, Illinois 2014b, 292–305.
- Brink, Cornelia: Ikonen der Vernichtung. Öffentlicher Gebrauch von Fotografien aus nationalsozialistischen Konzentrationslagern nach 1945, Berlin 1998.
- Browning, Christopher: Ganz normale Männer. Das Reserve-Polizeibataillon 101 und die »Endlösung« in Polen, Reinbek 1993 (eng. 1992).
- Curilla, Wolfgang: Die deutsche Ordnungspolizei und der Holocaust im Baltikum und in Weißrussland 1941–1944, Paderborn 2006.
- Desbois, Patrick: Der Vergessene Holocaust. Die Ermordung der ukrainischen Juden, Berlin 2009 (frz. 2007).
- Eberhardt, Konrad: Przeciw niepamięci [Gegen die Nichterinnerung], in: Film 39 (1963), 4–5.
- Erll, AstridAnn Rigney: Introduction. Cultural Memory and its Dynamics, in: dies. (Hg.): Mediation, Remediation and the Dynamics of Memory, New York/Berlin 2009, 1–11.
- Ezergailis, Andrew: The Holocaust in Latvia 1941–1944. The Missing Center, Washington 1996.
- Gerlach, Christian: Die Einsatzgruppe B 1941/42, in: Peter Klein (Hg.): Die Einsatzgruppen in der besetzten Sowjetunion 1941/42. Die Tätigkeits- und Lageberichte des Chefs der Sicherheitspolizei und des SD, Berlin 1997, 52–70.
- Gerlach, Christian: Kalkulierte Morde. Die deutsche Wirtschafts- und Vernichtungspolitik in Weißrußland 1941 bis 1944, Hamburg 1999.
- Heck, Stefanie Simon Lang/Stefan Scherer (Hg.): »Am grünen Strand der Spree«. Ein populärer Medienkomplex der bundesdeutschen Nachkriegszeit, Bielefeld 2020.
- Hickethier, Knut: Das Fernsehspiel der Bundesrepublik. Themen, Form, Struktur, Theorie und Geschichte 1951–1977, Stuttgart 1980.
- Hickethier, Knut: Der Zweite Weltkrieg und der Holocaust im Fernsehen der Bundesrepublik der fünfziger und frühen sechziger Jahre, in: Michael Greven/Oliver von Wrochem (Hg.): Der Krieg in der Nachkriegszeit. Der Zweite Weltkrieg in Politik und Gesellschaft der Bundesrepublik, Opladen 2000, 93–112.
- Hilberg, Raul: Täter, Opfer, Zuschauer. Die Vernichtung der Juden 1933–1945, Frankfurt a. M. 1992 (eng. 1992).
- Im Urteil der Presse – »Am grünen Strand der Spree«, in: WDR (Hg.): WDR-Jahrbuch 1960, Köln 1960, 41–64.

- Jahn, Peter/Ulrike Schmiegelt (Hg.): Foto-Feldpost. Geknipste Kriegserlebnisse 1939–1945, Berlin 2000
- Kaiser, Joachim: So gut wie ein Ufa-Film, in: Texte und Zeichen – eine literarische Zeitschrift 2 (1956), 536–542 [später abgedruckt in: ders.: Erlebte Literatur. Vom »Doktor Faustus« zum »Fettfleck«. Deutsche Schriftsteller in unserer Zeit, München 1988, 370–375].
- Katz, Klaus/Dietrich Leder/Ulrich Pätzold/Ulrike Ries-Augustin/Günther Schulz/Petra Witting-Nöthen (Hg.): Am Puls der Zeit. 50 Jahre WDR. Band 2: Der Sender. Weltweit nah dran 1956, Köln 2005.
- Knop, Martin: Victor Araj – Kollaboration beim Massenmord, in: Barbara Danckwortt/Thorsten Querg/Claudia Schöningh (Hg.): Historische Rassismusforschung. Ideologien – Täter – Opfer, Hamburg/Berlin 1995, 231–245.
- Koch, Lars: Das Fernsehbild der Wehrmacht am Ende der fünfziger Jahre – zu Fritz Umgelters Fernsehreihe »Am grünen Strand der Spree«, in: Waltraud Wende (Hg.): Geschichte im Film. Mediale Inszenierungen des Holocaust und kulturelles Gedächtnis, Stuttgart/Weimar 2002, 78–95.
- [Korn, Karl]: Unser neuer Roman. »Am grünen Strand der Spree«, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 08.06.1956, 2.
- Koselleck, Reinhart: Zeitschichten, in: ders.: Zeitschichten. Studien zur Historik, Frankfurt a. M. 2003, 19–26.
- Krämer, Sybille: Zum Paradoxon von Zeugenschaft im Spannungsfeld von Personalität und Depersonalisierung. Ein Kommentar über Authentizität in fünf Thesen, in: Michael Rössner/Heidemarie Uhl (Hg.): Renaissance der Authentizität? Über die neue Sehnsucht nach dem Ursprünglichen, Bielefeld 2012, 15–26.
- Krausnick, Helmut/Hans-Heinrich Wilhelm: Die Truppe des Weltanschauungskrieges. Die Einsatzgruppen der Sicherheitspolizei und des SD 1938–1942, Stuttgart 1981.
- Kreuzer, Helmut: Auf den Zweiten Blick, in: Frankfurter Hefte 12 (1957), 57–61.
- Lindeperg, Sylvie: Film Production as a Palimpsest, in: Petr Szczepanik/Patrick Vonderau (Hg.): Behind the Screen. Inside European Production Cultures, New York 2013, 73–87.
- Luft, Friedrich: Ein Buch, ein Bau, Theater und etwas Frühling, in: Süddeutsche Zeitung, 17.–18.03.1956, 16.
- Meyen, Michael: Hauptsache Unterhaltung. Mediennutzung und Medienbewertung in Deutschland in den 50er Jahren, Münster 2001.
- Mühl-Benninghaus, Wolfgang/Mike Friedrichsen: Geschichte der Medienökonomie. Eine Einführung in die traditionelle Medienwirtschaft von 1750 bis 2000, Baden-Baden 2012.

- My Shtetl. Voices of Jewish Settlements: http://shtetle.com/Shtetls/orsha/orsha_getto.html [10.08.2021].
- Payk, Marcus M.: Opportunismus, Kritik und Selbstbehauptung. Der Journalist Karl Korn zwischen den dreißiger und den sechziger Jahren, in: Alexander Gallus/Axel Schildt (Hg.): Rückblickend in die Zukunft. Politische Öffentlichkeit und intellektuelle Positionen in Deutschland um 1950 und um 1930, Göttingen 2011, 147–163.
- Prusin, Alexander V.: »Fascist Criminals to the Gallows!« The Holocaust and Soviet War Crimes Trials, December 1945–February 1946, in: Holocaust and Genocide Studies 17 (2003), H. 1, 1–30.
- Puszkas, Norbert: Hans Scholz's »Am grünen Strand der Spree«. Witnessing and Representing the Holocaust, in: Neophilologus 93 (2009), H. 2, 311–324.
- Rössner, Michael/Heidemarie Uhl (Hg.): Renaissance der Authentizität? Über die neue Sehnsucht nach dem Ursprünglichen, Bielefeld 2012.
- Rozenberg, Aleksandr: Po stranicam istorii evrejskoj Oršy, Minsk 2012.
- Rüsen, Jörn: Die Historisierung des Nationalsozialismus, in: ders. (Hg.): Zerbrechende Zeit. Über den Sinn der Geschichte, Köln/Weimar/Wien 2001a, 219–262.
- Rüsen, Jörn: Holocaust-Erinnerung und deutsche Identität, in: ders.: Zerbrechende Zeit. Über den Sinn der Geschichte, Köln/Weimar/Wien 2001b, 278–299.
- Schimke, Max: Freund unter Feinden. Wie ich als junger Soldat den Zweiten Weltkrieg überlebte, Gießen 2017.
- Schmid, Hans: »Scheener Herr aus Daitschland«, in: Telepolis, 23.07.2011, <https://www.heise.de/tp/features/Scheener-Herr-aus-Daitschland-3390037.html> [10.08.2021].
- Scholz, Hans: Der Autor vor dem Fernsehschirm, in: Der Tagesspiegel, 29.05.1960.
- Scholz, Hans: Jahrgang 1911. Leben mit allerlei Liedern, in: Hans Mommsen/Hans Scholz/Jan Herchenröder (Hg.): Jahr und Jahrgang 1911, Hamburg 1966, 54–116.
- Seibert, Peter: Medienwechsel und Erinnerung in den später 50er Jahren. Der Beginn der Visualisierung des Holocaust im westdeutschen Fernsehen, in: Der Deutschunterricht 5 (2001), 74–83.
- Statistisches Bundesamt (Hg.): Statistisches Jahrbuch für die Bundesrepublik Deutschland 1960, Stuttgart 1961.
- Stier, Oren B.: Holocaust Icons. Symbolizing the Shoah in History and Memory, New Brunswick 2015.

- Telemann (Pseudonym für Martin Morlock): Imperfektion, in: Der Spiegel, 30.03.1960, 61, online unter <https://www.spiegel.de/kultur/imperfektion-a-7c8ea911-0002-0001-0000-000043065273?context=issue> [10.08.2021].
- Tessin, Georg: Verbände und Truppen der deutschen Wehrmacht und Waffen-SS im Zweiten Weltkrieg. 17 Bde., Bissendorf 1966–2002.
- van der Knaap, Ewout: »Nacht und Nebel«. Gedächtnis des Holocaust und internationale Wirkungsgeschichte, Göttingen 2008.
- Wege, Lotte: Jargon als Stil, in: Neue Deutsche Hefte 26 (1956), 3–5.
- Young, James E.: Beschreiben des Holocaust. Darstellung und Folgen der Interpretation, Frankfurt a. M. 1997 (engl. 1988).
- Zeidler, Manfred: Der Minsker Kriegsverbrecherprozess vom Januar 1946. Kritische Anmerkungen zu einem sowjetischen Schauprozess gegen deutsche Kriegsgefangene, in: Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte 52 (2004), H. 2, 211–244, online unter https://www.ifz-muenchen.de/heftarchiv/2004_2_2_zeidler.pdf [10.08.2021].

URL der Online-Ausgabe (Open Access): <https://zdbooks.de/echt-inszeniert-2021/magdalena-saryusz-wolska-zwischen-den-schichten-lesen> [20.02.2022]

Lizenz: CC BY-NC-ND 3.0 DE; im Beitrag enthaltenes Bild-, Ton- und/oder Filmmaterial ist von dieser Lizenz nicht erfasst.

Raphael Rauch

»Vom ersten bis zum letzten Buchstaben authentisch«?

Das Ringen um Authentizität bei der Holocaust-Serie
Ein Stück Himmel (1982)

Abstract

Die TV-Serie *Holocaust* hat die deutsche Erinnerungskultur maßgeblich geprägt. Dabei war die Serie umstritten, unter anderem wegen ihres fiktionalen Charakters und wegen teilweise ahistorischer Stellen. »Wenn die nicht mal das richtig machen, dann stimmt auch alles andere nicht«, lautete ein Vorwurf an die amerikanischen Serienmacher. Das deutsche Fernsehen antwortete auf *Holocaust* mit Projekten, die eine besondere Form von Authentizität für sich reklamierten: Verfilmungen nach einer wahren Begebenheit, für deren Authentizität Zeitzeug*innen bürgten. Die TV-Serie *Ein Stück Himmel* war die größte Antwort auf *Holocaust* Anfang der 1980er Jahre. Sie erzählt das Überleben des jüdischen Mädchens Janina David. Der Aufsatz* schildert, inwiefern Adaptionen zulasten von Authentizität gehen. Das TV-Team stand vor großen Herausforderungen, eine ansprechende Form von seriellem Erzählen mit Authentizität in Einklang zu bringen. Entsprechend gab es am Set heftige Kontroversen. Deutlich wird: Authentizität ist ein skalierbarer Wertbegriff. Er basiert auf verschiedenen Zuschreibungen, mit denen Akteur*innen ihre unterschiedlichen Interessen zur Realisierung oder Vermarktung der Serie argumentativ aufladen.

Einer der prominentesten Kritiker der amerikanischen TV-Serie *Holocaust* (USA 1978, Marvin J. Chomsky) war der Holocaust-Überlebende Elie Wiesel. Ihn empörte die Verschränkung der fiktiven Mikrogeschichte der Familie Weiss mit der Makrogeschichte des realen Holocaust. Wiesel war überzeugt: »Die Geschichte eines einzigen Kindes, das Schicksal eines Opfers, der Wiederhall eines Aufschreis hätten stärker gewirkt« (Wiesel 1979, 27). Vor dem Hintergrund dieser Aussage überrascht es nicht, dass eine deutsche Antwort auf *Holocaust* genau diesen Kriterien folgte. Das Kind, dessen Schicksal das deutsche Fernsehen in Wiesels Sinne inszenierte, heißt Janina David.

Der enorme Erfolg der amerikanischen TV-Serie *Holocaust* 1979 hatte die westdeutschen Rundfunkanstalten veranlasst, groß angelegte Fernsehserien über den nationalsozialistischen Massenmord an den europäischen Juden zu konzipieren. Das größte Vorhaben Anfang der 1980er Jahre war die ARD-Produktion *Ein Stück Himmel* (BRD 1982, Franz Peter Wirth), die die Autobiografie von Janina Dawidowicz (später: Janina David) verfilmte. Die achteilige Serie handelt von einem jüdischen Mädchen, das in Polen aufwächst, mit der Familie von Kalisz in das Warschauer Ghetto ziehen muss, später in Klöstern untertauchen kann und schließlich den Holocaust als einziges Familienmitglied überlebt.

Die Kindheitserinnerungen von Janina David wurden vielfach mit dem Tagebuch der Anne Frank verglichen. Zwar basiert Davids Autobiografie auf Tagebuchaufzeichnungen, die sie mit einer Geheimschrift im Sommer 1943 begonnen hatte. Doch es bleibt der entscheidende Unterschied, dass David die Gräueltaten der Judenverfolgung überlebt hat. In der Frage des Überlebens deutet sich bereits ein erster Konflikt hinsichtlich der Adaption an, der um den Begriff der Authentizität kreist: Während die filmische Fassung ganz auf Spannung setzt und bis zur letzten Folge offen lässt, ob David den Holocaust überleben wird, inszenierte die Autorin ihre Autobiografie von Anfang an als Überlebensgeschichte.

In diesen unterschiedlichen Fassungen wird deutlich: Authentizität wird als skalierbarer Wertbegriff verstanden und basiert als solcher stets auf verschiedenen Zuschreibungen, mit denen die Akteur*innen ihre unterschiedlichen Vorstellungen zur Serie bezogen auf ihre Produktion, Medialität und Rezeption

* Dieser Aufsatz beruht auf einem Kapitel meiner Dissertation: Raphael Rauch: »Visuelle Integration«? Juden in westdeutschen Fernsehserien nach »Holocaust«, Göttingen 2018. Vgl. auch ders.: Die TV-Verfilmung *Ein Stück Himmel*. Janina David – die Anne Frank, die überlebte, in: Jörg Osterloh/Katharina Rauschenberger (Hg.): Der Holocaust: Neue Studien zu Tathergängen, Reaktionen und Aufarbeitungen, Frankfurt a. M. 2017, S. 209–226.



Cover der Autobiografie von Janina David, Ein Stück Himmel. Erinnerungen an eine Kindheit, Hanser-Verlag München 1981

argumentativ aufladen (vgl. Knaller/Müller 2005). Der Maßstab dessen, was die Serie »authentisch« macht, ist deshalb von Fall zu Fall verschieden; sei es das Leben von Janina Dawidowicz, ihre Autobiografie oder rezeptionsästhetische Erwägungen in der Bundesrepublik der 1980er Jahre: Authentizität ist das zentrale Argument, mit dem in den Diskussionen jeweils operiert wird, um die Vorstellungen des Holocaust durchzusetzen und medial umzusetzen. Bezeichnend für eine solche Analyse der Funktion des Authentizitätsbegriffs sind die verschiedenen Synonyme, mit denen Authentizität belegt wird. Ob Wahrheit, Wahrhaftigkeit, Qualität, Zeitzeug*innenschaft, Seriosität, Originalschauplätze, Aussehen, jüdische Differenz, Erinnerungen, Realitäts- oder Werktreue – Authentizität bündelt die ästhetischen und historischen Debatten, die bei der Verfilmung von *Ein Stück Himmel* ausgetragen wurden.

Ein Stück Himmel sollte ein Gegenstück zur amerikanischen TV-Serie *Holocaust* bilden. Mit dem hohen Authentizitätsanspruch sollte die Verfilmung sogar eine Art *Anti-Holocaust* werden. Dies wurde doppelt kommuniziert: zum einen intern an das Produktionsteam mit dem Auftrag, so realitätsgetreu und detailliert wie möglich Janina Davids Lebenswelt zu rekonstruieren; zum an-

deren extern, um mit dem Argument der Authentizität, für die die Autorin als Überlebende bürgte, die Produktion als qualitativ besonders wertvoll zu adeln. Davon zeugt etwa ein Bericht, den der WDR-Redakteur Hartwig Schmidt für die »Allgemeine Jüdische Wochenzeitung« verfasste: »Diese WDR-Produktion ist kein gewöhnlicher Spielfilm, kein Stück aus der Illusionsfabrik Kino. [...] Janina David hat alles, was sie in ihrer Biographie schreibt, selbst erlebt und erfahren, es ist Wahrheit aus erster Hand, vom ersten bis zum letzten Buchstaben authentisch« (Schmidt 1981, 11).

Vor dem Hintergrund des hohen Authentizitätsanspruchs, den die Verfilmung für sich reklamierte, lohnt sich eine Analyse jener Stellen, in denen die autobiografische Vorlage und die Fernsehserie zum Teil stark variieren. Regisseur Franz Peter Wirth hatte als Ziel für die Adaption formuliert: »Wir haben die Autobiographie in keiner Weise verändert oder verletzt [...]. Natürlich sind die Dialoge nicht authentisch mit der Realität – das geht ja gar nicht – und natürlich wurde gegenüber dem Buch gestrafft und Vieles muß in der Filmfassung unter den Tisch fallen, aber Janinas Davids Autobiographie bleibt in allem unbedingt die Richtschnur«. ¹

Wie Wirth andeutet, erfordert der komplexe Produktionskontext einer Serienadaption Kompromisse, sodass die Frage der Authentizität auch zu Kontroversen am Set führte. Ziel dieses Aufsatzes ist, die Herausforderungen zu skizzieren, die während der Adaption von *Ein Stück Himmel* entstanden. Zum einen waren das Schwierigkeiten, wie sie bei jeder Adaption eines literarischen Werks auftreten können, wie der Kampf um Deutungshoheit zwischen Autorin, Drehbuchautor und Regisseur. Zum anderen waren die Spannungen der spezifischen Holocaust-Thematik geschuldet, die ein besonderes geschichtspolitisches Fingerspitzengefühl erforderte. Zunächst gehe ich auf die Problematik von Authentizität mit Blick auf die Holocaust-Thematik ein. Anschließend rekonstruiere ich skizzenhaft verschiedene Beispiele, die mit Blick auf die Authentizitätsfrage diskussionswürdig erscheinen – sowohl was den Produktionskontext als auch die Rezeption betrifft.

Quellengrundlage dieses Aufsatzes bilden die veröffentlichte Autobiografie Janina Davids, das auf DVD vorliegende audiovisuelle Material der TV-Serie, Schriftgut aus dem WDR-Unternehmensarchiv, der Nachlass des Drehbuchautors Leo Lehman sowie Experteninterviews.

1 Gespräch mit Regisseur Franz Peter Wirth [Typoskript]. In: Historisches Archiv des WDR (HA WDR), 12193.

Holocaust, Authentizität und Adaption

Nach dem enormen Erfolg der *Holocaust*-Ausstrahlung wurde den deutschen Rundfunkanstalten vorgeworfen, das damals oft noch »Vergangenheitsbewältigung« genannte Thema verschlafen und den Amerikaner*innen überlassen zu haben. Dies stimmt so nicht. In zahlreichen, zum Teil aufwändig produzierten Dokumentationen und Fernsehspielen hatte der Rundfunk wichtige Erinnerungsangebote an die nationalsozialistische Judenverfolgung unterbreitet. Allerdings erfolgten diese oft in einem zurückhaltenden und nachdenklichen Stil, der laut dem Historiker Wulf Kansteiner den »Respekt vor den Kernereignissen des Holocaust« widerspiegelte – basierend »auf wichtigen moralischen und politischen Gründen und ästhetischen Konventionen, die die Grenzen der Darstellbarkeit des Holocaust definieren« (Kansteiner 2003, 274).

Authentizität war demnach nicht nur eine Frage der Darstellung, sondern auch eine der ethischen Haltung. Gerade für die Auseinandersetzung mit dem Holocaust war Authentizität in der politischen Kultur der Bundesrepublik zentral. Für die öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten galt eine verkürzte Rezeption von Adornos »Kulturkritik und Gesellschaft«, wonach der Holocaust nicht darstellbar sei (Adorno 1998 [1951]); jeder Versuch, den Holocaust zu thematisieren, war dementsprechend ein ausgesprochen problematisches Unterfangen. Verschärft wurde dieses Darstellungsverbot durch eine Verbindung von Ethik und Ästhetik, die sich bei Lessing oder Brecht wiederfindet. Der Holocaust ist dementsprechend das wohl am wenigsten geeignete Thema für unterhaltende Formate. Aufgrund von Holocaust-Leugnungen erschien es umso wichtiger, Holocaust-Darstellungen mit authentischen Geschichten zu belegen. Zu wenig Authentizität und zu viel Fiktion konnten schließlich Holocaust-Leugner*innen in die Hände spielen.

Ausgerechnet eine Produktion des werbefinanzierten US-amerikanischen Fernsehens hatte mit den Erzählkonventionen der Bundesrepublik gebrochen. Umso wichtiger war es den deutschen Rundfunkanstalten, in ihren Antworten auf *Holocaust* Popularität mit Authentizität zu verbinden. Authentizität galt gewissermaßen als Qualitätsmerkmal: Eine Geschichte, die »auf einer wahren Begebenheit beruht«, steigert Relevanz, erfüllt eine gesellschaftliche Funktion und erhält eine Art edukatorisches Gütesiegel.

Um besonders authentisch zu wirken, bedarf eine TV-Serie verschiedener Beglaubigungsfunktionen und Authentifizierungsstrategien, die vor allem durch die Zusammenarbeit mit der Zeitzeugin Janina David gelingen sollten, teilweise auch durch das Verwenden von historischem Bildmaterial. Nichtsdestotrotz

steht die Adaption einer historischen Geschichte *per definitionem* im Zielkonflikt mit Authentizität – denn eine Adaption kann sich stets nur um Authentizität bemühen, niemals aber selbst authentisch sein. Schon Davids schriftlich verfasste Autobiografie ist nicht Spiegelbild ihres tatsächlichen Lebens, sondern ein literarisches Zeugnis, das auf Erinnerungen beruht. Darauf folgte ein Schreibprozess mit verschiedenen Lektorats- und Korrekturschleifen. Aus dieser Version adaptierte der polnisch-britische Drehbuchautor Leo Lehman eine englische Drehbuchfassung, die von sich behauptete, besonders authentisch zu sein – aber natürlich, wie jede Adaption, ein gewisses Eigenleben hat. Eine weitere Transformation fand durch die Übersetzung ins Deutsche und durch die Modifikation des Regisseurs Franz Peter Wirth statt. Die Sachzwänge und dramaturgischen Kniffe am Set, im Schnitt und in der Postproduktion machen *Ein Stück Himmel* schließlich zu einem filmischen Artefakt, das sich zwar um Authentizität bemühte und diese im Marketing umso mehr betonte – aber zahlreiche Abweichungen zu Davids Autobiografie enthält.

Zu berücksichtigen ist, dass Adaptionsprozesse von unterschiedlichen Interessen geleitet sind. Zeitzeug*innen wollen in erster Linie ihre Geschichte wiedererkennen. Selbst kleinste Details sollen stimmen, sonst sehen sie ihr Werk verfremdet. Drehbuchautor*innen stehen vor der Herausforderung, Lebenserinnerungen in einen dramatischen Text zu gießen. Durch die Eigenlogik einer TV-Serie geht so manches verloren, während anderes hinzuerfunden werden muss. Die Filmnarratologie erfordert Konzessionen mit Blick auf Länge, Aufbau oder Figurenarsenal; die Komplexität einer Erzählung mit gewissen Subtilitäten, Ambiguitäten oder unzuverlässigem Erzählen kann eine Dramatisierung nicht in gleicher Intensität erfüllen.

Regisseur*innen wiederum wollen vor allem einen guten Film produzieren. Dazu gehört es, den Geschmack des Zielpublikums zu antizipieren und auch an Verkaufsmöglichkeiten im Ausland zu denken. Bei Adaptionen für das Fernsehen haben sie kein cineastisch anspruchsvolles Publikum im Blick, sondern Fernsehzuschauer*innen, die nach einem anstrengenden Arbeitstag ihren Feierabend auf dem Sofa verbringen. Zuschauer*innen wiederum denken oft in Wahrscheinlichkeitskategorien: Allzu brüchige Geschichten, kontraintuitive, widersprüchliche Narrative, ungeahnte und unwahrscheinliche Wendungen kaufen die Zuschauer*innen einer Erzählung nicht immer ab. Hinzu kommt, dass dem/der Regisseur*in ein öffentlich-rechtlicher Fernsehsender im Nacken sitzt, der sich seiner gesellschaftlichen Verantwortung bewusst ist. Insofern muss er allzu sperrige, problematische und provozierende Geschichtsbilder tilgen, wie sie in Davids Autobiografie durchaus enthalten sind.

Im Folgenden zeige ich anhand verschiedener Beispiele, wie Konzessionen in Fragen der Authentizität gemacht wurden und wie sie zum Teil für Kontroversen am Filmset sorgten. Die Beispiele sind exemplarischer Natur und breit gefächert, um die Vielfalt möglicher Konfliktpunkte aufzuzeigen: von der Wahl der Drehorte über die zunächst banal anmutende Frage, ob es während des Zweiten Weltkriegs in Warschau üppige Torten gab, bis hin zum geschichtspolitisch heißen Eisen, welche Rolle der polnische Antijudaismus im Holocaust spielte.

1. Beispiel: Drehorte – authentisches Polen oder billiges Tschechien?

Zeit- und Kostendruck von Serienproduktionen schränken die Möglichkeiten am Set ein, etwa die Wahl der Drehorte. So wurde *Ein Stück Himmel* nicht in Polen gedreht, sondern in Tschechien. Zum einen war es aufgrund der politischen Umwälzungen Anfang der 1980er Jahre in Polen schwierig, an den Originalschauplätzen zu drehen. Aber auch finanzielle Gründe sprachen dagegen, schließlich arbeitete die »Bavaria« eng mit den »Barrandov«-Filmstudios in Prag zusammen, die den Ruf eines »Hollywood im Osten« hatten (Rodek 2007). In Zusammenarbeit mit den »Barrandov«-Filmstudios in der Tschechoslowakei zu drehen, war deutlich günstiger, als die Produktion unter schwierigen politischen Vorzeichen in Polen zu stemmen. Dennoch machte sich der WDR Sorgen, wie er den Widerspruch zwischen hohem Authentizitätsanspruch und filmpraktischer Wirklichkeit erklären sollte, wie aus dem folgenden – als vertraulich gekennzeichneten – Vorgang hervorgeht: »Unser Wunsch, Außenaufnahmen in Polen zu machen, konnte von der Bavaria wegen der bewährten Zusammenarbeit mit den Barrandov-Ateliers und vermutlich wegen der Preisrabatte, die die Bavaria in der CSSR dadurch hat, nicht erfüllt werden. Ich möchte verhindern, daß Journalisten in der CSSR uns peinliche Fragen stellen, warum wir Szenen dort drehen, die eigentlich in Polen spielen. Die augenblickliche politische Lage in Polen verstärkt andererseits natürlich die Argumente der Bavaria, lieber in der CSSR zu drehen.«²

Obwohl das Warschau der 1980er Jahre nicht mehr das Warschau der 1940er Jahre war, galten Originalschauplätze als wichtiger Faktor für die Authentizität.

2 Schmidt, Hartwig (WDR) an Schmid-Ospach, Michael (WDR), Vertraulich!, 29.08.1980. In: HA WDR, 12193.

Entsprechend sollten die Drehs im als nicht authentisch geltenden Tschechien möglichst verschwiegen werden. Authentizität verlangt demnach, an den tatsächlichen Orten der Handlung zu drehen und auf Kulissen möglichst zu verzichten.

2. Beispiel: Persönlichkeitsrechte – Angst vor einstweiligen Verfügungen

Auch mussten Figuren verfremdet werden, um die Persönlichkeitsrechte noch lebender Personen zu schützen und möglichen Unterlassungsklagen vorzubeugen. Der WDR hatte wegen Lydia Bedenken – eine besonders unsympathisch gezeichnete Figur. Sie ist eine polnische Opportunistin, die eine Affäre mit einem deutschen Wehrmachtsoffizier eingeht und später damit droht, Janina an die Deutschen zu verraten. In einem Brief an die Feuilleton-Redakteurin der »Süddeutschen Zeitung«, Ursula von Kardorff, bat WDR-Redakteur Hartwig Schmidt um Zurückhaltung, was diese Familieninterna betraf: »Für uns war das während der Dreharbeiten ein ziemlich gravierendes Problem. Wir können nicht normalerweise Fernsehspiele über Menschen machen, die noch leben und die eventuell ein Recht auf Gegendarstellung hätten, wenn sie ihr Leben entstellt wiedergegeben fühlen. Eine einstweilige Verfügung liegt da leider immer in der Luft. Deshalb haben wir in der Spielserie die Namen der ganzen Familie verändert und sicherheitshalber auch auf die Nennung von Kalisz als Spielhandlungsort verzichtet«³.

In der TV-Serie ist Lydias Mann Erich auch kein Friseur wie in der Buchfassung, sondern ein Fotograf. Diese Änderung dürfte jedoch auch dramaturgisch motiviert gewesen sein, schließlich ermöglichte sie es, mit *Mise en abyme*-Verfahren zu spielen – wie dem Fotoshooting für das Familienalbum. Zugleich hatte die Verfremdung den praktischen Nebeneffekt, die Filmproduktion vor möglichen Unterlassungsklagen zu schützen.

Die Sorgen des WDR, die Verfilmung könne Persönlichkeitsrechte verletzen, waren nicht ganz unbegründet. Dies belegt eine E-Mail, die David erst vor wenigen Jahren erreichte – nach der Übersetzung ihrer Autobiografie ins Polnische (David 2012). Im Jahr 2014 berichtete sie: »When my book came out

3 Schmidt, Hartwig (WDR) an Kardorff, Ursula/von (Süddeutsche Zeitung), 15.12.1982. In: HA WDR, 5194.

in Poland two years ago, there was apparently a very angry e-mail received of the publishers from a woman who was the granddaughter. She must have been the daughter of either one of the other sons, insisting that her grandfather, Eric, was not a German. That they've been purely Polish for generations. But he was German« (David 2014, Experteninterview).

Bereits die erste Buchfassung ihrer Autobiografie hatte juristisch bedingte Konzessionen in Fragen der Authentizität gemacht. Adam und Irina etwa, die sich nach dem Krieg in Kalisz als Janina Davids »Cousins« ausgeben, in Wirklichkeit jedoch Profiteure sind, erhielten andere Namen, wie Janina David rückblickend berichtet: »I changed the names. I didn't want them to be identified. In fact, I changed everybody's name in the book. I don't want anybody to be identified, especially somebody unpleasant.« In Wirklichkeit seien Adam und Irina auch kein Paar gewesen, sondern »two elderly sisters« (ebd.).

Rechtliche Probleme befürchtete das Produktionsteam auch wegen der Figur der Marina, bei der Janina zunächst in Paris wohnt und zu der sie später nach Australien zieht, dort aber bitter enttäuscht wird: Marina stellt sich als hysterische Tyrannin heraus. WDR-Redakteur Hartwig Schmidt erläuterte in einem Brief an WDR-Fernspielchef Gunther Witte die Schwierigkeiten: »Die Dame lebt noch, LL und JD [Leo Lehman und Janina David] fürchten rechtliche Schwierigkeiten. Der von LL bisher eingeschlagene Weg, die Figuren zu trennen in eine Frau in Paris und eine neue Tante in Australien, von der Janina aber noch nie gehört hat, ist im Augenblick noch nicht ganz gelungen. Von dieser australischen Tante müsste in der neuen Konstruktion Janina zumindest im zweiten Teil in Paris eigentlich schon hören, von ihr eventuell Briefe erwarten, auf dem Schiff im dritten Teil immer auf Post von ihr hoffen undso weiter. Dann wäre sie eingeführt.«⁴ Aus der ambivalenten Figur der Marina schuf Leo Lehman eine sympathische Variante in Paris namens Mariella und eine äußerst unsympathische in Melbourne namens Irina.

Der Authentizitätsanspruch steht somit im Widerspruch zu Persönlichkeitsrechten. Im Laufe des Schreib- und Adaptionprozesses mussten Konzessionen gemacht werden und die eine oder andere Verfremdung erfolgen, um das Gesamtprojekt juristisch abzusichern.

4 Schmidt, Hartwig (WDR) an Witte, Gunther (WDR), Betr. Light over the water (Ein Stück Fremde) von Leo Lehman, Untertitel: nach der Autobiographie von Janina David, 12.11.1984. In: HA WDR, VSH ZU44/R8 Wiederbegegnungen (Ein Stück Himmel), 1-3, 800278.

3. Beispiel: Besetzung – wie »jüdisch« soll die Protagonistin aussehen?

Die Frage, welches Mädchen die Rolle der Janina David spielen sollte, sorgte für Streit am Filmset. Hintergrund der Kontroverse waren unterschiedliche Auffassungen darüber, was ein wie auch immer zu definierendes jüdisches Aussehen betraf: Während die Autorin Janina David und der Drehbuchautor Leo Lehman – bei beiden handelt es sich um nach England emigrierte jüdisch-polnisch-britische Holocaust-Überlebende – klar von einer jüdischen Alterität und einem spezifischen jüdischen Aussehen ausgingen, lehnte Franz Peter Wirth die Vorstellung eines optisch erkennbaren Unterschieds zwischen Juden und Nichtjuden ab. Zu sehr klang dies für ihn nach einer Fortschreibung der antisemitischen Propaganda der Nationalsozialisten.

Insgesamt wurden über 300 Mädchen in Großbritannien, Frankreich, Deutschland, der Schweiz und der Tschechoslowakei für die Hauptrolle gecastet. 40 kamen in die engere Wahl – aus denen dann die Tschechin Dana Vávrová als Siegerin hervorging, obwohl sie blonde Haare hatte. Für die Rolle als Janina in *Ein Stück Himmel* musste sie diese färben. Zuvor war es jedoch zu einem Streit zwischen Drehbuchautor Leo Lehman und den »Bavaria«- und WDR-Verantwortlichen gekommen. Lehman und David fanden, Dana Vávrová sehe für die Rolle nicht jüdisch genug aus (David 2014, Experteninterview).

Der damalige Bavaria-Chef Günter Rohrbach erinnert sich wie folgt an die Kontroverse: »In den Köpfen der Fernsehmacher spukte lange Zeit noch der Stürmer-Jude in den Köpfen. Daher gab es eine gewisse Tendenz, Juden blond zu zeigen. Peter van Eyck zum Beispiel. Das war für mich ein typischer Fall: Peter van Eyck ist blond und blauäugig und spielte einen Juden.« Gegen solche Sagbarkeitskonventionen wehrten sich Lehman und David und lehnten Dana Vávrová ab, wie sich Rohrbach erinnert: »Sie hatte laut Leo Lehman kein jüdisches Aussehen. Für uns Deutschen war die Annahme, es gibt ein jüdisches Aussehen, ein schwieriges Thema. Leo Lehman meinte aber, es gibt Menschen, denen man das Jüdischsein ansieht.« Stattdessen habe Lehman für eine Engländerin plädiert, »die vielleicht eher jüdisch aussah – und die wollte er unbedingt. Leo Lehman fand das von uns irgendwie feige, dass wir das jetzt, sozusagen, wegschminken« (Rohrbach 2015, Experteninterview).

Mit seiner Kritik an den Sagbarkeitsgrenzen war Lehmann nicht allein. So kritisierte etwa der »Spiegel« 1960 eine Besetzung des Films *Liebling der Götter* (BRD 1960, Gottfried Reinhardt), der vom jüdischen Produzenten Artur Brauner gemacht wurde und von dem Juden Romeo handelt, der emigrieren



Video 1: Ausschnitt aus *Bronsteins Kinder* (D 1990/91, Regie: Jerzy Kawalerowicz),
0:42:54–0:43:37



muss: »Damit sich niemand politisch betroffen oder rassistisch unangenehm berührt fühlen muß, wird der Jude (Peter van Eyck) zum blonden Musterpreußen stilisiert« (Liebling der Götter 1960, 88).

Je größer die zeitliche Distanz zum Holocaust wurde, desto geringer wurden indessen die Hemmungen in Film und Fernsehen: Das Bemühen um Differenz statt um Assimilation thematisiert etwa der Film *Bronsteins Kinder*.

Wie die Medienwissenschaftlerin Lea Wohl von Haselberg feststellt, muss »sich die junge jüdische Schauspielerin Martha in *Bronsteins Kinder* das blonde Haar dunkel färben, um in einem Film über den Nationalsozialismus eine Jüdin zu spielen. Ihr Freund Hans Bronstein fragt daraufhin, warum eigentlich die Nazis nicht von echten Nazis gespielt würden, wenn doch die Juden mit echten Juden besetzt seien.« Der Film suggeriere, so Wohl von Haselberg, die Erwartungshaltung, dass jüdische Figuren einem vermeintlich jüdischen Aussehen gerecht werden müssten, um vom Zuschauer als Juden erkannt zu werden (Wohl von Haselberg 2016, 110f.).

Diese Entwicklung mit den gegensätzlichen Standpunkten der Assimila-

tionsbemühung auf der einen Seite (Rohrbach und Wirth) und dem Wunsch nach jüdischer Differenz auf der anderen Seite (David und Lehman) spiegelte sich am Set von *Ein Stück Himmel* wider. Während Leo Lehman für die britische Schauspielerin Georgia Slowe votierte, die einen jüdischen Hintergrund hat und in seinen Augen jüdischer als Vávrová aussah, setzten sich Rohrbach und Wirth für Dana Vávrová ein, die eine passendere Ausstrahlung und stärkere Präsenz als Georgia Slowe gehabt habe (Rohrbach 2015, Experteninterview).

Ein weiteres Beispiel zur Besetzung zeigt, dass im optischen Medium Fernsehen Schönheit bisweilen wichtiger ist als Authentizität. Dies gilt etwa für die Figuren der Nonnen, bei denen Janina im Kloster untertauchen kann. In der Buchfassung beschreibt David Schwester Zofia alles andere als charmant: »Ein breites Gesicht, von einem feinen Netz purpurroter Adern durchzogen. Große durchdringend blaue Augen, die Unterlider rot und hängend, wie von einem Gewicht heruntergezogen; ein paar breite nach oben gerichtete Nasenlöcher, die mich wie ein zweites Paar Augen anzustarren schienen. Eine kurze aufgeworfene Oberlippe, die zwei lange Vorderzähne entblößte ... Ein lebhaftes, furchtloses, forderndes Gesicht« (David 2009, 526). Im Film hingegen erscheint Schwester Zofia »äußerlich schöner, innerlich weniger kompliziert«, wie der WDR konstatierte.⁵ Regisseur Wirth gestand sogar, er sei verblüfft gewesen, »wie attraktiv sie alle in der Schwestertracht mit dem großen steifen Kragen und der enganliegenden Haube waren! Ich mußte richtig aufpassen, daß diese Schwestern nicht zu schön aussahen! Die Tracht stilisiert sie fast zur klassischen Schönheit!«⁶ (Franz Peter Wirth, HA WDR 12193).

Die Frage nach der Authentizität war also auch Thema bei der Besetzung der Schauspielerinnen und Schauspieler. Im Falle der Figur des jüdischen Mädchens Janina wurde sie auch zu einer heiklen Frage: Inwiefern sollte die Protagonistin eine Art jüdische Differenz, ein optisch erkennbares jüdisches Aussehen haben? Während Leo Lehman und Janina David mit dieser Frage kein Problem hatten, wirkte sie für die deutschen TV-Verantwortlichen wie eine Fortschreibung antisemitischer Klischees. Weniger wichtig als eine vermeintliche Authentizität war geschichtspolitisches Fingerspitzengefühl, noch mehr aber die Anschlussfähigkeit der Figuren: Gerade die Protagonistin sollte eine Identifikationsfigur sein, die bei den Zuschauer*innen Sympathien wecken und diese an die Serie

5 Schwester Zofia: Buch, Film und Wirklichkeit [Typoskript]. In: WDR-Unternehmensarchiv 05193.

6 Gespräch mit Regisseur Franz Peter Wirth [Typoskript]. In: WDR-Unternehmensarchiv, 12193.

binden sollte. Aber auch Nebenrollen wie die Schwestern im Kloster sollten im bildbasierten Medium Fernsehen optisch ansprechend inszeniert und nicht hässlich gezeigt werden. Diese Variante wäre allerdings näher an der Buchvorlage gewesen.

4. Beispiel: Torten während des Zweiten Weltkriegs in Warschau – unrealistisch?

Eine Szene, in der Regisseur Wirth seine eigenen biografischen Erlebnisse über Davids Erinnerungen stellte, spielt in Warschau – als Janina mit Lydia, bei der sie zeitweise Unterschlupf findet, ein Café aufsucht. Dort warten feine Torten hinter einer Vitrine auf Kundschaft. Franz Peter Wirth habe, berichtet Janina David rückblickend, die Fülle der Tortenauswahl unglaublich gefunden und sie darauf angesprochen: »You must be mistaken. There couldn't have been cakes in Warsaw during the war. People were starving to death.« Sie habe ihm jedoch entgegnet: »Warsaw was full of restaurants and cake shops, cafés, you could get absolutely everything. [...] If you had the money, you had everything. And as far as cakes, there was as many as you wanted.« Hartwig Schmidt, der als WDR-Redakteur an der Diskussion beteiligt war, soll Janina David Recht gegeben haben: »When he was wounded at the Eastern front, he was sent to Poland to a little town in the south to a hospital to recuperate. And he said: ›The cakes that I ate in that town I have never forgotten‹« (David 2014, Experteninterview).

So wurde Franz Peter Wirth umgestimmt, die Szene doch zu drehen. Doch der Sieg war nur von kurzer Dauer: Am Schneidetisch überlegte es sich der Regisseur noch einmal anders und tilgte die Szene. Laut David gab er als Begründung an: »This film will be shown in Germany. And he cannot show the German public that while they were hungry and living on rations, in Warsaw they ate cake. He wasn't going to show the scene. And he didn't. So the Germans must not see that in Poland they had cream cakes« (David 2014, Experteninterview).

So banal diese inhaltliche Differenz erscheinen mag: Sie verdeutlicht, dass nicht nur die biografischen Erfahrungen von Janina David und Leo Lehman, sondern auch jene von Franz Peter Wirth Einfluss auf die Realisation der Serie hatten und dass der Regisseur am Ende das letzte Wort behielt. Im Zweifel war die filmische Dramaturgie zentral und nicht das historische Ereignis oder die Erinnerung der Zeitzeugin. Der Regisseur antizipierte mögliche Reaktionen des

Publikums und kalkulierte das Risiko, Grenzen des Sagbaren zu überschreiten oder einzuhalten. Der Öffentlichkeit hingegen wurden solche Differenzen freilich verschwiegen und Janina David das Primat der Zeitzeugin zugesprochen, um die Wirkmacht der Authentizitätssuggestion nicht zu verringern. Stattdessen betonte der WDR: »Das sind Dinge, die unter die Haut gehen, denn der Film ist weit mehr als ein üblicher Spielfilm, der Film ist Dokument und Geschichte, gesehen aus der Erinnerung einer erwachsenen Frau, an die wir uns so exakt wie möglich gehalten haben.«⁷

Dauids tatsächlicher Einfluss als Fachberaterin wird jedoch auch von Doris Andreas relativiert. Sie war Regieassistentin von *Ein Stück Himmel*. Anders als die PR-Unterlagen des WDR vermuten lassen, sei David seltener am Set dabei gewesen (Andreas 2016, Experteninterview). Der Kameramann Joseph Vilsmaier erinnert sich, Dauids Mitarbeit sei bisweilen als lästig empfunden worden: Das Filmset und insbesondere Regisseur Wirth hätten sich nicht ständig in ihre Arbeit reinreden lassen wollen. Von daher habe man versucht, Dauids Präsenz am Set einzuschränken (Vilsmaier 2015, Experteninterview).

Dieses Beispiel zeigt, dass die Vorstellung dessen, was besonders authentisch sei, variieren kann: So hatte Janina David eine andere Vorstellung von Authentizität als Franz Peter Wirth und möglicherweise die Zuschauer*innen. Diese hätten üppige Torten im kriegsgebeutelten Warschau womöglich als unwahrscheinlich – und damit als wenig authentisch – empfunden. Authentizität muss demnach mit Wahrscheinlichkeitskategorien und mit dem Erfahrungs- und Erwartungshorizont der Zuschauer*innen kalkulieren.

5. Beispiel: Schonung der Zuschauer*innen – keine »Ikonen der Vernichtung«

Der Vergleich von Dauids Autobiografie mit der TV-Variante zeigt, dass die Buchvorlage deutlich düsterer und pessimistischer gezeichnet ist als die Serienfassung. Besonders beklemmende Szenen wurden bewusst ausgelassen – etwa eine zentrale Stelle, die David im Buch schildert: Vom Ausmaß des Holocaust erfährt sie, als sie nach dem Krieg im Kino einen Film über ein Konzentra-

7 Schmidt, Hartwig: »Eine Geschichte, an die wir uns so exakt wie möglich gehalten haben ...«: WDR-Serie »Ein Stück Himmel« nach siebenmonatiger Drehzeit beendet (Sendetermin: Frühjahr 1982). WDR-FS-Nachricht für die Woche 23/81. In: HA WDR, 5194.

tionslager sieht. »Ikonen der Vernichtung« (Cornelia Brink), nämlich von den Alliierten aufgenommene Dokumentaraufnahmen, führen sie zu der bitteren Erkenntnis, dass sie beide Eltern verloren habe. Sie mutmaßt, dass diese »in einem Konzentrationslager oder, von ihren Mitbürgern verraten, auf einer Straße« gestorben seien (David 2009, 646). Drehbuchautor Leo Lehman wollte die Szene möglichst werkgetreu umsetzen: »I found myself watching a film taken in a concentration camp. It must have been Auschwitz or Maidanek, after the Russians had come in. In the cinema, the spectators wept, fainted and prayed ... I sat pushed back into my seat by the horror before me ... A voice behind me whispered thousands and millions of them.«⁸

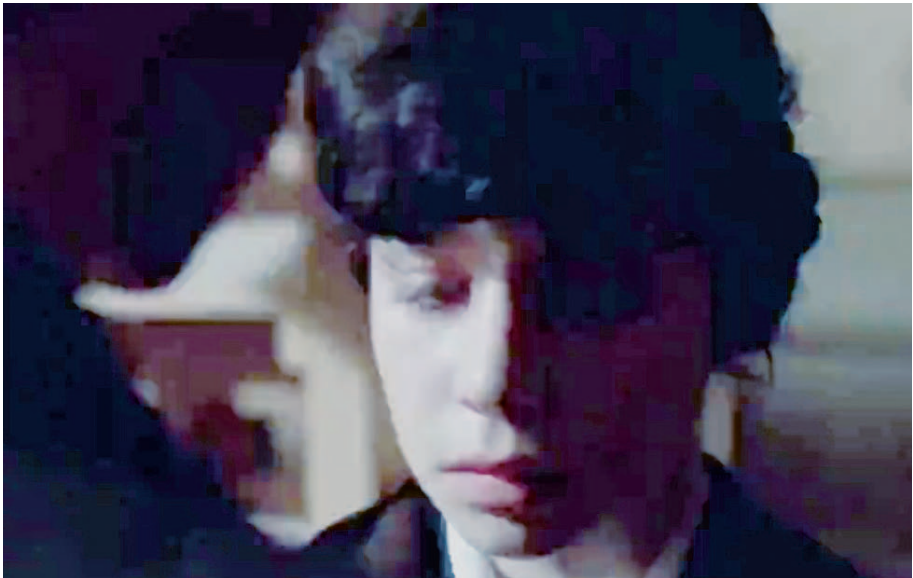
Wie zentral die Szene ist, räumte später auch die Kritikerin Ursula von Kardorff ein: »Dann sah sie [Janina] im Kino einen russischen Film über Auschwitz und begriff. Nie würden die Eltern wieder kommen. Sie war dem Selbstmord nahe, machte sich Vorwürfe, sie habe sie verraten, sei nicht mit den Eltern in den Tod gegangen. Man muß diese Seiten in dem Buch ›Ein Stück Erde‹ nachlesen. Der Film konnte das schwer in Bilder umsetzen.«⁹ Ehrlicher Weise hätte die Autorin hinzufügen müssen: »Die Filmemacher wollten es nicht in Bilder umsetzen.« Denn ein Film kann einen anderen Film problemlos zitieren. Mehr noch: Das *Mise en abyme*-Verfahren ist ein beliebtes Stilmittel von Regisseuren, das Wirth in der Fortsetzung von *Ein Stück Himmel* auch durchaus anwandte.

Die Szene hätte sich somit problemlos filmisch umsetzen lassen. Die inhaltliche Auslassung verstärkt die Annahme, dass Wirth die Zuschauer*innen nicht mit dem Horror des Holocaust zu deutlich und zu direkt konfrontieren wollte.

Jeder Film und jede TV-Serie haben einen Aussagewunsch, dem sich die Handlungsparteien unterordnen müssen. Die Intention, mit *Ein Stück Himmel* einen *Anti-Holocaust* zu zeigen und damit eine Serie, die weitgehend auf spektakuläre, melodramatische und schockierende Bilder verzichtet, forderte Konzessionen in Sachen Authentizität. So ist es zu erklären, warum die zentrale Stelle im Kino mit den »Ikonen der Vernichtung« aus Davids Autobiografie getilgt wurde – zugunsten einer Schonung der Zuschauer*innen und einer erträglicheren Handlung.

8 A Square of Sky: A Wartime Childhood by Janina David, dramatised by Leo Lehman, Part 8. In: Privataarchiv Leo Lehman, Ascot/England.

9 Vorwort von Ursula von Kardorff [Typoskript]. In: HA WDR VSH ZU44/R8 Wiederbegegnungen (Ein Stück Himmel), 1–3, 800278.



Video 2: Ausschnitt aus *Ein Stück Himmel*, Folge 8 – *Die letzten Tage des Krieges*
(BRD 1982, Regie: Franz Peter Wirth), 0:50:39–0:52:05



6. Beispiel: »Prinzip Hoffnung« und »Coming of Age« statt Gräuel

Für die These, dass die Zuschauer*innen geschont werden sollten, spricht auch, dass andere Szenen ausgespart wurden, die die Gräuel des Holocaust explizit gezeigt hätten. In der Buchfassung kommt etwa das Mädchen Rebekka vor, das von ihrer Leidensgeschichte erzählt: »Sie [Rebekka] war in Majdanek, Auschwitz und Ravensbrück. Vom dreizehnten bis zum fünfzehnten Lebensjahr wurde sie von einem Lager ins andere geschickt. Wir wussten bereits, dass sie in mindestens einem Lager gewesen war, denn auf ihrem Arm war eine Nummer eingätzt. In Auschwitz war auf sie geschossen worden. Die Kugel war ihr in die Schulter gedrungen und hatte einen Nerv durchgetrennt – daher der verkrüppelte Arm. Daraufhin wurde Rebekka in die Krankenbaracke gebracht, wo sie sich in einen Sanitäter verliebte« (David 2009, 814).

Der/die Zuschauer*in von *Ein Stück Himmel* erhält jedoch keine Einblicke in den Alltag von Konzentrations- und Vernichtungslagern – es bleibt bei vagen

Andeutungen: etwa, dass Janinas letztes Lebenszeichen von ihrem Vater ein Brief »aus der Nähe von Maidanek« gewesen sei.¹⁰ Auch die Folgen der Lagerhaft wie etwa Verstümmelungen werden optisch ausgelassen – erst in der Fortsetzung von *Ein Stück Himmel* wird auf der Schifffahrt nach Australien kurz eine tätowierte KZ-Nummer sichtbar.

Ausgespart wird auch Janinas Verzweiflung, die sich nicht nur in Angst und Traurigkeit, sondern auch in Depressionen und Suizidalität äußert: »Ich hätte den Krieg nicht überleben dürfen. Zum Sterben hat es damals unzählige Möglichkeiten gegeben. Ich hätte meine Eltern nie verlassen sollen« (David 2009, 790 f.). Statt dem düsteren Bild der Buchvorlage hat die Serie mit dem »Coming of Age«-Motiv einen anderen Fokus. Diese Schwerpunktsetzung geht vor allem auf den Regisseur Wirth zurück, der erklärt hatte, er wolle mit *Ein Stück Himmel* auch der jungen Generation mit ihrer »No future«-Angst Perspektiven bieten. *Ein Stück Himmel* wird so nicht ausschließlich zu einem Lehrstück über den Holocaust, sondern auch zu einem Lehrstück für junge Menschen, ihr Leben in die Hand zu nehmen und ihres eigenes Glückes Schmied zu werden. In der Betonung dieses Aspekts mag ein Grund für den Verzicht auf drastische Szenen und die äußerst optimistische Interpretation von Janinas Gefühlszustand liegen. Eine zu depressive und suizidale Janina hätte *Ein Stück Himmel* zwar authentischer gemacht, wäre aber im deutschen Fernsehen weniger anschlussfähig gewesen. Zugunsten des Aussagewunsches »Prinzip Hoffnung« wurden besonders beklemmende und bedrückende Einblicke in Davids Seelenleben getilgt – und damit Konzessionen in Sachen Authentizität abverlangt.

7. Beispiel: Fehler in Details – unauthentisches Australien

Aufgrund des großen Erfolgs der achtteiligen Serie *Ein Stück Himmel* beschloss der WDR, zwei Fortsetzungsfolgen zu produzieren – die von Janina Davids Flucht von Polen nach Paris und ihrer Weiterreise über Sri Lanka nach Australien berichten. Noch im November 1985 hatte der WDR David als Fachberaterin verpflichtet. Doch der hohe Kostendruck, der auf der Produktion lastete, und Streitigkeiten, ob der WDR oder die »Bavaria« Davids Reise nach Sri Lanka bezahlen sollte, führten dazu, dass die Autorin am Ende wieder ausge-

10 Drehbücher *Ein Stück Himmel*. 8. Folge. In: HA WDR.

laden wurde (David 2014, Experteninterview). Sowohl der WDR als auch die »Bavaria« vertraten die Auffassung, dass jeweils die andere Seite für Davids Spesen aufkommen müsse. »Das Ergebnis ist nun, daß die Produktion ohne diese wichtige Beratung durch Frau David auf Sri Lanka drehen muß, wo auch wichtige Teile einer Schiffsreise von Europa nach Australien und Szenen in Australien selbst realisiert werden sollen«, heißt es in einem Schreiben des WDR.¹¹

Wäre es nach dem Drehbuchautor Leo Lehman gegangen, hätte David vor Ort nicht nur die Rolle einer Fachberaterin gehabt, sondern wäre in der letzten Szenenfolge auch vor der Kamera gestanden. Die junge Janina, gespielt von Dana Vávrová, sollte in der Lehman-Fassung am Meer spazieren gehen und »ihren Blick über die Promenade schweifen« lassen. Dabei sollte sie eine Frau sehen, »die auf einer Bank sitzt. Sonst ist niemand zu sehen ... Sie geht auf sie zu, setzt sich ans andere Ende der Bank. Die beiden Frauen sehen sich an. JANINA: Wie ging es weiter? JANINA DAVID: Was spielt das für eine Rolle? Hier war es zu Ende. Sie streckt ihre Hand aus, die andere nimmt sie. ENDE.«¹²

Durch das Einbeziehen der realen Protagonistin Janina David und ihres fiktiven Alter Ego, gespielt von Dana Vávrová, sollte der enge Zusammenhang von tatsächlich erlebter und gespielter Geschichte verdeutlicht und damit die Authentizität affirmiert werden – ein beliebter Effekt, wie er auch in Filmen wie *Schindlers Liste* (USA 1993, Steven Spielberg) oder *Lion – Der lange Weg nach Hause* (USA 2016, Garth Davis) zu sehen ist. Da David jedoch nicht nach Sri Lanka mitgenommen wurde, schloss die letzte Folge mit Dana Vávrová am Meer und einem extradiegetischen Erzähler, der Davids weiteren Lebensweg beschreibt.

Aufgrund des Ekklats um die Reise nach Sri Lanka ist Janina David noch heute auf die Fortsetzungsfolgen von *Ein Stück Himmel* schlecht zu sprechen. Die Kränkung ist auch der Grund dafür, warum sie weitere Verwertungen der Folgen ablehnte. Daher sind im Handel nur die ersten acht Folgen von *Ein Stück Himmel* als DVD erhältlich. Die zwei Fortsetzungsfolgen sind nur im WDR-Archiv einsehbar oder über den WDR-Mitschnittdienst zu beziehen.

David nimmt Anstoß an vielen Details, etwa dass der australische Fabrikbesitzer – völlig untypisch zur australischen Nonchalance – eine Krawatte oder ihr Cousin statt einer Uniform der Royal Air Force eine osteuropäische Uniform trage. Überhaupt ist die Liste von Davids Kritikpunkten lang. So

11 Schmidt, Hartwig (WDR) an Struve, Günter/Dr. (WDR). Betr.: Bavaria Produktion »Ein Stück Himmel«: Vereinbarung über die Reisen von Frau Janina David, 10.01.1986. In: HA WDR, VSH ZU44/R8 Wiederbegegnungen (Ein Stück Himmel), 1–3, 800278.

12 Drehbücher Ein Stück Himmel. 10. Folge. In: HA WDR.



Video 3: Ausschnitt aus
Ein Stück Himmel,
Folge 10 – *Licht über
dem Wasser* (BRD 1986,
Regie: Franz Peter Wirth),
1:35:21–1:35:58



kritisiert sie etwa, dass ein chinesisches Mädchen in einer Textilfabrik von einer Vietnamesin gespielt werde; dass die australischen Figuren keinen australischen Akzent sprächen; oder dass die Häuser in Melbourne auf Sri Lanka gedreht worden seien: »you can see the typical Indian bungalow which is not a Melbourne house« (David 2014, Experteninterview).

Filmwissenschaftler*innen machen sich bisweilen darüber lustig, wenn Filme historischen Faktenchecks unterzogen und falsche Daten, Ereignisse oder Gegenstände kritisiert werden. Diese Kritik greift aber zu kurz, schließlich wird von dem/der Zuschauer*in oft ein Zusammenhang zwischen äußerer und innerer Wahrheit konstruiert. Demnach kann eine Geschichte nur dann wahrhaftig sein, wenn nicht nur der Erzählstrom, sondern auch die Mittel der Erzählung stimmen. Daher sind auch Äußerlichkeiten wie die richtige Uniform wichtig.

Während der *Holocaust*-Kontroverse hatte etwa der SWF-Fernsehspielchef Peter Schulze-Rohr die mangelnde »äußere Glaubwürdigkeit« der amerikanischen TV-Serie kritisiert: »Abzeichen stimmen nicht, Uniformen stimmen nicht, Hitlerjungen treten in Sommeruniformen unter Weihnachtsbäume, Lebensmittel schmuggelnde Juden werden im Warschauer Getto von Polen in regulären polnischen Uniformen exekutiert (als es längst keine polnische Armee mehr gab). Die Fülle derartiger Fehler wird Jüngere nur verwirren. Älteren erlaubt sie zu sagen: Wenn die nicht mal das richtig machen, dann stimmt auch alles andere nicht« (Schulze-Rohr 1978). Fragen nach der »äußeren Glaubwürdigkeit« – wie die Wahl des Drehorts, der Schauspieler*innen, deren Aussehen, der Ak-

zent, das Kostüm, aber auch die historischen Fakten der Handlung – können zum Gradmesser werden, ob eine Inszenierung als authentisch wahrgenommen wird oder nicht.

8. Beispiel: Problematisches Geschichtsbild – Wehrmachtsoffizier rettet Juden

Dass die TV-Serie *Ein Stück Himmel* geschichtspolitisches Fingerspitzengefühl beweisen wollte, zeigt der Umstand, dass eine für Janina David und auch für den Drehbuchautor Leo Lehman zentrale Szene gestrichen wurde, in der ein deutscher Offizier, ein gläubiger Katholik, aus Verbundenheit mit den Nonnen die Kinder und Ordensschwestern aus der Klosterschule im brennenden Warschau rettet und aufs Land führt. An diesem Exodus entzündete sich eine kontroverse Diskussion. David und Lehman ging es um historische Authentizität. Mit ihrem jüdisch-polnisch-britischen Hintergrund und ihrer komplexen Verfolgungsgeschichte wussten sie, dass es keine eindeutigen Täter-Opfer-Dichotomien gibt und sich Geschichte niemals nur in Schwarz-Weiß-Mustern erzählen lässt. Den beiden Holocaust-Überlebenden erschien es wichtig, die unfassbaren, weil kontraintuitiven Ereignisse – dass zum Teil jüdische Kinder ausgerechnet von der Wehrmacht gerettet werden –, auch dann authentisch zu schildern, wenn sie eine Ambivalenz bei den Betrachtenden entfachen können.

Schließlich schwingt in Davids Schilderung die Botschaft mit, dass nicht alle Deutschen Nazis waren und es Wehrmachtsoffiziere gab, die indirekt Juden retteten. Mehr noch: Die Wehrmachtsoffiziere werden bei David als fürsorglich, verantwortungsbewusst und hilfsbereit beschrieben. Damit wird gar das Narrativ der »sauberen Wehrmacht« affirmiert. In Lehmans Drehbuchversion sollte der Auszug aus Warschau mit dem deutschen Offizier an der Spitze folgendermaßen gezeigt werden: »The German Officer puts himself at the head of the column. He picks up the smallest child and takes another by the hand. Mother Superior will walk with him.« Das kleinste Kind sollte dabei eine Jüdin sein: »It turned out later that the blond angel the German Officer carried on his arm was also a Jew ...« (A wartime childhood, Privatarchiv Leo Lehman).

Doch genau dieser Subtext erschien Regisseur Wirth als heikel. Ein Wehrmachtsoffizier, der ein jüdisches Kind auf den Schultern aus dem brennenden Warschau rettet – diese filmische Umsetzung hätte problematische Bilder erzeugt, die die Deutschen von ihrer Schuld entlastet hätten. Ein Retter mit einem Kind auf den Schultern: Kulturgeschichtlich ist dieses Motiv – wie Wirth laut

David argumentierte – mit dem heiligen Christophorus verbunden, einem der 14 Nothelfer (David 2014, Experteninterview). Der Überlieferung nach trug der heilige Christophorus Jesus auf seinen Schultern über einen Fluss – und mit Christus die Last der ganzen Welt, die Sünde der Menschheit (vgl. Stritzky 1994, 1174–1176). Ein deutscher Offizier, der Christophorus- oder auch Moses-gleich die Kinder und Nonnen aus dem brennenden Warschau herausführt, und ein weiterer Offizier, der die Kinder unterwegs zwar nicht mit himmlischem Manna, aber immerhin mit einem Sack Zucker stärkt: Wirth war sich sicher, dass diese Szene ein problematisches Erinnerungsangebot transportiert hätte. Als Zeitgenosse des NS-Regimes und einstiges NSDAP-Mitglied¹³ mag Wirth möglicherweise auch umso mehr das Bedürfnis gehabt haben, sich in dieser Frage nachträglich klar zu positionieren.

Als Regisseur hatte Wirth freilich das letzte Wort, die Szene mit dem »guten Wehrmachtsoffizier« wurde getilgt. Demnach musste sich der Wunsch nach Au-



Video 4: Ausschnitt aus *Ein Stück Himmel*, Folge 8 – *Die letzten Tage des Krieges* (BRD 1982, Regie: Franz Peter Wirth), 0:00:31–0:02:24



13 NSDAP-Gaukartei, Wirth, Franz Peter, geb. 21.09.1919. In: Bundesarchiv, Abt. Berlin (BArch, ehem. BDC). Anmerkung: Wirths Geburtsdatum weicht damit um einen Tag von dem sonst bekannten 22.09.1919 ab.

thentizität erneut dem Aussagewunsch unterordnen, um ein problematisches, revisionistisch anmutendes Erinnerungsangebot zu verhindern.

9. Beispiel: Kontroverse Schuldfrage – Beispiel Antijudaismus, Antisemitismus und Rassismus in Polen

Auch wenn Janina David in ihrer Autobiografie keine Erklärung für den polnischen Antisemitismus und erst recht nicht für den Holocaust geben kann und will, werden individuelle Motivstrukturen wie materielle Bereicherung und Profitstreben auf Seiten der polnischen Bevölkerung ebenso erwähnt wie der in ihr tief verankerte Antijudaismus, der mit einem rassistisch fundierten Antisemitismus einherging.

Schon vor der deutschen Besetzung im Zweiten Weltkrieg gab es im Polen der Zwischenkriegszeit eine antijüdische Politik, die sich etwa in Wirtschaftsboykotten, »Arierparagraphen« und der Ablehnung jüdischer Studierender an den Universitäten äußerte (vgl. Pickhan 2008, 281). David beschreibt in ihrer Autobiografie, dass ihr Vater nur aufgrund seiner Verdienste in der polnischen Armee Piłsudskis von den Restriktionen an den Universitäten befreit war (David 2009, 85). Während des Holocaust im von Deutschen besetzten Polen blieb laut der Historikerin Gertrud Pickhan die »Mehrheit der Polen und Polinnen [...] gegenüber dem jüdischen Martyrium gleichgültig und sah nur das eigene Leid, manche äußerten heimlich oder offen sogar eine gewisse Befriedigung über die Lösung der polnischen ›Judenfrage‹ durch die Nationalsozialisten« (Pickhan 2008, 281).

Nach dem Zweiten Weltkrieg stellten Juden zunächst für die polnischen Nationalisten, später aber auch für die herrschenden Kommunisten erneut ein Feindbild dar, sodass viele Juden und Jüdinnen in Polen keine Zukunft mehr für sich sahen und spätestens nach den März-Ereignissen 1968 emigrierten: Nach dem Sechstagekrieg intensivierten sich die »als Antizionismus getarnten antisemitischen Kampagnen«. Sowohl die antijüdische Politik als auch das Narrativ der »Martyrologia«, das Polen ins Zentrum des Leids rückte, waren für die Erinnerungspolitik lange Zeit maßgeblich (Pickhan 2008, 282). Zwar schrieb Janina David ihre Autobiografie auf der Grundlage ihrer in Geheimschrift notierten Tagebuchaufzeichnungen. Dennoch stellt diese ein retrospektiv formuliertes Werk dar, weswegen davon auszugehen ist, dass die antijüdischen Strömungen in der polnischen Politik und Gesellschaft nach dem Zweiten Weltkrieg sich auf die Interpretation der Zeit vor 1945 ausgewirkt haben.

Dies gilt ebenso für den jüdisch-polnisch-britischen Drehbuchautor Leo Lehman, der in seinen Fernsehspielen immer wieder den polnischen Antisemitismus geißelte – am deutlichsten in dem SDR-Fernsehspiel *Chopin-Express*¹⁴ (BRD 1971, Michael Kehlmann), das 1971 ausgestrahlt wurde (Rauch 2015). Darin werden das schwierige Verhältnis zwischen Juden und Polen sowie insbesondere die antisemitische und antizionistische Welle in Polen nach dem Sechstagekrieg 1967 behandelt. Aufgrund seiner Herkunft war es Lehman möglich, Figuren mit Sprengkraft zu entwerfen, mit denen ein deutscher Autor gehadert hätte.

David wurde immer wieder Zeugin des Antisemitismus in der polnischen Bevölkerung (David 2009, 375). In ihrer Autobiografie kritisiert sie auch die Kollaboration von Polen mit den Deutschen. Bei Hausdurchsuchungen im Ghetto, die die deutschen Besatzer häufig mit Unterstützung der jüdischen Miliz und der polnischen Polizei durchführten, habe sich »der polnische Polizist meistens durch besonderen Eifer hervor[getan]«, wengleich auch »viele jüdische Milizmänner [...] ihre Macht über die hilflosen Massen« missbraucht hätten (David 2009, 188). Die noch heute kontrovers diskutierte Dimension von polnischer und jüdischer Kollaboration wird in der Verfilmung ausgespart.

Eine besonders einschneidende Erfahrung mit Antijudaismus und Antisemitismus macht David im Kloster. Als sich eine Wunde an ihrer Hand entzündet, wird sie zu Schwester Blanche aufs Krankenzimmer geschickt: »Sie untersuchte meine eitrige Hand und ließ sie voll Abscheu wieder fallen: ›Du hast Krätze.‹ ›Das ist nicht wahr!‹, rief ich empört. ›Doch. Du wäschst dich nicht oft genug, daher kommt es. Wir tun, was wir können, um dir Reinlichkeit beizubringen, aber wie können wir hoffen, gegen rassische Eigenheiten anzukommen? Was von einer Generation zur anderen weitervererbt wird ... Dein Volk war immer dreckig und wird es immer sein ...‹« Während Schwester Blanche die angebliche Krätze-Erkrankung Davids auf deren »Rasseeigenschaften« zurückführt, kommt Schwester Adele zu einem anderen Befund: »Du hast Gelbsucht, du hast in diesem Fuß hier eine böse Infektion und deine Knochen sind offen wegen der Unterernährung. Du brauchst Essen und viel Vitaminpillen und Lebertran, doch das Einzige, was ich habe, ist diese schwarze Schmiere und Zinkaugentropfen!« (David 2009, 562). Im Film fehlt auch diese Passage, die den unter den Schwestern ebenso wie in der Bevölkerung verbreiteten Antisemitismus und Antijudaismus deutlich macht.

14 Leo Lehman: *Chopin-Express* (aus dem Englischen von Marianne de Barde und Hubert von Bechtolsheim). In: Historisches Archiv des SWR, Stuttgart, 29/00586.

Insgesamt zeichnet die Autobiografie ein ambivalentes Bild der Volksrepublik und der polnischen Bevölkerung. Die Leser*innen von *Ein Stück Himmel* erhalten eine differenzierte Beschreibung der politischen Kultur und Mentalität in Polen, die laut David es den Nationalsozialisten leichter gemacht habe, die jüdische Bevölkerung zu ermorden – oftmals mit aktiver Hilfe von Polen, die Juden denunzierten, deren Eigentum konfiszierten oder von den frei werdenden Arbeitsstellen profitierten. Eine deutlich geringere Rolle spielen der polnische Antisemitismus und Antijudaismus in der filmischen Adaption. Da eine zu ausführliche Auseinandersetzung hiermit die deutsche Schuld relativiert hätte, verwundern die Auslassungen aber nicht. Vor dem Hintergrund, dass *Ein Stück Himmel* auch für das Ausland produziert wurde, war an eine revisionistisch auslegbare Interpretation der deutschen Geschichte nicht zu denken. Polnische Antisemiten zu zeigen, hätte ein problematisches Entlastungsnarrativ bedeutet. Auch hier musste sich der Authentizitätswunsch dem Aussagewunsch unterordnen.



Video 5: Ausschnitt aus *Ein Stück Himmel*, Folge 10 – *Licht über dem Wasser* (BRD 1986, Regie: Franz Peter Wirth), 1:37:13–1:38:16



10. Beispiel: Rezeption – Vorwurf der Geschichtsklitterung

Vergleicht man die vielen Pressestimmen und Kritiken zu *Ein Stück Himmel*, so fällt auf, dass sich eine scharfe Kritik von dem weitgehend euphorischen Echo abhebt: die Besprechung von Boike Jacobs in der »Allgemeinen Jüdischen Wochenzeitung«. Unter dem Titel »Medusen schminkt man nicht« veröffentlichte Jacobs nach der letzten Folge einen ausführlichen Artikel, in dem sie sich von *Ein Stück Himmel* enttäuscht zeigte – nicht zuletzt deshalb, weil die Serie als »die bessere, die ehrlichere Version von Hollywoods ›Holocaust‹ gerühmt worden« sei (Jacobs 1982, 7). Die Serie lasse im Vergleich zu Davids Autobiographie zu wünschen übrig – auch wenn der »Publikumsgeschmack [...] weitgehend getroffen« sei. Laut Jacobs habe Drehbuchautor Lehman »Angst, Grauen, Tod und nachhaltige Zerstörung der furchtbaren sechs Jahre, in denen die Deutschen Polen regierten, deutlich und drastisch darstellen wollen« – Regisseur Wirth setzte hingegen einen anderen Schwerpunkt. So sei eine Fernsehserie entstanden, »die sich nicht einmal an die subjektive Wahrheit des Kindes Janina hielt. Ein Rest des bürgerlichen Glanzes, der bürgerlichen Hoffnungen auf das Gute im Menschen wurde durch alle acht Folgen gerettet, auch wo Janina David sie in ihren beiden Büchern längst nicht mehr schildern konnte. Was zu deutlich das Bild einer auch im größten Elend heilen Welt trüben konnte, wurde ausgelassen oder ganz einfach umgeschrieben.« David habe ein Inferno beschrieben – und niemand habe »das Recht, ihren Bericht in ein zwar dramatisches, aber am Ende gut verkraftbares Familienstück umzuarbeiten. Spätestens bei den Szenen im Warschauer Ghetto geschieht dies jedoch.« Jacobs warf damit der Serienadaption vor, Geschichte zu klittern, um ein leicht verdauliches Erinnerungsangebot zu liefern. Der Film helfe nach, »damit nur ja keine allzu schmerzlichen Erkenntnisse den Zuschauer belasten« (ebd.).

Jacobs' Philippika bezog sich nicht nur auf die Gesamtinterpretation, sondern auch auf kleine Details. So kritisierte sie etwa das harmonisierte Klosterleben, das »in einem so milden Licht gezeigt« werde, wie es Janina »nie hat erleben dürfen. Liebe, Freundlichkeit und Zusammenhalt werden in einer Weise dargestellt, wie man sie sich in der Rückschau für dieses Kind und letztlich auch für die katholische Kirche gewünscht hätte.« Tatsächlich war in Davids Autobiografie die Perspektive deutlich finsterner, als sie sich etwa über ihre Kameradinnen äußert: »Meine Abneigung gegen sie wurde von Tag zu Tag größer. Es schien unmöglich, noch an sie heranzukommen. [...] Ich hatte ein Gefühl, als könnte ich sie alle umbringen.« Auch die Nonnen würden »schön und sanft und mütterlich« gezeigt, obwohl diese im Buch oft sehr ambivalent und bis-

weilen offen als Vertreterinnen antijüdischer und antisemitischer Ressentiments dargestellt worden seien (ebd.).

Fazit

Als Gegenentwurf zur amerikanischen TV-Serie *Holocaust* reklamierte *Ein Stück Himmel* einen besonders hohen Authentizitätsanspruch für sich. Einen *Anti-Holocaust* zu verfilmen, bedeutete, nicht mit spektakulären, melodramatischen oder gar kitschigen Mitteln alle Kapitel der nationalsozialistischen Judenvernichtung zu erklären, sondern stattdessen *pars pro toto* eine historisch belegbare Geschichte zu erzählen. Am Beispiel der Verfilmung von Janina Davids Autobiografie, deren Autorin sich als Zeitzeugin und Fachberaterin für die Authentizität der Adaption verbürgte, sollte die Perspektive eines Kindes Auskunft über die Gräueltaten des Holocaust geben – kombiniert mit einem ruhigen und zurückhaltenden Inszenierungsstil.

Da die »Ikonen der Vernichtung« in *Ein Stück Himmel* ebenso ausgespart werden wie berühmte Täterorte wie Auschwitz oder Majdanek, ist es verfehlt, *Ein Stück Himmel* unter das Label »Auschwitz-TV« zu subsumieren (vgl. Stiglegger 2015). Davids Autobiografie besticht und schockiert durch ihre konsequente, unverblühte Perspektive, die bewusst jene eines Kindes einnimmt. Diese Unbekümmertheit, die keinen Konventionen folgen wollte, ließ jedoch revisionistische oder relativierende Interpretationsmöglichkeiten zu. Diese unterband Regisseur Franz Peter Wirth durch verschiedene Interventionen – jedoch um den Preis, dass er von der Autorin und dem Drehbuchautor bewusst angelegte Mehrdeutigkeiten und Ambivalenzen glättete. Wirths Herausforderung bestand darin, einerseits der Autobiografie gerecht zu werden und andererseits eine Geschichtsdeutung zu entwerfen, die nichts beschönigte und dennoch anschlussfähig und massentauglich blieb. So fällt im Vergleich zwischen Buchvorlage und Filmfassung besonders auf, dass zu grausame Deutsche ebenso vermieden wurden wie zu gütige Deutsche: Die einen hätten das bundesrepublikanische Publikum, die anderen die internationalen Zuschauer*innen verärgert und einen Revisionismus-Vorwurf aufkommen lassen.

Ein wesentlicher Unterschied zwischen Buch und Film ist auch, dass in der TV-Serie Polen weniger antisemitisch und antijudaistisch erscheint als in der Vorlage. Auffällig ist auch, dass die Protagonistin Janina weniger depressiv und gebrochen als in der autobiografischen Vorlage gezeigt wird. Hierzu passt auch die Gesamtinterpretation von Regisseur Wirth, die er unter das Leitwort

»Prinzip Hoffnung« stellte. Eine zu deutliche Konfrontation mit von Deutschen begangenen Gräueltaten, eine zu drastische Darstellung der »Ikonen der Vernichtung«, eine zu große Differenz zwischen Juden und Christen und eine zu suizidale Protagonistin hätten diese Intention gestört. Von daher lehnte sich Franz Peter Wirth mit *Ein Stück Himmel* an die in den 1980er Jahren zunehmend populärer werdenden *survivor tales* an, die weniger eine Leidens- als eine Überlebensgeschichte erzählen, und betonte in seiner Adaption das »Coming of Age«-Motiv des Mädchens Janina.

Die punktuelle Rekonstruktion von Kontroversen und Dynamiken am Filmset hat gezeigt, dass *Ein Stück Himmel* einen mehrdeutigen deutsch-jüdisch-polnischen Erinnerungsort bildet, an dem unterschiedliche Erinnerungsnarrative ablesbar sind – und somit eine mentalitätsgeschichtliche Fundgrube darstellt, angefangen von Kontroversen über angemessene Geschichtsinterpretationen bis hin zur Frage, wie »jüdisch« die Protagonistin aussehen solle oder ob es während des Zweiten Weltkriegs in Warschau noch Torten gab.

Die Diskrepanz zwischen der Rezension der »Allgemeinen Jüdischen Wochenzeitung« und dem sonstigen begeisterten Medienecho zeigt auch, dass Abstriche in Fragen der Authentizität, Glättungen und Modifikationen durchaus als solche wahrgenommen wurden. Dabei war der Standpunkt der Betrachtenden für die Interpretation zentral – so wie die jüdisch-polnisch-britische Autorin Janina David und der jüdisch-polnisch-britische Drehbuchautor Leo Lehman, beide in London lebend, wenig Verständnis für die politische Kultur der Bundesrepublik, ihre Grenzen des Sagbaren und ihr Hadern mit mehrdeutigen und ambivalenten Geschichtsbildern hatten. Diese darzustellen, bedeutete für sie nicht, Geschichte zu klittern, sondern vielmehr der historischen Wahrheit gerecht zu werden. An dieser Stelle wird deshalb ebenso deutlich, dass Authentizität als ein komplexer Zuschreibungsmechanismus verstanden werden muss, der je nach Kontext andere Maßstäbe ansetzt. Die *eine* authentische Version der Geschichte kann es deshalb gar nicht geben, sondern lediglich die Zuschreibung in den unterschiedlichen produktions- wie rezeptionsästhetischen Kontexten.

Als Faktoren von Authentizität gelten außer der Adaption einer realen Biografie und historischer Ereignisse die Wahl des Drehorts, der Figuren, deren Aussehen und Akzent, Ausstattung und Kostüme. Hinzukommen Wahrscheinlichkeits- und Plausibilitätskategorien: Die Handlung sollte an den Erfahrungs- und Erwartungshorizont der Zuschauer*innen anknüpfen können.

Die Tatsache, dass besondere Erfahrungen von jüdischer Differenz in der Filmfassung gestrichen wurden, legen vor dem Hintergrund der vom Regisseur formulierten Devise »Prinzip Hoffnung« nahe, dass *Ein Stück Himmel* auch im

Kontext von Universalisierungstendenzen des Holocaust zu bewerten ist. Ähnlich wie das »Tagebuch der Anne Frank«, bei dem verschiedene redaktionelle Veränderungen vorgenommen wurden, um ein breitgefächertes Identifikationsangebot zu liefern (vgl. Kramer 2015, 113), konkurriert in der Verfilmung von »Ein Stück Himmel« die jüdische Opfererfahrung stets mit dem »Coming of Age«-Narrativ.

Experteninterviews – etwa mit der damaligen Regieassistentin Doris Andreas oder dem Kameramann Joseph Vilsmaier – deuten an, dass Davids tatsächliche Rolle als Fachberaterin am Filmset weniger wichtig war, als es die Werbematerialien suggerierten. Dies bestätigt den Eindruck, dass die Frage der Authentizität durchaus für Marketing-Zwecke instrumentalisiert werden kann. Um besonders anschlussfähig und erfolgreich zu sein, müssen wohl Abstriche in Fragen der Authentizität gemacht werden. Die Vorstellung, eine Produktion könne »vom ersten bis zum letzten Buchstaben authentisch« sein, gehört damit zur »Illusionsfabrik Kino«, die keinem historischen Faktencheck standhält.

Filmografie

Chopin-Express, Michael Kehlmann, BRD 1971.

Ein Stück Himmel, Franz Peter Wirth, 8 Folgen, BRD 1982/1986.

Quellen

A Square of Sky: A Wartime Childhood by Janina David, dramatised by Leo Lehman, Part 8, in: Privatarchiv Leo Lehman, Ascot/England.

Dana Vávrová, 14, ein Mädchen aus Prag [Typoskript], in: HA WDR 05193.

Drehbücher *Ein Stück Himmel*, in: HA WDR.

Gespräch mit Regisseur Franz Peter Wirth [Typoskript], in: HA WDR 12193.

Lehman, Leo: *Chopin-Express* (aus dem Englischen von Marianne de Barde und Hubert von Bechtolsheim), in: HA SWR St, 29/00586.

NSDAP-Gaukartei, Franz Peter Wirth, geb. 21.09.1919, in: BArch (ehem. BDC).
Anmerkung: Wirths Geburtsdatum weicht damit um einen Tag von dem sonst bekannten 22.09.1919 ab.

Schmidt, Hartwig: »Eine Geschichte, an die wir uns so exakt wie möglich gehalten haben ...« WDR-Serie »Ein Stück Himmel« nach siebenmonatiger

- Drehzeit beendet (Sendetermin: Frühjahr 1982). WDR-FS-Nachricht für die Woche 23/81, in: HA WDR 5194.
- Schmidt, Hartwig (WDR) an Gunther (WDR). Betr. Light over the water (Ein Stück Fremde) von Leo Lehman, Untertitel: nach der Autobiographie von Janina David, 12.11.1984, in: HA WDR VSH ZU44/R8 Wiederbegegnungen (Ein Stück Himmel), 1-3, 800278.
- Schmidt, Hartwig (WDR) an Günter Struve (WDR). Betr.: Bavaria Produktion »Ein Stück Himmel«: Vereinbarung über die Reisen von Frau Janina David, 10.01.1986, in: HA WDR VSH ZU44/R8 Wiederbegegnungen (Ein Stück Himmel), 1-3, 800278.
- Schmidt, Hartwig (WDR) an Michael Schmid-Ospach (WDR), Vertraulich!, 29.08.1980, in: HA WDR 12193.
- Schmidt, Hartwig (WDR) an Ursula von Kardorff (Süddeutsche Zeitung), 15.12.1982, in: HA WDR 5194.
- Schwester Zofia: Buch, Film und Wirklichkeit [Typoskript], in: HA WDR 05193.
- Vorwort von Ursula von Kardorff [Typoskript], in: HA WDR VSH ZU44/R8 Wiederbegegnungen (Ein Stück Himmel), 1-3, 800278.

Zeitzeugeninterviews

- Doris Andreas (in München)
Janina David (in London)
Günter Rohrbach (in München)
Joseph Vilsmaier (in München)

Literatur

- Adorno, Theodor W.: Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft [1951], in: ders.: Kulturkritik und Gesellschaft I. Gesammelte Schriften. Band 10.1. Hg. von Rolf Tiedemann, Darmstadt 1998, 30.
- David, Janina: A Touch of Earth: A Wartime Childhood, London 1966.
- David, Janina: Ein Stück Himmel. Ein Stück Erde. Ein Stück Fremde, München² 2009.
- David, Janina: Ein Teil des Ganzen, München 1986.
- David, Janina: Skrawek nieba, Warschau 2012.

- Jacobs, Boike: Medusen schminkt man nicht: Zu der achteiligen Fernsehserie »Ein Stück Himmel«, in: Allgemeine Jüdische Wochenzeitung, 18.06.1982, 7.
- Kansteiner, Wulf: Ein Völkermord ohne Täter? Die Darstellung der »Endlösung« in den Sendungen des Zweiten Deutschen Fernsehens, in: Moshe Zuckermann (Hg.): Medien – Politik – Geschichte (Tel Aviver Jahrbuch für deutsche Geschichte; 31), Göttingen 2003, 253–286, online unter <https://zeitgeschichte-online.de/sites/default/files/documents/kansteiner.pdf> [10.08.2021]
- Keidel, Evelyn: Vom Judentum zum Christentum – und zurück: Die psychischen Folgen eines erzwungenen Religionswechsels jüdischer Kinder-Überlebender während der Schoa, Hannover 2014.
- Knaller, Susanne/Harro Müller: Authentizität, authentisch. II. Problemstellung, in: Karlheinz Barck u. a. (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe 7: Register und Supplemente, Stuttgart 2005, 43–47.
- Kramer, Sven: Tagebuch der Anne Frank, in: Torben Fischer/Matthias N. Lorenz (Hg.): Lexikon der »Vergangenheitsbewältigung« in Deutschland: Debatten- und Diskursgeschichte des Nationalsozialismus nach 1945, Bielefeld ³2015, 112–114.
- Kunert, Günter: Versuch einer Antwort, in: Janina David: Ein Stück Himmel. Ein Stück Erde. Ein Stück Fremde, München ²2009, 933–941.
- Liebling der Götter (Film), in: Der Spiegel 18 (1960), 88.
- Pickhan, Gertrud: Polen, in: Wolfgang Benz (Hg.): Handbuch des Antisemitismus, Bd. 1: Länder und Regionen, München 2008, 276–283.
- Rauch, Raphael: Chopin-Express, in: Wolfgang Benz (Hg.): Handbuch des Antisemitismus, Bd. 8: Nachträge und Register, Berlin 2015, 178–182.
- Rauch, Raphael: Die TV-Verfilmung von *Ein Stück Himmel*. Janina David – die Anne Frank, die überlebte, in: Jörg Osterloh/Katharina Rauschenberger (Hg.): Der Holocaust: Neue Studien zu Tathergängen, Reaktionen und Aufarbeitungen, Frankfurt a. M. 2017, 209–226.
- Rauch, Raphael: Ein Stück Himmel, in: Wolfgang Benz (Hg.): Handbuch des Antisemitismus: Judenfeindschaft in Geschichte und Gegenwart. Band 8: Nachträge und Register, Berlin 2015, 194–198.
- Rauch, Raphael: »Visuelle Integration«? Juden in westdeutschen Fernsehserien nach »Holocaust«, Göttingen 2018.
- Rodek, Hanns-Georg: Hollywood im Osten, in: Welt Print, 21.07.2007, https://www.welt.de/welt_print/article1043368/Hollywood-im-Osten.html [10.08.2021].

- Schmidt, Hartwig: Eine Kindheit im Warschauer Ghetto. In München entsteht die Fernsehserie »Ein Stück vom Himmel«, in: Allgemeine Jüdische Wochenzeitung, 02./09.01.1981, 11.
- Schmidt, Hartwig (Hg.): Ein Stück Himmel: Das Filmbuch nach den Erinnerungen von Janina David, München 1986.
- Schulze-Rohr, Peter: Entscheidung über Fernsehspiel »Holocaust«. Keine Frage von rechts oder links, in: Die Zeit, 23.06.1978, <https://www.zeit.de/1978/26/keine-frage-von-rechts-oder-links> [10.08.2021].
- Stiglegger, Marcus: Auschwitz-TV: Reflexionen des Holocaust in Fernsehserien, Wiesbaden 2015.
- Stritzky, Maria-Barbara von: Art. Christophorus, in: Lexikon für Theologie und Kirche, Bd. 2. Freiburg im Breisgau ³1994, 1174–1176.
- Wiesel, Eli: Die Trivialisierung des Holocaust, in: Peter Märthesheimer/Ivo Frenzel (Hg.): Im Kreuzfeuer. Der Fernsehfilm Holocaust. Eine Nation ist betroffen, Frankfurt a. M. 1979, 25–30.
- Wohl von Haselberg, Lea: Und nach dem Holocaust? Jüdische Spielfilmfiguren im (west-)deutschen Film und Fernsehen nach 1945, Berlin 2016.

URL der Online-Ausgabe (Open Access): <https://zdbooks.de/echt-inszeniert-2021/raphael-rauch-vom-ersten-bis-zum-letzten-buchstaben-authentisch> [20.02.2022]

Lizenz: CC BY-NC-ND 3.0 DE; im Beitrag enthaltenes Bild-, Ton- und/oder Filmmaterial ist von dieser Lizenz nicht erfasst.

Georg Koch

Urgeschichte als »Paläo-Poesie«

Authentisierung in Fernsehdokumentationen zur Ur- und Frühgeschichte

Abstract

Geschichtsdokumentationen im Fernsehen stehen vor der Herausforderung, dem Publikum aktuelles, relevantes Wissen zu präsentieren und es gleichzeitig emotional anzusprechen. Dazu nutzen sie ein umfangreiches Repertoire an erzählerischen und gestalterischen Strategien, die auf zwei unterschiedliche Sphären des Authentischen verweisen: zum einen Legitimierungsstrategien, die auf eine Objektauthentizität abzielen und das Versprechen einlösen sollen, vergangenes Geschehen nach aktuellem Wissensstand darzustellen; zum anderen Emotionalisierungsstrategien, durch die Subjektauthentizität evoziert werden soll, die dem Publikum eine emotionale Teilhabe an dem Gezeigten ermöglicht. Beide Formen von Authentifizierungsstrategien finden sich in Fernsehdokumentationen zur Urgeschichte besonders deutlich, wie in dem vorliegenden Beitrag herausgearbeitet wird. Dabei zeigt sich auch, dass die Gestaltung der Fernsehbeiträge über das eigentliche Ziel hinausgeht und in einer stark durch gegenwärtige Fragen und Herausforderungen geprägten »Paläo-Poesie« mündet.

Geschichtsdokumentationen zwischen Bildungserwartung und Unterhaltungsbedürfnis

Geschichtsdokumentationen im Fernsehen stehen vor der Herausforderung, der Erwartung eines Bildungs- und Wissenszuwachses und gleichzeitig dem Bedürfnis nach kurzweiliger Unterhaltung gerecht zu werden. Dabei sei der primäre Wert einer Geschichtsdokumentation deren Glaubwürdigkeit, so die WDR-Redakteurin Beate Schlanstein (2010, 65). Dokumentarische Geschichtssendungen versprechen – wenn auch nur implizit –, vergangenes Geschehen nach aktuellem Wissensstand darzustellen. Dazu nutzen sie ein umfangreiches Repertoire an Legitimierungsstrategien. Sie verweisen beispielsweise auf Wissenschaftler*innen und deren Thesen, auf Zeitzeug*innen oder historische Aufnahmen, Orte und Objekte, die für den Wahrheitsgehalt der gesamten Sendung einstehen (vgl. Pirker/Rüdiger 2010, 20). Gleichzeitig hat sich das Fernsehen vor allem als Unterhaltungsmedium durchgesetzt (vgl. Meyen 2001, 138). Es dient der Entspannung, macht Spaß und bietet Abwechslung und Genuss, ohne anzustrengen und das heimische Sofa verlassen zu müssen.

In dem Bestreben, diesen Bedürfnissen gerecht zu werden, etablierten sich unterschiedliche Emotionalisierungsstrategien. Diese zielen darauf ab, dem Publikum emotionale Teilhabe an dem Gezeigten zu ermöglichen, es zu binden und möglichst kurzweilig zu unterhalten. Für die Geschichtsdokumentationen bedeutet dies, dass das Publikum nicht nur verlässliche Informationen erwartet, sondern auch, dass ohne lästige Konzentration und ohne aufwendige Mobilisierung von Wissensbeständen Fühlen und Denken auf angenehme Weise angeregt werden. Dies stellt die Filmverantwortlichen im Ringen um eine möglichst große Einschaltquote vor die Herausforderung, den Spagat zu meistern, Information und Emotion in ein geeignetes Verhältnis zu bringen und kunstvoll zu verknüpfen. Ihr Ziel ist es, dem Publikum aktuelles, relevantes Wissen zu präsentieren und es gleichzeitig emotional anzusprechen. Dadurch sollen Langeweile, Ermüdung und Anstrengung verhindert werden.

Im Folgenden geht es mir darum, zu zeigen, welche Strategien sich in der Gestaltung von Geschichtsdokumentationen zur Urgeschichte etabliert haben, um dem Anspruch auf unterhaltsame Bildung gerecht zu werden, und wie dies mit der Zuschreibung von Authentizität zusammenhängt. Dabei vertrete ich die These, dass die auf eine emotionale Involvierung abzielende Gestaltung urgeschichtlicher Inhalte in den Dokumentationen über das Ziel, wissenschaftliche Erkenntnisse für das Fernsehpublikum aufzubereiten, hinausgeht und in einer stark durch gegenwärtige Fragen und Herausforderungen geprägten »Paläo-

Poesie« mündet. Letztere ist dadurch gekennzeichnet, dass – dem klassischen Motiv der Dichtung folgend – gesellschaftliche Vor- und Einstellungen in Form einer fiktiven Erzählung verhandelt werden. Die Verschränkung von Legitimierungs- und Emotionalisierungsstrategien mündet dabei in einer »gefühlten Wahrheit«, die sich durch eine besondere emotionale Intensität sowie durch die Zuschreibung von Glaubwürdigkeit auszeichnet.

Unterhaltsame Bildung und Authentizität

Die Konzepte Information und Emotion, die im Fernsehen stets miteinander und aufeinander wirken, entsprechen zwei spezifischen Sphären des Authentischen (vgl. Pirker/Rüdiger 2010, 14–16). Bezogen auf Information ist dies die Objektauthentizität, bei der es vor allem um die materielle beziehungsweise geprüfte Echtheit geht (vgl. Sabrow/Saupe 2016, 8). Dabei stellt sich die Frage, wie Informationen zur Glaubwürdigkeit eines Programms beitragen und ihm Autorität verleihen. Im Folgenden werde ich Strategien aufzeigen, die die dargestellten Inhalte legitimieren und den dokumentarischen Anspruch stützen, Wirklichkeit abzubilden. In Bezug auf die Darstellung und damit auch die Auslösung von Emotionen geht es um die Subjektauthentizität. Diese artikuliert sich zum einen in einer »autoritativen Deutung und Interpretation eines Autors« (ebd.), zeigt sich jedoch ebenso im Sinne einer »Treue zu sich selbst« in inszenierten Gefühlsregungen und damit in der Darstellung von Emotionen.

In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage, wie in den Dokumentationen eine »emotionale Unmittelbarkeit« inszeniert wird: Wie soll dem Publikum ermöglicht werden, in eine Vergangenheit einzutauchen, die sich »echt« anfühlt und zur Identifikation einlädt? Damit verknüpft ist die Frage, ob die Beliebtheit und auch das Bildungspotenzial derartiger Fernsehdokumentationen darin begründet liegt, dass sich hier die Inszenierung von Authentizität auf Subjekt- und Objektebene besonders wirkmächtig wechselseitig bedingt und beeinflusst (vgl. ebd., 14). Die derart nahegelegte Wahrheit wird dabei als »authentisch« im Sinne von verbürgt, echt und wahrhaftig inszeniert und regt gleichzeitig dazu an, die dargestellten Gefühle als authentisch zu akzeptieren – eben weil sie in einer auf Glaubwürdigkeit abzielenden Inszenierung zu finden sind.

Geschichtsdokumentationen ohne Quellen?

Fernsehdokumentationen zur Urgeschichte erscheinen für eine Analyse besonders attraktiv, da die fernste menschliche Vergangenheit in diesem Medium eigentlich kaum darstellbar ist, weil sich das Thema den dort in jüngerer Zeit etablierten Darstellungskonventionen entzieht (vgl. Frevert/Schmidt 2011, 20): Weder der Einsatz von Zeitzeug*innen noch von filmischem Archivmaterial ist hier möglich. Während für zeitgeschichtliche Themen das Problem wohl eher darin besteht, aus den vielfältigen, kaum überschaubaren Quellen auszuwählen, nimmt mit zunehmender zeitlicher Distanz die Überlieferungslage stetig ab. Daher stellen die vorschriftlichen Epochen für die Aufbereitung im Dokumentarformat eine besondere Herausforderung dar.

In Fernsehdokumentationen zur Geschichte des 20. Jahrhunderts haben sich bildliche oder sogar audiovisuelle Überlieferungen und schließlich die darauf basierenden Reenactments durchgesetzt. Sie scheinen das Versprechen auf Authentizität sowohl auf der Objekt- als auch auf der Subjektebene einzulösen, da sich die Vergangenheit in Spielszenen besonders eindrücklich re-inszenieren lässt. Im Gegensatz dazu fehlen den Fernsehdokumentationen zur schriftlosen Ur- und Frühgeschichte per Definition alle Arten von beschreibenden Quellen. Einzig fragmentarisch erhaltene materielle Hinterlassenschaften bilden die Quellen der Ur- und Frühgeschichtsforschung. Auf den ersten Blick mag dies für die Verfilmung als kaum zu überwindendes Hindernis erscheinen. Aus Perspektive der Autor*innen und Produzent*innen werden so jedoch innerhalb der Fernsehdokumentationen die größtmöglichen Interpretationsspielräume innerhalb eines dokumentarischen Formats eröffnet, das versucht nicht *irgendeine*, sondern *die Welt* darzustellen.

Gleichzeitig eröffnet die Überlieferungslage selbst für die universitären Archäolog*innen lediglich einen Spekulationsraum in Bezug auf tatsächlich Geschehenes. So müssen die Filmverantwortlichen kaum fürchten, dass ihnen in ihren Beiträgen zur Ur- und Frühgeschichte die fast schon sprichwörtlichen, falschen Uniformknöpfe oder aus dem Kontext gerissene Zitate vorgeworfen werden. Genau um solche Aspekte von Objektauthentizität geht es oftmals, wenn Schauspielszenen, die sich immer häufiger in Fernsehdokumentationen finden, in der Geschichtswissenschaft diskutiert werden (vgl. Kansteiner 2003, 635). Und genau solche Diskussionen entfallen, wenn es im Fernsehen um Urgeschichte geht, auch wenn sich dort mittlerweile – ungeachtet der fragmentarischen Quellenlage – ebenso viele Reenactments finden wie in Dokumentationen zu jüngeren historischen Epochen. Anhand ihrer Einbindung wird im

Folgenden gezeigt, wie verschiedene Authentifizierungsstrategien miteinander verwoben werden, um eine das Publikum emotional bindende, kohärente Erzählung aufzubauen.

Vom Fund zur Figur. Emotionalisierungsstrategien

Die Re-Inszenierung urgeschichtlichen Lebens in Form von Schauspielszenen, sogenannten szenischen Reenactments (Walser 2010, 44), findet sich in Fernsehdokumentationen zur Urgeschichte seit den 1980er Jahren. Auf der Suche nach eindrücklichen Bildern wagte es erstmals die BBC 1981 gemeinsam mit dem Paläoanthropologen Richard Leakey, Menschen der Gegenwart in prähistorische Vorfahren zu verwandeln: In *The Making of Mankind* (UK 1981, Peter Spry-Leverton) »Richard Leakey and the BBC [...] combined their efforts to put the true picture of human evolution before a general audience for the first time« – so die Eigenwerbung (Leakey 1981, Einband).



Abb. 1: Reenactment in *The Making of Mankind* (BBC 1981)

Die Steinzeitmenschen in *The Making of Mankind* hatten dabei weniger erzählerischen als lediglich illustrativen Charakter. Die Reenactment-Sequenzen der Dokumentarreihe waren insofern noch eher tentativ. Zugleich deuten sie jedoch an, dass die Skepsis gegenüber einer Inszenierung der Urgeschichte bei der BBC nachließ. Das Unbehagen der Dokumentarfilmer*innen dürfte auch durch Einflüsse aus Hollywood abgemildert worden sein: »Lebensechte« Bilder finden sich beispielsweise in der Anfangssequenz von 2001: *A Space Odyssey* (dt. 2001: *Odysee im Weltraum*, GB/USA 1968, Stanley Kubrick), *La Guerre du feu* (dt. *Am Anfang war das Feuer*, F/CAN 1981, Jean-Jacques Annaud) oder auch in *The Clan of the Cave Bear* (dt. *Ayla und der Clan des Bären*, USA 1986, Michael Chapman). Hier wurden Masken- und Schauspiel-Techniken erprobt und in einer massenmedialen Darstellung etabliert, an die sich zukünftige Inszenierungen anlehnen konnten.

Insgesamt nahm der Anteil an Reenactments innerhalb archäologischer Dokumentationen stetig zu. Diese Visualisierungen wurden als Bausteine innerhalb der Kompilationsfilme (vgl. Sieber 2016, 108) dazu genutzt, urgeschichtliches Leben sichtbar zu machen. Dabei dienten sie bis zur Jahrtausendwende vor allem der Illustration. Mit ihrer Zunahme änderte sich dies jedoch: Das Erleben und die Gefühle der Protagonist*innen spielten eine immer wichtigere Rolle. Im Zuge dessen etablierten sich neben der Visualisierung mit der Dramatisierung, der Personalisierung und der Narrativierung drei weitere Strategien, die darauf abzielen, Subjektauthentizität herzustellen und damit das Publikum emotional zu involvieren (vgl. Frevert/Schmidt 2011, 19–21).

So fanden vermehrt visuelle und akustische Gestaltungstechniken der Dramatisierung Eingang in die Dokumentationen. Dies umfasst Techniken, die Spannung und Dramatik aufbauen und so Aufmerksamkeit erregen. Diese finden sich im Bereich derameratechnik (Schnitt und Einstellungen), bei Musikuntermalung und Geräuschen sowie im Sprechertext (Stimme, Betonung und Wortwahl). Wie sich der Grad der Dramatisierung in den letzten Dekaden wandelte, kann exemplarisch an einem Vergleich zweier Jagdszenen aus den BBC-Produktionen *The Making of Mankind* und *Walking with Caveman* (GB 2003, Richard Dale) herausgestellt werden. In beiden Fällen wird die Jagd einer Gruppe vor ca. 1,5 Millionen Jahre lebender *Homo ergaster* in einer Schauspielsequenz visualisiert.

Im Vergleich mit jüngeren Produktionen, insbesondere seit den 2000er Jahren, erscheint die Szene aus *The Making of Mankind* für das heutige Auge unspektakulär. Sie basiert auf einer einzigen Kameraeinstellung, in der eine Gruppe *Homo ergaster*-Männer aus der Entfernung zu sehen ist, wie sie sich



Video 1: Ausschnitt aus *The Making of Mankind: 4/7 Beyond Africa* (GB 1981), 00:37:55–00:38:09



Video 2: Ausschnitt aus *Walking with Caveman: 3/4 Savage Family* (GB 2003), 00:00:21–00:03:30

– wahrscheinlich auf einer Treibjagd – durch das Steppengras bewegen. Die Szene wird nicht von Musik untermalt, sondern illustriert die fortlaufenden Erläuterungen eines Wissenschaftlers.

Ganz anders gestaltete sich dagegen die Jagd in *Walking with Caveman*: Im Hinblick auf die Dramatisierung sind gleich mehrere darstellerische Mittel an dieser Sequenz bemerkenswert. Zu Beginn bildet ein Überflug einen rasanten Einstieg in die Sequenz. Es finden sich zahlreiche unterschiedliche Kameraeinstellungen: Detailaufnahmen einzelner Körperteile und Gesichter, Halbtotale einzelner Akteur*innen, Schärfen und Unschärfen, die aktive Protagonist*innen hervorheben. Darüber hinaus wird aus erhöhter Position die Ebene und die gesamte Gruppe in den Blick gerückt. Im Bereich des Schnitts ist insbesondere der Take-Wechsel bemerkenswert, der ein Wechselspiel zwischen den übermütigen Jungen, den überlegenen Alten und dem erschöpften Gnu aufbaut. Die musikalische Untermalung folgt dabei dem Bildfluss. Sie unterstreicht die Wendungen der Jagd und dramatisiert einzelne Geschehnisse.

Schließlich dient der Kommentar nicht wie noch 1981 bei *The Making of Mankind* der Erläuterung einer wissenschaftlichen These oder Erkenntnis, sondern gibt Einsicht in das Innenleben der *Homo ergaster* und erläutert die dargestellte Jagd-Situation. So wird in der Schauspielsequenz, die als solche klar im Vordergrund steht und keinen dokumentarischen Bezug aufweist, Spannung aufgebaut und ein Konflikt zwischen den erfolglosen Jäger*innen herausgestellt. Derart dient die Sequenz weniger der Illustration, als dass in ihr eine eigenständige Geschichte mit einem eigenen Spannungsbogen ausgebreitet wird. Der Einsatz stilistischer Mittel der Dramatisierung, der in einem Zusammenspiel von akustischen und visuellen Reizen aufgeht, erregt Aufmerksamkeit und fordert zum Weiterverfolgen der Sequenz auf.

Neben der Dramatisierung hielten noch weitere Emotionalisierungsstrategien in die Dokumentationen Einzug, wie in dieser Sequenz ebenfalls deutlich wird. Im Sinne einer Personalisierung richtet sich der Fokus 2003 in *Walking with Caveman* auf Einzelschicksale. Es geht weniger darum, ein Thema abstrakt zu präsentieren, als um eine Protagonisten-Story. Im Gegensatz zu der homogenen Jägergruppe in den frühen 1980er Jahren haben wir es hier mit individuellen, unterschiedlichen Persönlichkeiten zu tun. Dabei gewinnt das inszenierte Erleben dieser Personen an Bedeutung. Das Schicksal und das Handeln der Protagonist*innen geht einher mit Gefühlsausdrücken, die das Publikum emotional ansprechen sollen, wodurch ein Unterhaltungswert generiert wird. Diese Emotionsdarstellungen sind an eine Narrativierung gebunden. Es ist notwendig, sie in entsprechende Situationen, Geschehen oder Ereignisse ein-

zubetten, die sich innerhalb der Reenactments zu einer Handlung verbinden. Der Zorn und die Demütigung des übermütigen *ergaster* wird für das Publikum nur nachvollziehbar, da sie aus einem Geschehen heraus erwächst.

Mit der Visualisierung, Dramatisierung, Personalisierung und Narrativierung finden sich in den Schauspielszenen vier Authentifizierungsstrategien, die vor allem dazu dienen, glaubhafte Emotionen darzustellen. Sie laden dazu ein, den spannenden Sequenzen zu folgen und so an den Emotionen der Protagonist*innen teilzuhaben. Jenseits ihrer ursprünglich rein illustrativen Rolle erscheinen die Schauspielszenen in jüngeren Dokumentationen seit der letzten Jahrtausendwende dabei als Film im Film, der über eigene Figuren und eine eigene Handlung verfügt. Hier werden (Ur-)Geschichten von Freude und Leid, Liebe und Hass oder Leben und Tod erzählt, in denen weitaus stärkere Emotionen dargestellt werden als in den dokumentarischen Anteilen der Dokumentationen.

»Nach einer wahren Geschichte«. Legitimierungsstrategien

Das Besondere bei den Dokumentationen ist nun, dass diese Emotionsdarstellungen durch verschiedene Legitimierungsstrategien beglaubigt werden und damit den Eindruck erwecken sollen, tatsächlich so stattgefunden zu haben. Den Filmemacher*innen geht es dabei offensichtlich darum, die Darstellung aus sich selbst heraus zu legitimieren und den Erwartungen nach wahrhaftiger, beglaubigter Geschichte nachzukommen. Hier wird die Herstellung von Objektauthentizität angestrebt – wenn auch nur als Illusion (vgl. Frevert/Schmidt 2011, 20). Dabei zielt die Kompilation der dokumentarischen Anteile und der Reenactments darauf ab, ein gegenseitiges Referenzsystem herzustellen. In Dokumentationen zur Urgeschichte kommen dabei drei Strategien besonders häufig zum Einsatz: erstens die sprachliche-bildliche Verknüpfung von wissenschaftlicher Forschung und Reenactment, zweitens die Inszenierung als Visualisierung einer wissenschaftlichen These und drittens die lückenlose Rekonstruktion von Vergangenheit in den Reenactments.

Aus dem Labor in die Vergangenheit

In *Der Neandertaler – was wirklich geschah* (BRD 2006, Nina Koshofer/Ruth Omphalius) wurde die bildliche Verknüpfung von dokumentarischen Anteilen und Schauspielszenen durch eine Objektkontinuität besonders eindrücklich inszeniert:



Video 3: Ausschnitt aus *Der Neandertaler – was wirklich geschah* (ZDF 2006),
00:17:50–00:20:30



Die Dokumentation setzt sich aus zwei parallelen Handlungssträngen zusammen. Zum einen wird der Prähistoriker Ralf W. Schmitz auf einer Forschungsreise zu unterschiedlichen Wissenschaftler*innen begleitet. Parallel wird in Schauspielszenen die Geschichte des Neandertalers Aka erzählt, die so mit den dokumentarischen Anteilen verknüpft ist, dass der Eindruck entsteht, sie würde direkt aus den wissenschaftlichen Erkenntnissen resultieren. In der Beispielsequenz ist Schmitz als Gast im Landesmuseum für Vorgeschichte in Halle zu sehen. Dort untersucht er mit einem Kollegen unter dem Mikroskop einen Birkenpechrest, der den Neandertalern zugeordnet werden konnte. Ein weicher Schnitt, der den Fokus auf den Schaber aufrechterhält, führt nun in eine Schauspielsequenz, in der das identische Objekt in der Hand eines Neandertalers liegt.

Die Präsenz des im Labor hergestellten und begutachteten Werkzeugs in der Schauspielsequenz führt hierbei zu einer wechselseitigen Authentifizierung. Zum einen dienen die Schauspielszenen als visueller Beleg für das in den dokumentarischen Anteilen Erläuterte. Umgekehrt werden in den dokumentarischen Anteilen Einzelaspekte herausgestellt, die dann in den Schauspielszenen aufgegriffen und in ein urgeschichtliches Setting übertragen werden, das dadurch eine wissenschaftliche Legitimation erfährt. Dies unterstreicht den Wahrheits-

anspruch der gesamten Produktion – und die Wahrscheinlichkeit wächst, dass ihr auch ein Wahrheitsgehalt zugeschrieben wird. Hier wird der Eindruck erweckt, die Reenactments seien direkt aus der Forschung hervorgegangen. Der Verknüpfung der dokumentarischen Anteile, insbesondere der Kommentare von Wissenschaftler*innen, aber auch dem Einsatz von besonders fortschrittlicher Labortechnik kommt dabei eine besondere Belegfunktion zu, die das danach oder davor Gezeigte authentifiziert.

Von der These zum Spektakel

Der Beglaubigungseffekt, der im Falle von *Der Neandertaler – was wirklich geschah* durch ein rekonstruiertes Objekt angestrebt wurde, lässt sich alternativ auch darüber erzielen, die Handlung in Schauspielenszenen durch wissenschaftliche Thesen zu inspirieren. Als geradezu beispielhaft für die Übersetzung einer wissenschaftlichen These in eine Schauspielensequenz kann die Visualisierung des Todes eines *Australopithecus afarensis*, der uns als »Lucy« bekannt ist, in der ZDF-Koproduktion *Geheimnis Mensch* (F/BRD 2003, Jacques Malaterre) gelten:



Video 4: Ausschnitt aus *Geheimnis Mensch: 1/2 Die Kinder des Feuers* (France3/ZDF 2003), 00:21:40–00:25:00



Schnitte und Einstellungen, Geräusche, Musik und Sprechertext dramatisieren vor einer »lebensechten« Kulisse die Handlungen der Urzeitmenschen. Diese Sequenz wird dadurch authentifiziert, dass sie mit der Erläuterung versehen wird, Lucy sei keine direkte Vorfahrin des modernen Menschen gewesen, sondern entstamme einer ausgestorbenen Nebenlinie. Im Kommentar heißt es: »Lange Zeit galt Lucy als Mutter der Menschheit, aber heute wird sie mehr und mehr aus dem Stammbaum des Menschen verbannt.« – In der bildlichen Fernsehinterpretation wird sie metaphorisch vom Strom der Evolution fortgespült. Daran anschließend wird der Paläoanthropologe Martin Pickfort als »Talking Head« gezeigt, der diese viel diskutierte These erläutert, die hier in eine konkrete Sequenz übersetzt wurde und als Aufhänger einer dramatischen Spielhandlung dient. In letzterer steht jedoch weniger die Frage danach im Zentrum, ob Lucy einer ausgestorbenen Art angehört, sondern wie sie konkret gestorben ist. Das hat nichts mit Pickfords These zu tun, wird jedoch trotzdem visuell in einen Zusammenhang gebracht.



Abb. 2: Der Paläoanthropologe Martin Pickfort in *Geheimnis Mensch* (France 3/ZDF 2003)



Abb. 3: Screenshot *Steinzeit – Das Experiment – Leben wie vor 5000 Jahren* (SWR 2006). Den Verantwortlichen war es wichtig, eine lückenlose Kulisse für das Living History-Projekt zu schaffen.

Kohärente Bilderwelten

Schließlich wird dokumentarische Echtheit suggeriert, indem eine lückenlose, in sich kohärente, visuelle Welt erschaffen wird. Dies geschah beispielsweise in der Doku-Soap *Steinzeit – das Experiment – Leben wie vor 5000 Jahren* (SWR 2006, Martin Buchholz, Harold Woetzel) für die der SWR mit dem Pfahlbaumuseum Unteruhldingen kooperierte. Gemeinsam sollte das Leben in einem steinzeitlichen Dorf nachgestellt werden. Dafür wurden 13 Personen zwei Monate lang von den Kameras begleitet. Der Rekonstruktionszeitpunkt wurde auf ca. 3000 v. Chr. festgesetzt – also zu Lebzeiten der Gletscherleiche, die als »Ötzi« weltweite Bekanntheit erlangte. Durch den Bezug auf die gut erhaltene Mumie gab es eine solide Fundgrundlage, anhand der Kleidung und Ausrüstung rekonstruiert werden sollten – jedoch nur die Kleidung und Ausrüstung für eine Alpenüberquerung, wie sie »Ötzi« auf sich genommen hatte. Denn es gibt weitaus weniger Belege dafür, welche Kleidung in der heimischen Siedlung im Sommer getragen wurde. Das Museum schlug daher vor, alles, was nicht durch archäologische Befunde belegt werden könne, durch moderne weiße Kleidung zu ersetzen (vgl. Schöbel 2008, 37). So hätten die Teilnehmer*innen beispiels-

weise weiße Turnschuhe, weiße Schirmmützen oder weiße Overalls bekommen sollen. Damit wollte das Museum sichtbar auf die lückenhafte Forschungslage aufmerksam machen.

Dieser Vorschlag stieß bei den Fernsehproduzent*innen auf wenig Gegenliebe und wurde nicht umgesetzt. Viel mehr wird in populären Fernsehformaten großer Wert darauf gelegt, alle Brüche und Leerstellen zu überdecken. So entstanden beispielsweise auch in *Steinzeit – Das Experiment – Leben wie vor 5000 Jahren* vermeintlich kohärente Lebenswelten.

Bis ins kleinste Detail wurde hier versucht, eine geschlossene Bilderwelt als Abbild der Vergangenheit zu inszenieren. Ebenso wie in anderen Produktionen dienten aufwendige Requisiten, akribisch rekonstruierte Kostüme, imposante Landschaften und detailverliebte Masken dazu, die Vergangenheit zum Leben zu erwecken und Echtheit zu suggerieren (vgl. Frevert/Schmidt 2011, 21). So erschaffen die Filmemacher*innen ebenso beeindruckende wie glaubwürdige Kulissen für ihre Erzählungen, die durch ihre scheinbar kompletten Bilder keine Fragen offenlassen – dabei betonen sie die Einzelaspekte, die nachweisbar sind und legitimieren so implizit auch die zahllosen Ergänzungen.

Das Wechselspiel von Subjekt- und Objektauthentizität

Diese miteinander verwobenen Strategien haben neben ihrer legitimierenden Funktion gleichzeitig emotionalisierende Qualitäten. Dies geht auf den Umstand zurück, dass das unausgesprochene Versprechen einer glaubwürdigen Darstellung den »Reiz des Echten« (Saupe 2015, 9) nach sich zieht. Die Inhalte werden für das Publikum umso relevanter und intensiver, je eher es ihnen Glaubwürdigkeit zuschreibt, sie als wahrhaftig akzeptiert und schließlich mit sich selbst in Bezug setzt. Erst dadurch ragt die dargestellte Vergangenheit unmittelbar in die Gegenwart hinein. Das »Authentische« erhebt schließlich einen größeren Anspruch auf Lehrhaftigkeit, da es nicht – wie beispielsweise im fiktionalen Roman – das Ergebnis eines Gedankenexperiments ist, sondern den Eindruck erweckt, tatsächlich so stattgefunden zu haben. Die Verflechtung von dokumentarischen und fiktionalen Inhalten mündet darin, eine geschlossene Narration zu entwickeln, die dem Anspruch des Publikums auf eine ebenso lehrreiche wie unterhaltsame Geschichte gerecht werden soll. Den Filmemacher*innen geht es also nicht nur darum, wissenschaftliche Erkenntnisse möglichst unterhaltsam aufzubereiten, sondern gleichzeitig der Zuschauerakzeptanz, dem Bildungsauftrag der Sender und dem eigenen professionellen Anspruch gerecht zu werden.

Dies führt wiederum zu einem Ausbau der Emotionalisierungs- und Legitimierungsstrategien, ihrer komplexen Verflechtung und zunehmenden Verfeinerung und Spezialisierung.

Der Einsatz der emotionalisierenden und legitimierenden Authentifizierungsstrategien ist vor allem einem Ziel geschuldet: Sie dienen dazu, die Aufmerksamkeit des Publikums zu wecken und aufrechtzuerhalten. Um dies zu erreichen, zielt die Gestaltung darauf ab – so die für *Der Neandertaler – was wirklich geschah* verantwortliche ZDF-Redakteurin Ruth Omphalius im Interview –, »uns« ein bisschen näher mit diesen Menschen zu verbinden (Omphalius, Expertinneninterview, 12.06.2014). Dazu wird in den Schauspielszenen eine konkrete Vorstellung visualisiert, die dazu in der Lage ist, das Publikum emotional zu erreichen und gleichzeitig vorgibt, auf wissenschaftlichen Erkenntnissen zu basieren. Dabei ist sich Omphalius durchaus bewusst, dass solche Interpretationen kaum ein wirklichkeitsgetreues Abbild der Vergangenheit schaffen können. Im Interview macht sie deutlich, dass die Darstellungen »zum Teil einfach [...] vom Zeitgeist mitgetragen werden« (ebd.).

Die Schauspielszenen bewegen sich schließlich in einem Spekulationsraum, der von der ZDF-Redakteurin im Interview als Entfaltungsraum einer »Paläo-Poesie« beschrieben wurde (ebd.). Diese ermöglicht dem Publikum nicht nur eine emotionale Teilhabe und das Angebot, sich mit dem Gesehenen in Bezug zu setzen. Mit dem Begriff »Poesie« verweist Omphalius unbewusst auf eine weitere Funktion, die durch die Authentifizierung entscheidend vorangetrieben wird: Schon der römische Dichter Horaz betonte die Doppelfunktion der Poesie, die nicht nur erfreuen, sondern auch bilden solle (vgl. Nieland 2003, 263). Der Medienpsychologe Clemens Schwender (2006, 250) betont hingegen, dass die Dichtung »der Verbreitung von wissenschaftlichen Erkenntnissen oder [...] der Befestigung der [...] Moral und bürgerlichen Tugenden« diene. Die Poesie erfüllt also eine bildende Funktion insofern, als mit Hilfe poetischer Mittel und durch einen literarischen Plot implizit Wissen über den Umweg des fiktiven Geschehens vermittelt wird. Dies entspricht genau der Form, die aus der Fabel oder dem Märchen bekannt ist, in denen nach der »Moral von der Geschichte« gefragt wird.

Danach lässt sich auch in den Beispielsequenzen fragen: So wird in *Walking with Caveman* ein Generationenkonflikt zwischen den jungen, ungestümen Jägern und dem alten, erfahrenen *Homo ergaster* inszeniert. Dieser mündet darin, die Überlegenheit der Weisheit und Weitsicht des Alters herauszustellen.

Die Beispielsequenz aus *Geheimnis Mensch*, in der der Tod von Lucy inszeniert wird, kann schließlich als Kritik an einer sozialdarwinistischen Weltsicht

gelesen werden. Hier wird das Bild einer stetig fortschreitenden Evolution gezeichnet, der in ihrer natürlichen Erbarmungslosigkeit ganze Spezies wie die *Australopithecus afarensis* zum Opfer fallen. Dabei ist es für den Kommentatoren eindeutig, wie die *Anamensis*, jene Vormenschen, die im Gegensatz zu Lucy unversehrt über den Fluss gelangen, Lucys Tod bewerten: »Bald wird er sie vergessen. Er muss weitergehen. Den anderen folgen, ohne zurückzuschauen ...« (*Geheimnis Mensch*, Teil I, 00:21:40–00:25:00). Hier wird der Gegenwarts-gesellschaft ein Spiegel vorgehalten: Das emotional inszenierte Schicksal der ertrunkenen Lucy ist dem Publikum noch gewahr. Ihre ehemaligen Begleiter lassen die Last der Erinnerung jedoch bald hinter sich. Auch wenn das Verhalten der *Australopithecus anamensis* in der Dokumentation als »natürlich«, sogar überlebenswichtig dargestellt wird, so bleibt für das Publikum des 21. Jahrhunderts doch ein fahler Nachgeschmack: Wie viel Erinnerung und wie viel Solidarität für vermeintliche Verlierer der Evolution kann sich eine zukunftsorientierte Gesellschaft leisten? Oder, wenn dem Publikum weniger Empathie zugestanden wird, kann diese Szene auch gegenteilig gelesen werden: Dann wird hier eine natürliche Auslese im Sinne des »Überleben des Stärkeren« propagiert, in der ein Zukunftsstreben über jede Unterstützung für vermeintlich Unterlegene erhaben ist.

Der Einsatz von Authentifizierungsstrategien erweist sich für die Fernseh-macher*innen aus pragmatischen Gründen als tragfähig. Ihre Dokumentationen stoßen beim Publikum auf Aufmerksamkeit und Akzeptanz. Auch ihren eigenen Ansprüchen im Hinblick auf Quote und Machbarkeit werden die Inszenierungen oftmals gerecht. Die gegenwartsbezogenen Wissensangebote, wie der Generationenkonflikt oder das Evolutionsnarrativ, die sich auf einer impliziten Appell- oder Moralebene finden, werden dabei mehr oder weniger unbewusst in die Dokumentationen eingeschrieben, ohne dass dahinter »geheime Intentionen der Produzenten« oder »eine ideologische Konstante« zu vermuten wären (Hickethier 2007, 106). Vielmehr scheint sich hier eine mehr oder weniger unreflektierte Praxis niederzuschlagen, in der Darstellung prähistorischer Inhalte vor allem gegenwärtige Herausforderungen und Fragen zu verhandeln, um eine Anschlussfähigkeit an die zeitgenössische Lebenswelt des Fernsehpublikums zu erreichen. Vor diesem Hintergrund gilt es zu vermeiden, eine Kritik von Geschichtsdokumentationen ausschließlich auf deren emotionalisierende Gestaltung oder die »korrekte« Darstellung des Vergangenen zu beziehen. Stattdessen lohnt es sich, deren Narrative kritisch zu hinterfragen und in einen zeitgenössischen Kontext einzuordnen.

Filmografie

- 2001: *Odyssee im Weltraum*, Stanley Kubrick, USA 1968 (engl. 2001: *A Space Odyssey*).
- Am Anfang war das Feuer*, Jean-Jacques Annaud, CDN/F 1981 (frz. *La Guerre du feu*).
- Ayla und der Clan des Bären*, Michael Chapman, USA 1986 (engl. *The Clan of the Cave Bear*).
- Der Neandertaler – was wirklich geschah*, Ruth Omphalius/ Nina Koshofer, D 2006.
- Geheimnis Mensch*, Jacques Malaterre, 2 Teile, D/F 2003.
- Steinzeit – das Experiment – Leben wie vor 5000 Jahren*, Martin Buchholz/ Harold Woetzel, 4 Teile, D 2006.
- The Making of Mankind*, Peter Spry-Leverton, GB 1981.
- Walking with Caveman*, Richard Dale, GB 2003.

Literatur

- Frevert, Ute/Anne Schmidt: Geschichte, Emotionen und die Macht der Bilder, in: *Geschichte und Gesellschaft* 37 (2011), 5–25.
- Hickethier, Knut: Die kulturelle Bedeutung medialer Emotionserzeugung, in: Anne Bartsch/Jens Eder/Kathrin Fahlenbach (Hg.): *Audiovisuelle Emotionen. Emotionsdarstellung und Emotionsvermittlung durch audiovisuelle Medienangebote*, Köln 2007, 104–122.
- Kansteiner, Wulf: Die Radikalisierung des deutschen Gedächtnisses im Zeitalter seiner kommerziellen Reproduktion: Hitler und das »Dritte Reich« in den Fernsehdokumentationen von Guido Knopp, in: *Zeitschrift für Geschichtswissenschaft* 51/7 (2003), 626–648.
- Leakey, Richard E.: *The Making of Mankind*, London 1981.
- Meyen, Michael: Hauptsache Unterhaltung. Mediennutzung und Medienbewertung in Deutschland in den 50er Jahren, Münster 2001.
- Nieland, Jörg-Uwe: Infotainment, in: Hans-Otto Hügel (Hg.): *Handbuch populäre Kultur. Begriffe, Theorien und Diskussionen*, Stuttgart/Weimar 2003, 263–266.
- Pirker, Eva Ulrike/Mark Rüdiger: Authentizitätsfiktionen in populären Geschichtskulturen: Annäherungen, in: Eva Ulrike Pirker u.a. (Hg.): *Echte*

- Geschichte. Authentizitätsfiktionen in populären Geschichtskulturen, Bielefeld 2010, 11–30, online unter https://zeithistorische-forschungen.de/sites/default/files/medien/material/2009-3/Pirker_Ruediger_Authentizitaetsfiktionen.pdf [10.08.2021].
- Sabrow, Martin/Achim Saupe: Historische Authentizität. Zur Kartierung eines Forschungsfeldes, in: dies. (Hg.): Historische Authentizität, Göttingen 2016, 7–28.
- Saupe, Achim: Authentizität, Version: 3.0, in: Docupedia-Zeitgeschichte, 25.08.2015, https://docupedia.de/zg/Saupe_authentizitaet_v3_de_2015 [10.08.2021].
- Schlanstein, Beate: Geschichtsdokumentation im Fernsehen. Einige Beobachtungen, in: Martina Padberg/Martin Schmidt (Hg.): Die Magie der Geschichte. Geschichtskultur und Museum, Bielefeld 2010, 63–68.
- Schöbel, Gunter: Steinzeit – das Experiment. Das hat noch gefehlt – Steinzeit als Doku-Soap, in: Plattform 15/16 (2008), 4–44.
- Sieber, Gerald: Reenactment. Formen und Funktionen eines geschichtsdokumentarischen Darstellungsmittels, Marburg 2016.
- Walser, Chantal: Reenactments in dokumentarischen Fernsehproduktionen. Untersuchung eines modernen Gestaltungsmittels, Saarbrücken 2010.

URL der Online-Ausgabe (Open Access): <https://zdbooks.de/echt-inszeniert-2021/georg-koch-urgeschichte-als-palaeo-poesie> [20.02.2022]

Lizenz: CC BY-NC-ND 3.0 DE; im Beitrag enthaltenes Bild-, Ton- und/oder Filmmaterial ist von dieser Lizenz nicht erfasst.

Franziska Schaaf

Echt handgemacht

Dimensionen des Authentischen in medialen Handwerksdiskursen

Abstract

Der Beitrag untersucht Authentizitätskonstruktionen und ihr Verhältnis zu Medialität im deutschsprachigen Mediendiskurs über »altes« Handwerk, handwerkliches Selbermachen und Do It Yourself (DIY) seit 1990. Dabei wird ebenfalls auf historische Spezialdiskurse eingegangen, auf welche die Deutungen in der Gegenwart zurückgreifen. Drei Paradoxien strukturieren die Untersuchung: das Paradoxon der materialbasierten Entmaterialisierung, das Paradoxon der schnellen Entschleunigung und das Paradoxon der massenmedialen Fortschrittskritik. Daran wird deutlich, dass Medien Authentizität zuschreiben und dabei in einen Widerspruch zu ihrer eigenen Verfasstheit gelangen. Über den Gegenstand »Handwerksdiskurs« hinaus wird dies als inhärenter Bestandteil von Authentisierungsstrategien identifiziert.

Die Berichterstattung zum »alten« Handwerk, also vorindustriellen Berufen, aber auch zum Handwerken, also zu »traditionellen« Handwerkstechniken, Selbermachen und Do it Yourself (DIY), in Tageszeitungen, Lifestyle-Zeitschriften, TV und Online boomt. Seit den 1980er Jahren sind in Tageszeitungen Berichte zum »aussterbenden« Handwerk ein wiederkehrendes Element im Regional- oder Wirtschaftsteil; TV-Dokumentationen wie *Der Letzte seines Standes?* (BR 1991–2008) wurden in den 1990er Jahren erfolgreich. Eng verknüpft mit den Portraits oft älterer Handwerker*innen ist der Bereich des handwerklichen Selbermachens, das in Regionalmagazinen wie »Landlust« (seit 2005) und sogenannten Mindstyle-Zeitschriften wie »Flow« (seit 2013) empfohlen und angeleitet wird. Professionelle und Hobby-Handwerker*innen gleichermaßen bieten ihr Können in Kursen für Leser*innen an oder erläutern die Herstellung einzelner Objekte in bebilderten Anleitungen oder Online-Tutorials.

Handwerk und Handwerken als zeitgenössische gesellschaftliche Phänomene werden in medialen Diskursen hergestellt. Dabei spielt Authentizität als Konstrukt und »Effekt« (Lethen 1996, 209) eine zentrale und verbindende Rolle. Zum einen ist Authentizität ein Selektionskriterium: Nur authentisches, »altes« Handwerken ist der Berichterstattung würdig. Zum anderen werden in der Diskursivierung von »altem« Handwerk und Handwerken Authentizitätszuschreibungen vorgenommen; es werden authentische Objekte und authentische Subjekte produziert und damit verbundene Forderungen und Versprechungen geäußert.

Die mediale Aufmerksamkeit für »altes« Handwerk wird häufig einer allgemeineren Nostalgiewelle zugeordnet, wobei angenommen wird, dass breite gesellschaftliche Schichten sich nach Komplexitätsreduktionen sehnen, um so die Verlusterfahrungen der Moderne zu kompensieren. Insofern ließe sich die mediale Aufmerksamkeit für das Handgemachte, das ab den 1970er Jahren mit der Abkehr von der funktionalistischen Industrieästhetik zunehmend wieder zum Qualitätsmerkmal wird, und im Zuge der Hochkonjunktur des handwerklichen Selbermachens Mitte der 2000er Jahren eine Renaissance erfährt, auch als Folge des Strebens des linksalternativen Milieus und seiner Nachkommen nach Selbstverwirklichung, nicht-entfremdeter Arbeit und Ganzheitlichkeit beschreiben (vgl. Samuel 1994, 59 f.; McRobbie 2016, 166 ff.; Reichardt 2014, 59).

Betrachtet man nun die Medialisierung von Handwerk(en) seit den 1990er Jahren genauer, lässt sich hieran exemplarisch das Verhältnis von Authentizität und Medialität näher bestimmen. Zum einen werden am Beispiel der Handwerksdiskurse zentrale mediale und diskursive Strategien der Authentizitätszuschreibung und ihre Implikationen deutlich. Zum anderen zeigt sich, welche Authentisierungsstrategien verschiedene Mediendispositive anwenden und was

aus der Hinwendung zu »authentischem« Handwerken über die Funktionen von Medien zu schließen ist.

Drei zentrale Paradoxien bestimmen dieses Verhältnis von Authentizität und Medialität auch über den Handwerksdiskurs hinaus: das Paradoxon der materialbasierten Entmaterialisierung, das Paradoxon der schnellen Entschleunigung und das Paradoxon der massenmedialen Fortschrittskritik. Der Interdiskurstheorie (vgl. Link 2011, 437f.) folgend, ist davon auszugehen, dass auch wissenschaftliche Spezialdiskurse die mediale Deutung von Handwerken als authentisches und authentisierendes Phänomen beeinflussen. Schließlich ist das »alte« Handwerk Untersuchungsgegenstand verschiedener Disziplinen und wird dort etwa als therapeutische oder emanzipatorische Praxis, als »gute« Arbeit oder als zu bewahrendes Kulturgut angesehen. Auch in diesen wissenschaftlichen Diskursen sowie in sogenannten Subkulturen wie dem Punk werden Handwerklichkeit und Authentizität miteinander verbunden.

Um die Funktionalisierung des Authentischen in Handwerksdiskursen zu analysieren und das dabei erzeugte Verhältnis von Authentizität und Medialität zu beschreiben, ist zunächst eine Operationalisierung notwendig. Susanne Knaller differenziert zwischen reflexiv-relationalen und normativ-ästhetischen Authentizitätskonzepten (2006). Reflexiv-relationale Authentizitätskonzepte begreifen Authentizität als ein diskursives Konstrukt, das als Bezugsgröße zeit- und kontextabhängig in sozialer Interaktion hergestellt wird; Aussagen über den ontischen Status des Authentischen werden dabei nicht gemacht (ebd., 32 f., Anm. 5). Die Reflexion von Inszenierungsweise und Medialität dient dabei nicht allein der Authentifizierung des Gegenstands, sondern auch der Beglaubigung der jeweiligen Erzählung und ihrer Erzählinstanz. Im Gegensatz dazu suggerieren normativ-ästhetische Authentizitätskonzepte, dass etwas »Wahres« und »Authentisches« existiert, das erfahren und abgebildet werden kann. Normativ-ästhetische Authentizitätskonzepte operieren mit Strategien der Beglaubigung und einer – unterschiedlich akzentuierten – Ethik bzw. Moral (ebd., 20, Anm. 5).

Authentische Körper und authentisches Material

Erstes Paradoxon: Im Zuge der Entmaterialisierung des Authentischen operieren mediale Authentizitätszuschreibungen mit Körperlichkeit und Materialität.

In der mediendiskursiven Authentisierung von Handwerk(en) ist die Betonung von Materialität und Körperlichkeit auffällig. Dabei wird die Beziehung zwi-

schen dem bearbeiteten Material und dem bearbeitenden Körper als Verbindung zwischen Mensch und Natur in ein Schöpfungsnarrativ eingeeht. So wird insbesondere beim professionellen Handwerk, aber auch in Anleitungen zum Selbermachen hervorgehoben, dass Naturstoffe verwendet werden, die wenig und vor allem nicht maschinell bearbeitet wurden. Ein zentrales Narrativ ist dasjenige einer Stoffmetamorphose; etwa vom Baum zum Tisch. Eingeleitet wird es insbesondere in TV-Dokumentationen mit Landschaftsaufnahmen, die z. B. die Materialbeschaffung zeigen. Die Fertigung eines Objekts wird an Hand möglichst aller Produktionsschritte dargestellt. Am Ende steht die Anwendung des fertigen Werkstücks, das häufig noch einmal neben dem Rohstoff im Bild erscheint.

Der Produktionsprozess selbst wird auch als Bändigung der Natur beschrieben. Dabei geht es – anders als man vermuten könnte – nicht um die bloße Evozierung von Körperlichkeit, was sich auf die Betonung der körperlich anstrengenden und sinnlich erfahrbaren Tätigkeit reduzieren ließe. Bestandteile einer solchen Diskursivierung liegen beispielsweise in der Darstellung der Kraftaufwendung, der Beschreibung von Gerüchen und Geräuschen, der Thematisierung der Versehrtheit des Körpers und im bewegten Bild insbesondere in Detail- und Nahaufnahmen der arbeitenden Hände.

Körperlich-sensorische Elemente werden jedoch stets in Verbindung gebracht mit Instanzen der Rationalität, also der vorausgehenden Berechnung und Planung. Diese Rationalitätsinstanzen werden durch den Verweis auf traditionelle Überlieferungen, oftmals aus der Vor- und Frühgeschichte, als unveränderlicher und damit unausweichlicher Schöpfungsprozess eines Vertreters des Menschheitsgeschlechts dargestellt und damit erneut naturalisiert. Hinzu kommt, dass die menschliche Leistung in einem Demutsprinzip der Natur untergeordnet wird, indem die Unwägbarkeiten von Produktionsprozessen betont werden, die häufig Naturzyklen und -gewalten folgen müssten. Materialität und Körperlichkeit fungieren also als miteinander verknüpfte Strategien der Authentizitätszuschreibung, die der Technisierung oder Digitalisierung entgegengesetzt werden. Die Bändigung des natürlichen Materials darf demnach nicht durch Maschinen erfolgen, sondern nur durch Hand und Kopf des natürlichen Menschen. Der menschliche Körper ist demzufolge das verlässlichste Instrument, um das Objekt herzustellen und das Material richtig einschätzen und bearbeiten zu können.

Nur die manuelle Herstellung identifiziert das Objekt und die Praxis seiner Herstellung als authentisch und fungiert als Wertzuschreibung auch zur Definition eines authentischen Produkts. So klärt das Landmagazin »Landlust« in

seiner ersten Ausgabe potenzielle Käufer*innen ausführlich darüber auf, woran »echtes altes Bauernleinen« zu erkennen ist: »an einer unregelmäßigen Struktur und an den ab und zu auftretenden Garnverdickungen. Diese sind beim Spinnen von Hand entstanden [...]« (Landlust 2005, 63). Maschinisierung ist also nicht gestattet, weil das Produkt dann nicht mehr authentisch und damit weniger wertvoll wäre.

Jedoch verändert sich graduell die Definition dessen, was als authentische Essenz in der Produktionsweise nicht von Maschinen berührt werden darf. So werden Ausnahmen gemacht für Maschinen, die mühselige Zuarbeiten übernehmen, die positiv als Humanisierungen der körperlich beanspruchenden Tätigkeit gefasst werden und den Produktionsprozess ein wenig beschleunigen, aber, wie dann betont wird, nicht verändern: Im Jahr 2000 schreibt die »Frankfurter Allgemeine Zeitung« über die Arbeitsweise einer Glockengießerei: »Freilich arbeitet man [...] inzwischen mit modernen Hilfsmitteln und Geräten. Statt mit Fichtenholz wird der Schmelzofen mit Öl beheizt, hat Industrie- den [sic] Bienenwachs ersetzt, wird mit einer Gasheizung das Trocknen der Formschichten beschleunigt. Beim Gießen allerdings ist alles wie eh und je: Erfahrung, Gespür und nicht meßbare Kenntnis. Immer bleibt ein Rest von Ungewißheit« (Barthold 2000, 65).

Es werden jedoch auch Modifikationen des Handwerks legitimiert. Dies betrifft etwa Beiträge der Forschung, die Qualität und Haltbarkeit der Produkte optimieren, wie Computersimulationen zur Berechnung unschädlicher Klöppel für historische Glocken. Damit gilt, dass diejenigen Veränderungen im Handwerk akzeptiert werden, die seine Bewahrung als Praxis und damit als Gegenstand der Berichterstattung erlauben.

Die diskursive Verbindung von Körper und Material ist ebenfalls in Personifizierungen der handwerklich gefertigten Objekte festzustellen. Das »alte« Handwerk produziert auratische Objekte, die – je nach Objekt – menschliche Körperteile (Kopf, Mund) oder Organe (Herz, Lunge) besitzen; der Produktionsprozess wird als Schöpfung oder als Geburt metaphorisiert. Den handwerklich gefertigten Objekten wird eine Einzigartigkeit und Individualität zugesprochen, die sich aus ihrer »menschlichen« Unvollkommenheit ergebe. In der Fortführung überträgt sich die Individualität des Produkts nicht nur auf seine Schöpfer*innen, sondern auch auf seine Besitzer*innen.

Dies wird verstärkt durch die Schilderung der Objektbiografie, die mittels einer genauen Angabe der Herkunft der verwendeten Stoffe auch jenseits vom Handwerk ein ethisches (Verkaufs-)Argument geworden ist. Häufig wird dabei die Regionalität der Materialien und Produktionsweisen hervorgehoben; die

Produktionsorte und die mit der Produktion verbundenen Praktiken werden als Teil einer Kulturlandschaft klassifiziert und topografisch verortet. Mit der Abkehr von der traditionellen Produktionsweise droht also auch der Verlust einer größeren kulturellen Entität, was den geäußerten Bewahrungsimperativ verstärkt.

Entmaterialisierungen im Kulturerbe-Diskurs

Dass das »alte« Handwerk überhaupt als zu bewahrende kulturelle Praxis portraitiert werden kann, ist maßgeblich einer entsprechenden Deutung in den Geschichtswissenschaften und der Volkskunde bzw. Europäischen Ethnologie geschuldet. Auch auf institutioneller Ebene können Handwerkspraktiken seit Beginn der 2000er Jahre als Kulturerbe klassifiziert werden. Zwei Ereignisse sind hierfür ausschlaggebend, die im Widerspruch zu der skizzierten Betonung von Körperlichkeit und Materialität im massenmedialen Handwerksdiskurs stehen: zum einen die Entmaterialisierung der Authentizitätskonzeption der Organisation der Vereinten Nationen für Bildung, Wissenschaft und Kultur (UNESCO), zum anderen die Entmaterialisierung des Kulturerbes selbst.

Die Kritik an der Implementierung des eurozentristischen Kultur- und Erbe-konzepts der UNESCO war für beide Diskursverschiebungen ausschlaggebend. 1994 wurden die Authentizitätskriterien der UNESCO mit dem »Nara Document on Authenticity« den Forderungen nach einem relationalen Authentizitätsverständnis angepasst; Authentizität wird damit zu einer variablen Größe, die je nach Kontext und Perspektive Anwendung findet. Nun konnten auch Veränderungen am »Original« als »authentisch« klassifiziert werden, und es wurde ausschlaggebend, auf welchen Quellen Authentizitätspostulate basieren (Falser 2012, 69 f.). Knapp zehn Jahre nach dem »Nara Document« erfolgte die Erweiterung des Kulturerbekonzepts auf das immaterielle Kulturerbe, wodurch nun auch kulturelle Praktiken als Weltkulturerbe gelistet werden können (Kirshenblatt-Gimblett 2004).

Auch die Medien stützen ihre Entscheidung darüber, ob ein Phänomen als »altes« Handwerk beschrieben werden kann, häufig auf die Autorisierung durch geschichtswissenschaftliches oder volkskundliches Wissen. Umgekehrt resultiert das seit den 1970er Jahren wachsende wissenschaftliche Interesse an »altem« Handwerk auch in einer stärkeren öffentlichen Wahrnehmung des Phänomens. Die Ergebnisse dieser diskursiven Praxis in Form von Freilichtmuseen, Handwerks- und Mittelaltermärkten werden in den 1980er und 1990er Jah-

ren auch für ein nicht-akademisches Publikum immer sichtbarer. Diese Inszenierungen von handwerklicher Praxis entstehen nicht vorrangig im Zuge eines verstärkten Interesses der Fachwissenschaften, sondern als lokale Initiativen interessierter »Laien«, wobei eine Kontinuität zu den Handwerksinszenierungen in den Heimatmuseen der Weimarer Republik festzustellen ist (vgl. Roth 1990, 32 f.; Jannelli 2014, 41).

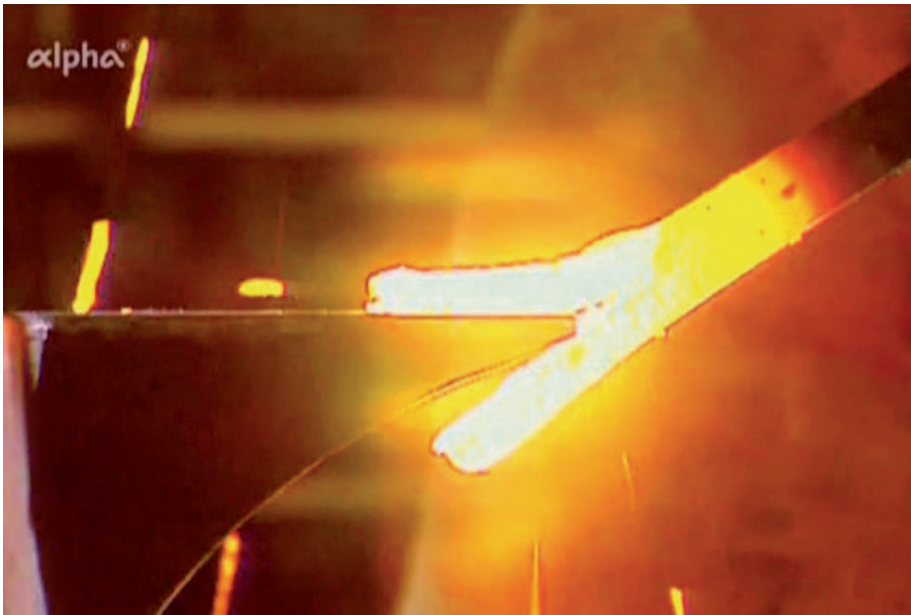
Die Medien greifen die wissenschaftlichen und populärkulturellen Bewahrungsbestrebungen für Alltagskulturen auf, was sich ganz konkret in der Übernahme von medialen und narrativen Strategien niederschlägt. Dabei werden auch Inszenierungsweisen und -funktionen adaptiert, die wesentlich älter sind. So geht etwa das Format des Handwerker*innen-Fernsehdocumentarfilms auf den wissenschaftlichen Handwerksfilm zurück, der seit den 1940er Jahren »altes« und »sterbendes« Handwerk portraitiert und zu Verklärungen neigt (vgl. Matter 1983, 196 f.; sowie ausführlich Saini/Schärer 2019).

Die kleinteilige Darstellung der Produktionsabläufe, die in Arbeitsanleitungen, aber auch TV-Dokumentationen präsent ist, findet sich beispielsweise ebenfalls in der »Bestandsaufnahme bodenständiger Handwerksbetriebe in Kurhessen und ihrer Arbeitsmethoden« aus den 1930er Jahren – mit dem erklärten Ziel, die handwerkliche Fertigung als »›stoffgerechtere[s]‹« und damit »echteres« Verfahren von der »›maschinell hergestellte[n] Attrappe« zu unterscheiden und aufzuwerten (zit. nach Lüdicke 2017, 67 f.). Die gleiche Abgrenzung von der »Massenproduktion« und die gleiche Kleinteiligkeit dominieren auch in zeitgenössischen massenmedialen Dokumentationen – mit identischen Effekten: Die minutiös gezeigte Mühsal – auch monetär – nicht zu würdigen, ist undenkbar und unsagbar.

Mediale Funktionen: Bewahrung von Praktiken

Welche Funktionen nimmt nun die verknüpfte Betonung von Materialität und Körperlichkeit als eine erste Authentisierungsstrategie ein? Besonders mit Blick auf der topografischen Verortung des »alten« Handwerks und seiner Praktiken wird deutlich, dass die Medien zentrale Forderungen des Kulturerbe-Diskurses wiederholen. Die Sakralisierung der Produktion, die Personifizierung der Objekte und ihre Einordnung als Kulturgut einer bestimmten Region oder Nation bilden die argumentativen Bestandteile eines übergeordneten Bewahrungsimperativs. Der Nichterhalt der Handwerkstechniken liegt damit außerhalb des Sagbaren.

Die Authentisierungsstrategien beruhen auf normativ-ästhetischen Authentizitätskonzepten. Es wird davon ausgegangen, dass es ein »altes« Handwerk(en) gibt, das »wahrhaftig, originell und unverfälscht« ist (Knaller 2006, 20, Anm. 5), und dass Medien dies abbilden, erhalten und bewahren können. Gerade die Übernahme der Erzählkonventionen der volkskundlichen Handwerksforschung, die besonders deutlich im Bereich des bewegten Bildes ist, weist darauf hin, dass im medialen Interdiskurs deklarativ eine archivalische Funktion übernommen wird, die das Gezeigte als »historisches Bilddokument« authentifiziert und autorisiert, wie etwa im Vorspann der TV-Dokumentation *Der Letzte seines Standes?* (BR 1993) argumentiert wird.



Video 1: Vorspann aus *Der Letzte seines Standes?* (D 1993, Benedikt Kuby), 0:03–0:30



Der Zusammenschnitt aus Szenen der mehrteiligen TV-Dokumentation wird im Voice-Over-Kommentar des Sprechers als Wissensschatz »vergänger Generationen« zusammengefasst. Der Beleg für die kulturelle und mediale Verpflichtung zum Erhalt dieses Wissens erfolgt über die Setzung als »Erbe« und über die

Bedrohungsszenarien des »Aussterbens« und der Modifikation handwerklicher Berufe (»Zukunft in anderer Gestalt«), die damit als unveränderliche Originale imaginiert und präferiert werden. Als Schutz vor dem Wissensverlust wird das Medium des Dokumentarfilms in Stellung gebracht: »Wir haben gerade noch Zeit, sie im Bilddokument bei uns zu behalten.«

Jedoch sind auch im Bereich der Authentisierung als Kulturerbe Momente der Reflexivität enthalten. Insbesondere die Zunahme der Berichterstattung führt dazu, dass einige »alte« Handwerksmeister zu wiederkehrenden Protagonisten in der medialen Berichterstattung werden. Zu ihrer Expertise auf dem Gebiet des Gewerks zählt dann etwa ab den späten 1990er Jahren auch die Versiertheit im Umgang mit der eigenen Medialisierung.

Schnelle Entschleunigung und heilsame Vergangenheitserzeugung

Zweites Paradoxon: Die Medien als Trägerinnen der gesellschaftlichen Beschleunigung übernehmen und propagieren Funktionen der (historischen) Bewahrung und der (subjektiven) Entschleunigung als Zugänge zum authentischen Selbst.

Der mediale Handwerksdiskurs evoziert Zeitstrukturen, die außerhalb des jeweils Typischen liegen, also langsamer sind als die jeweilige Gegenwart. Das »alte« Handwerk und seine Praktiken werden in Form einer Entfremdungskritik als Gegenpol zur beschleunigten Gegenwart gesetzt und erhalten so eine therapeutische Funktion, die Zugänge zu einem authentischen Selbst oder zu einem authentischen Leben ermöglichen soll. Besonders deutlich wird dies in einer Passage aus der TV-Dokumentation *Der Letzte seines Standes?*, in welcher der portraitierte Protagonist das urbane Leben und das dort vorherrschende Zeitregime der »Hektik« als unvereinbar mit dem Handwerk markiert und der abgelegenen, ländlichen Werkstatt als lebendigen Ort mit einer »Zeit der Ruhe« entgegensetzt. Die vom »Schmied aus Böhmen« hergestellte Verbindung von Natur, Muße und Genieästhetik (der »schöpferische [...] Mensch«) weist darauf hin, dass das Subjekt in der geeigneten Umgebung und durch handwerkliche Betätigung selbst zu einem besseren, verträglicheren Zeitempfinden gelangen kann.

Die Direktadressierung der Zuschauer*innen durch den portraitierten Schmied weicht hier von der in der TV-Dokumentation ansonsten üblichen Beobachtungsperspektive ab. Der »Schmied aus Böhmen« inszeniert sich im



Video 2: Ausschnitt aus *Der Letzte seines Standes? Der Schmied*
(D 1993, Regie: Benedikt Kuby), 18:42–19:20



theatralen Gestus selbst als authentisches Subjekt; die Ressourcen dafür erhält er aus seiner handwerklichen Tätigkeit, sofern er sie selbstbestimmt und unbeeinflusst von den schädlichen Zeitregimen »der Stadt« ausüben kann.

Transportiert wird die Deutung von Handwerk und Handwerken als Zugang zum »wahren« Selbst vor allem über Zeitsemantiken. Die »Rückkehr« zu Handwerks- und Handarbeitstechniken stellt eine Interruption mit Zeitstrukturen her, die als »zu schnell« kritisiert werden und bringt gleichsam die Subjekte »zurück zu sich selbst«. Dabei werden dominante Konnotationen von Zeitsemantiken zunächst verkehrt: Dauer und Stillstand werden positiv angesehen. Die Dauer der Anfertigung im Vergleich zur industriellen Produktion wird mit der längeren Haltbarkeit der Produkte in Wert gesetzt, während die unveränderte Werkstatt und die unveränderte Produktionsweise den »authentischen Kern« des Handwerks ausmachen. Handwerk(en) bietet demzufolge die Möglichkeit, zu einem langsameren, nicht-synchronisierten Zeitempfinden zurückzukehren.

Insbesondere das freizeitleiche Handwerken und Handarbeiten wird als sinnhafte und zugleich selbstbestimmte »Eigenzeit« (Nowotny 1989) diskursiviert, die Zugänge zu einem authentischen Selbst bietet (vgl. Hilsberg 2017; Langreiter/Löffler 2013). In den Massenmedien der Gegenwart ist die Deutung von Handwerken als Zugang zu einer Eigenzeit, die therapeutisch wirkt, nach einem dreigliedrigen Schema aufgebaut: Ein zu kritisierendes Defizit bildet den narrativen Ausgangspunkt, um mittels handwerklichem DIY eine Interruption herbeizuführen, die den defizitären Zustand nicht nur behebt, sondern transzendiert und dem Subjekt zu einer besseren Lebenssituation verhilft.

Ein gutes Beispiel hierfür ist die Selbstbeschreibung einer Hobby-Handweberin in der Zeitschrift »Flow«: »Ich bin sehr pflichtbewusst, und das kreative Schaffen ist für mich ein Alibi, mich mal auszuklinken und eine Pause zu machen. Und es bringt mich wunderbar zur Ruhe. Beim Stricken, Weben und auch beim Zeichnen kann ich plötzlich still sitzen [sic] und bin gleichzeitig doch produktiv. Außerdem verspüre ich dabei tatsächlich ein Gefühl von Freiheit« (Flow 2016, 28). Das Pflichtbewusstsein fungiert hier als Auslöser für die handwerkliche Betätigung, die für den Bruch mit diesem defizitären Zustand sorgt und – durch die Doppeleffekte von Selbstsorge und Produktivität – immerhin soweit legitimiert ist, dass sie ein »Alibi« liefert. Das »Gefühl von Freiheit« bildet dabei das transzendierende Moment, das den defizitären Ausgangszustand überschreitet und dem Subjekt zur Selbstbestimmung verhilft.

Instanzen der Fremdbestimmung, die ein »eigen-sinniges« (Lüdtke 1993) Gestalten von Zeitabläufen verhindern, werden im Handwerksdiskurs immer wieder als Negativfolie für die angeblich autonome Zeitnutzung des Handwerks genutzt. In der handwerklichen Praxis ist demnach eine nicht-entfremdete Eigenzeit zu erlangen, in der nicht dem Zeitregime der industrialisierten und/oder digitalisierten Arbeitswelt gehorcht werden müsse und der Mensch im Umkehrschluss sich noch bzw. wieder selbst gehöre. Die Entschleunigungserfahrung des Selbermachens wird, wie im obigen Beispiel, dabei jedoch als »Pause« in die vielfach als beschleunigt, anforderungsreich und sinnentleert kritisierten Lebenszusammenhänge in mehrfacher Hinsicht integriert: Sie ist nicht nur eine Rekreationstätigkeit, die sich dem Arbeitsalltag unterordnet und dabei jederzeit verfügbar ist und selbst wiederum jederzeit unterbrochen werden kann; wirklich legitim ist die »Entspannung«, die Abwesenheit von Pflichten, die die Hobby-Handweberin zur »Freiheit« führt, demnach vor allem auch deshalb, weil sie zugleich »produktiv« ist.

Folglich ist auch die Verkehrung der semantischen Konnotationen nur oberflächlich: Es ist sowohl ein Ziel »schnell« oder »plötzlich« zur Ruhe zu kommen

als auch den Ertrag des Handwerksens zügig und unkompliziert zu erhalten, womit die Schnellebigkeit und Effizienz, die den Ausgangspunkt der Kritik bilden und das Handwerken als heilende Praxis erst notwendig machen, als Leitmaxime erhalten bleiben. So erscheint es plausibel, dass medial vermittelte Handarbeitsanleitungen zunächst auf Grundlage von maschinellen Produktionsabläufen entstanden (vgl. Freiß 2011, 36). Mit dem Paradoxon von der schnellen Entschleunigung ist auch die Praxis des »Teilens« von handwerklichen Erzeugnissen und Herstellungsweisen in sozialen Netzwerken wie Instagram im Rahmen einer »Aufmerksamkeitsökonomie« (Reckwitz 2012, 231) zu verstehen, mittels derer der eigentlich intim erlebte Authentizitätsmoment medialisiert wird.

Die Deutung von Handwerken als Praxis der Traditionsbewahrung konstruiert dies nicht nur als moralische Verpflichtung an der Weltgemeinschaft, wie es im Falle der erinnerungskulturellen Bewahrungsimperative im ersten Paradoxon zu sehen war. Vielmehr wird im zweiten Paradoxon die nostalgisierte Epoche des »alten« Handwerks durch die Ausübung handwerklicher Praktiken zu einer Charakterschule, die den Wert »echter« Arbeit vor allem durch die Dauer und Mühen der Anfertigung in einen neuen Zusammenhang setzt. Darin werden insbesondere für die junge Generation wertvolle Lerneffekte vermutet.

So wird in der Zeitschrift »Landlust« ein Reenactment-Erlebnis für Kinder, die auf einem Bauernhof handwerkliche Praktiken ausüben, als pädagogische Erlebnis- und »Zeitreise« beschrieben: Die Distanz der modernen Kinder zum Arbeitsalltag der Vergangenheit werde beim Nagelschmieden überwunden, wenn sie »mit [...] hochgekrempelten Ärmeln« Freude und Tatendrang zeigten und damit nicht länger zu jenen gehörten, die »schon lange nicht mehr die Arbeit [kennen], die einst in jedem Nagel steckte«. Entsprechend gebessert verhielten sich die Kinder normkonform, denn »nicht ein Kind kommt an diesem Tag auf die Idee, etwas Unsinniges zu tun« (Landlust 2006, 116f.). Die Parallelen zum Erziehungsdiskurs der Reformpädagogik des 19. Jahrhunderts sind hier auffallend: Die Hinwendung zu »echter« Arbeit, die immer manuelle, vorindustrielle Arbeit bezeichnet, bringt »das Beste« im Menschen zum Vorschein.

Authentizität und Handwerken in Therapie- und Erziehungsdiskursen

Entscheidend für diese Deutungen von handwerklicher Betätigung als Technik, die effiziente Zugänge zu einem alternativen Seinsmodus ermöglicht, sind psycho-medizinische und pädagogische Spezialdiskurse, die sich positiv auf hand-

werkliche Tätigkeiten beziehen und diese als Problembearbeitungsstrategie für als defizitär konstruierte Subjekte propagieren. Dabei sind auch hier die Herstellung von innerer Ruhe durch Handwerk(en) und der Aspekt einer subjektiven Besserung zentral, die – je nach Kontext – psychische Gesundung, ökonomischen Erfolg oder Charakterbildung beinhaltet.

Seit Mitte des 18. Jahrhunderts wurde der Einsatz insbesondere von körperlicher Patient*innenarbeit in psychiatrischen Anstalten als Mittel zur Selbstkontrolle der Patient*innen theoretisiert und als wirksamere Alternative zu körperlicher Züchtigung und Fixierung, aber auch zu Bett- und Badetherapien eingeführt. Bereits die Diskurse der frühen Reformpsychiatrie waren eng verknüpft mit Produktivitätsdiskursen: Nicht nur das Auskommen und die Chancen der Patient*innen auf finanzielle Unabhängigkeit sollten gestärkt werden, auch der ökonomische Selbsterhalt der Anstalten war das Ziel. In Deutschland erfuhr in den 1920er Jahren Hermann Simons »Aktivere Krankenbehandlung« nationale und internationale Aufmerksamkeit. Simon argumentierte, die Einbindung der Patient*innen in körperliche und manuelle Arbeit stelle »Ruhe« und »Ordnung« her, indem sowohl das Anstaltsmilieu als auch der Verhaltensmodus der Patient*innen normalisiert werde (vgl. Simon 1986 [1929], 5 ff., 107). Sein Fokus auf der Beschäftigung möglichst aller Patient*innen stilisierte Arbeit zum Lebenssinn und inspirierte Vertreter der NS-Psychiatrie mit dazu, Arbeitsfähigkeit zum Selektionskriterium bei der Ermordung in sogenannten Euthanasie-Aktionen zu erklären (Rotzoll 2015, 195; Kersting 2003).

Der US-amerikanische Diskurs der Arbeitstherapie ist dagegen stark von der Arts and Crafts-Bewegung beeinflusst und führt psychische Erkrankungen auch explizit auf die Anforderungen der Arbeitswelt zurück (vgl. Laws 2011, 70). Im Sinne des Ideals des *self-made man* wird das Prinzip »Hilfe zur Selbsthilfe« als ökonomisches Argument verwendet: Handwerken als Therapie senkt demzufolge die Kosten des Gesundheitswesens. Fallgeschichten werden in diesem Diskurs als Erfolgsgeschichten erzählt, wie etwa im Falle einer an Neurasthenie erkrankten Lehrerin, die als therapierte Handarbeitslehrerin mehr Geld verdiente als zuvor im Schuldienst (Buck/Hall 1915, 43). Aber auch Arbeiter*innen die »under the strain of competition and the stress of speed« an Neurasthenie erkrankt seien, wird Handwerken als erholsame Tätigkeit empfohlen, die den Geist beruhigen und nebenbei die Muskelkraft wiederherstellen solle (ebd., 35).

Diesseits und jenseits des Atlantiks verbinden Befürworter*innen der Arbeitstherapie therapeutische mit edukativen Motiven und sprechen von ihrer »heil-erzieherische[n] Wirkung« (Ankele 2016, 244). In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurden Handarbeiten und Werken im Diskurs der Reform-

pädagogik als Erziehungsmaßnahmen diskutiert. Dabei folgte die Arbeitspädagogik der Überzeugung, das Erlernen handwerklicher Grundtechniken resultiere aus einer Nähe zum »richtigen« Leben und generiere Erfahrungswissen, das dem »weltfremden« Buchwissen überlegen sei. Vertreter der Reformschulbewegung wie Georg Kerschensteiner und Hermann Lietz hielten darüber hinaus handwerkliche Tätigkeiten geeignet dafür, den »Charakter« von Kindern und Jugendlichen zu verbessern, sei es, um sie zu »brauchbare[n] Bürgern« (Kerschensteiner 1961 [1912], 223) oder zu »harmonischen, selbstständigen Charakteren, zu deutschen Jünglingen« (Lietz 961 [1910], 74f.) zu erziehen. Bis in die Nachkriegszeit sind ähnlich disziplinierende Appelle mit Bezug auf Hand- und Heimwerken als sittliche und sinnvolle Beschäftigung für junge Menschen in der westdeutschen Freizeitpädagogik zu finden (vgl. Voges 2017a, 52; Kreis 2017).

Beide Spezialdiskurse, der therapeutische und der pädagogische, etablierten also die Deutung, manuelle Betätigung könne innerliche Verfasstheiten zum Besseren verändern. Dieses Postulat von der bewusstseinsverändernden Wirkung von Handwerk(en) erhielt im Zuge der Neuen Sozialen Bewegungen ab den späten 1960er Jahren eine weitere Komponente, da sich die Alternativbewegung asiatischen Mediationstechniken als neuen Therapie- und Selbsterfahrungsformen zuwandte. Dabei wurde der Wunsch bzw. die Forderung, authentisch zu sein, mit dem Primat der »Entspannung« verbunden, wobei die »Befreiung« der Subjekte vom (westlichen) Kapitalismus als »Selbstführungstechnik« wirksam werden sollte (Eitler 2007; Reichardt 2014, 59, Anm. 3; Tändler 2016, 353–360).

Während das Handwerken selbst für die Alternativbewegung eher ein ästhetischer Ausdruck von Nonkonformismus und Konsumkritik als ein Therapeutikum war, wird der Aspekt der Selbstverbesserung und Selbstfindung durch handwerkliche Betätigung in Mediendiskursen in den ersten beiden Dekaden des 21. Jahrhunderts geradezu inflationär geäußert: Im Zuge des Revivals des Handarbeitens und Selbermachens, das als zunächst von der Punk-Szene inspirierte Praxis über das aufkommende Internet und seine Sozialen Medien popularisiert wird, werden Motive des Therapeutischen mit jenen der Selbst-Authentisierung verknüpft. So wird handwerkliches DIY nicht nur, wie bereits in den 1950er Jahren, als stressreduzierendes Mittel gegen zu hohe berufliche Anforderungen propagiert (Schulze 2012, 27; Voges 2017b, 81 ff.), sondern mit den entschleunigenden Wirkungen der New Age-Techniken belegt und als »neues Yoga« gefeiert (Eismann/Zobl 2011, 193, Anm. 23).

Authentische Subjekte und der Medienmarkt der Entschleunigung

Das Effizienzdenken ist also bereits den frühen therapeutischen und pädagogischen Fachdiskursen zum Handwerken eingeschrieben. Die paradoxe Verquickung von Ruhe, Langsamkeit und Vergangenheit mit einer schnellen Aufhebung von Stress und Hektik erfolgt jedoch erst in den Medien der Gegenwart. Entschleunigung wird also propagiert von denjenigen Medien, die in beschleunigungskritischen Gesellschaftsanalysen mitverantwortlich gemacht werden für die Tendenzen zu einer problematischen Akzeleration (vgl. Rosa 2005, 161 ff.). Weil Medien reflexiv funktionieren und zudem die eigene Position auf dem Medienmarkt behaupten müssen, ist es nur konsequent, dass sie die Funktionen des Handwerks auch auf sich selbst übertragen: So konzipieren sich neuere Lifestyle-Magazine wie »Flow« und »Landlust« qua Inhalt und Ästhetik selbst als »Pause« bzw. Tor zu einer imaginierten langsameren ruralen Vergangenheit.

Da es in der Herstellung des Paradoxons von der schnellen Entschleunigung um die Erzeugung von »authentischen« Subjekten geht, kommen insbesondere reflexiv-relationale Authentizitätskonzepte zum Tragen. Externe autorisierende Instanzen sind nicht notwendig; in letzter Konsequenz der Subjektivierung kann sich das Subjekt Authentizität sogar selbst zuschreiben: Die Herstellung von Authentizität durch handwerkliche Selbstverbesserungstechniken wird dabei als momentaner Zustand beschrieben, dessen Erlangen im Zuge einer implizit oder explizit geäußerten Entfremdungskritik jedoch kontingent bleibt – bevor er sich in Prozessen der Medialisierung und Wiedereingliederung in synchronisierte Zeitregime verflüchtigt. Diesen Zusammenhang von Medialisierung und Authentisierung spricht auch das dritte und letzte Paradoxon an.

Authentische Fortschrittskritik in den Massenmedien der Gegenwart?

Drittes Paradoxon: Eine Fortschrittskritik, die das Medium (nicht) erfasst: Das Dokumentarische produziert eine Authentizität, die ihre Medialität negiert, während Online-Darstellungen ihre Medialität zur Authentizitätsproduktion nutzen.

Versuche, Authentizität herzustellen, indem andere Medien diskreditiert werden oder die eigene Medialität Teil der Inszenierung wird, sind etablierte Verfahren des Dokumentarfilms (vgl. Huck 2012, 246 f.). Im Falle medialer Handwerks-

darstellungen wird Authentizität häufig über eine Gegenwarts kritik hergestellt, die an Spielarten der marxistischen und postmarxistischen Entfremdungskritik erinnert. Dabei werden auch die Massenmedien selbst als an Entfremdungsvorgängen beteiligte Instanzen adressiert, und es wird darüber sowohl versucht, die Authentizität des Mediums und der Erzählinstanz als auch des Gesagten zu belegen. Dabei kommt es zu der paradoxen Situation, dass die Massenmedien der Gegenwart Kultur- und Technikkritik üben, indem sie mit einer gesellschaftskritischen Aufladung von Handwerken als »wahrer« Alternative etwa zur Industrieproduktion operieren – und dabei auch auf ihre eigene technische Verfasstheit Bezug nehmen müssen.

Zwei Strategien sind bei diesem dritten Paradoxon entscheidend: Eine erste, etablierte Strategie ist die Negierung von Medialität, die zugleich die Inszenierung von Unmittelbarkeit bedeutet. Dabei werden Instanzen der Medialisierung und Dramatisierung negiert und stattdessen als unmittelbare, also nicht-vermittelte und nicht-manipulierte Formen des Sehens und Erlebens inszeniert. Diesen Eindruck soll etwa die vorgeblich nicht anwesende Kamera als »fly on the wall« erzeugen, die das »natürliche« Verhalten der Protagonist*innen beobachtet, scheinbar ohne von diesen wahrgenommen zu werden. Im TV-dokumentarischen Format des Handwerksfilms ist dies eine beliebte Einstellung, nicht nur für das Zeigen der Arbeitsabläufe, sondern auch für Sequenzen, die Privatheit und Intimität vermitteln sollen.



Video 3: Ausschnitt aus *Der Letzte seines Standes?: Der Faßbinder*
(D 1993, Regie: Benedikt Kuby), 16:06–17:20



So enthält diese Szene aus der TV-Dokumentation *Der Letzte seines Standes?* über den »Fassbinder« (BR 1993) zunächst keine Hinweise darauf, dass dem Fassbinder-Ehepaar bewusst ist, dass es gefilmt wird. Die Eheleute blicken nicht in die Kamera, unterhalten sich – unter dem Voice-Over gedämpft und kaum verständlich –, trinken Kaffee, und der Fassbinder beginnt sogar die Zeitungslektüre. Dabei verändert die Kamera ihre Position im Raum nicht, arbeitet nur mit einem Schwenk und veränderten Einstellungsgrößen. Dass die Szene inszeniert und die Anwesenheit der Kamera allen bewusst ist, wird jedoch daran deutlich, dass die Kamera auf den hereinkommenden Fassbinder wartet und ihm mit einem Schwenk an den Küchentisch folgt sowie den Tisch in der Totalen belässt, bis die Frau in das Bild hineintritt, sich hin- und zurechtsetzt. Erst dann erfolgt der erste weiche Schnitt zur Nahaufnahme der Frau. Der Ablauf dessen, was gezeigt wird, muss also vorher besprochen, vielleicht sogar geprobt worden sein. Gezeigt wird jedoch eine Unmittelbarkeit, die ein Teilhaben der Zuschauer*innen am »authentischen« Leben der Protagonist*innen suggeriert.

Über den Kommentar wird eine weitere Form der Entfremdungskritik vermittelt. Sie betrifft die Weltfremdheit der Protagonist*innen, und hier konkret die Weigerung des Fassbinders, in die Rentenversicherungskasse einzubezahlen, um den anfallenden bürokratischen Aufwand zu umgehen. Stattdessen arbeite er trotz seines hohen Alters weiter als Fassbinder. Dass dies die normativ »richtige« Lebensweise ist, wird dadurch belegt, dass – so heißt es im Kommentar – der Fassbinder »noch nie krank [war]«, was urbanes, verwaltetes Leben implizit mit Krankheit identifiziert.

Die Protagonist*innen von Handwerksfilmen sind häufig als Personen inszeniert, die nicht Teil der extradiegetischen Gegenwartsgesellschaft sind, sich in ihr nicht zurechtfinden oder fernab von ihr leben. »Störungen« der nicht-entfremdeten Inseln, etwa »moderne« Maschinen wie Hubschrauber oder Mobiltelefone, werden als nicht zur Diegese zugehörig und damit als »falsch« markiert und kritisiert. Die technischen Mittel des Filmens selbst aber werden von dieser Kritik ausgenommen, da sie, dem Inszenierungsparadigma der Unmittelbarkeit folgend, eigentlich nicht vorhanden sind.

Es ist bemerkenswert, dass die Handwerksdokumentationen des Fernsehens in weiten Teilen die filmischen und erzählerischen Konventionen des wissenschaftlichen Handwerksfilms adaptieren, jedoch in der Inszenierung von Unmittelbarkeit auf unterschiedliche cineastische Verfahren und Traditionen zurückgegriffen wird. So wurde in modernen wissenschaftlichen Handwerksfilmen der 1970er und 1980er Jahre darauf verzichtet, die Medialität des Gezeigten zu negieren, etwa indem Interviewsituationen mit dem befragenden Wissenschaft-

ler im Bild sichtbar waren oder betont wurde, dass der Protagonist etwas »für den Film« zeige (vgl. ausführlich Saini/Schärer 2019). Dagegen ist in TV-Dokumentationen der Redakteur oder die Redakteurin meist so hinter der Kamera platziert, dass er oder sie außerhalb des Bildes ist und die Protagonist*innen die Zuschauer*innen direkt anzusprechen scheinen. Fiktionalisierungen, wie etwa die Inszenierung von einzig für den Film durchgeführten Arbeitsabläufen in einem Museum werden erst ganz zum Schluss der Folge als gestellter Produktionsprozess aufgelöst (BR 2000).

Auch wenn im wissenschaftlichen Handwerksfilm durchaus auch dramatisch montiert wird, ist das Erzähltempo langsamer, nüchterner und um Distanz bemüht. Wie Eva Knopf für den frühen Wissenschafts-Tierfilm herausgearbeitet hat (Knopf 2017), ist auch im wissenschaftlichen Handwerksfilm das Mittel der Wiederholung eine zentrale Authentisierungsstrategie. So wird nicht nur ein und derselbe Produktionsvorgang mehrfach wiedergegeben, sondern auch nochmals in separaten Szenen erklärt. Dagegen zeigt der Unterhaltungsdokumentarfilm in der Regel lediglich die Fertigung eines einzigen Objekts, wobei jeder relevante Arbeitsschritt höchstens einmal präsentiert wird. Die in der Wiederholung angedeuteten Verweise auf »entfremdete« Arbeit, die in den Zumutungen einer unentrinnbaren Routine und einer wenig unikal Serialität sichtbar werden, bleiben damit außen vor. Zwar folgen die TV-Dokumentationen den Ansprüchen der Wissensvermittlung und -bewahrung des volkskundlichen Films, bleiben aber den Konventionen dramatischer Inszenierungsweisen und auch der Erzeugung von Unmittelbarkeit verpflichtet.

Entgegen diesen Bemühungen, auratisch-ästhetische Momente von Authentizität zu vermitteln, lässt sich eine zweite Strategie identifizieren, bei der Medien ihre eigene Medialität bewusst reflektieren und darüber auf die Herstellung von Authentizität im und als Verfahren abzielen. Im Bereich des nicht-bewegten Bildes der Zeitschriften, Zeitungen und internetbasierten Medien ist das Phänomen der Analogisierung des Digitalen eine entfremdungskritisch motivierte Form der Authentizitätserzeugung. Die seit 2013 in Deutschland erscheinende Lifestyle-Zeitschrift »Flow« arbeitet etwa mit einer Ästhetik aus Wachsmaloptik, scheinbar nicht-standardisierter, fehlerhafter Schreibmaschinen-Typografie und unterschiedlichen, extrem hochwertigen Papiersorten. Die steigende Verwendung von bzw. die Verweise auf analoge Technik und Handgemachtes in digitalen Medien gelten als Versuche, Authentizität zu erzeugen (Eisele 2011, 67, Anm. 23; Luckman 2013, 254; Schrey 2017, 110f.).

Entsprechende etablierte filmische Strategien sind etwa das Zeigen oder Thematisieren von (Produktions-)Fehlern, Brüche im Erzählverlauf, etwa durch

Ironisierung, Abschweifungen und direkte Ansprache der Zuschauer*innen, Schnellvorlauf und Slow Motion, das Zeigen der Kamera sowie die Relativierung oder sogar Diskreditierung der eigenen Fähigkeiten. Alle genannten Verfahren kommen in Online-Tutorials für handwerkliche Techniken zum Einsatz, die dadurch sowohl das Gefälle zwischen instruierender und instruierter Person nivellieren als auch die Authentizität des selbstinszenierten Subjekts als Sympathie- und Verkaufswert erzeugen sollen. So gilt die von Luc Boltanski und Ève Chiapello diagnostizierte Nutzung von Authentizität als Marketingstrategie (Boltanski/Chiapello 2007) auch für Verkaufsplattformen wie Etsy und Dawanda.

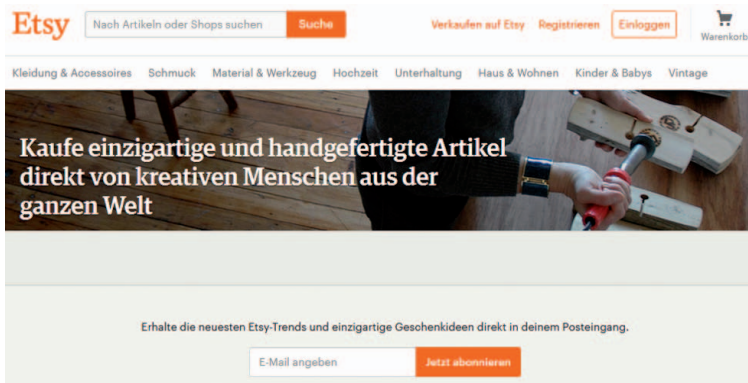


Abb.: Screenshot der Website der Online-Plattform *Etsy* (www.etsy.com) vom 19.06.2017

Dass die mediale Fortschrittskritik über das Vehikel des Handwerks als vermeintlich transformatorischer Praxis umstritten ist, lässt sich am Beispiel der Diskussion um das emanzipatorische Potenzial weiblichen Handarbeitens illustrieren. Die Möglichkeiten, insbesondere für weibliche Handwerkerinnen, durch den Verkauf ihrer Erzeugnisse auf Online-Plattformen wie Etsy sozio-ökonomische Teilhabe und Anerkennung für bislang verborgene und marginalisierte weibliche Produktivität zu erfahren, werden von einigen Wissenschaftler*innen als gesellschaftskritisch und emanzipatorisch bewertet, von anderen jedoch als naiv bezeichnet (Luckman 2013, 261, Anm. 43; Langreiter 2017, Anm. 34). Im Sinne dieser Kritik müssten nicht nur die Produktionsbedingungen der neuen weiblichen »Heimarbeit« analysiert werden, sondern auch die fragwürdigen Ausweitungen der Selbst-Kommerzialisierung von Subjekten, die sich nun auch durch ihre eigene, kontrollierte Fehlerhaftigkeit authentisieren.

Entfremungskritische Traditionen

Auch zahlreiche Wissenschafts- und Theorietraditionen konstruieren im Rahmen einer Kritik an Gesellschaft und Wirtschaft das (»alte«) Handwerk als authentische, »natürliche« und »richtige« Form des Lebens und Arbeitens. Die Erfindung des Handwerks wird im Diskurs der Paläoanthropologie als wichtiger Schritt in der Menschwerdung apostrophiert. André Leroi-Gourhan etwa setzt sich in seinem Klassiker »Hand und Wort« sowohl dafür ein, die Bedeutung des Handwerks für die »Zivilisation« zu rehabilitieren, als auch in der Gegenwart »den Handwerker« als denjenigen anzuerkennen, »der das Menschlichste im Menschen materialisiert« (vgl. Leroi-Gourhan 1988 [1964], 221 f.). In einer ähnlichen Weise naturalisierend, entwerfen Fortschritts-, Technik- und Entfremungskritiken handwerkliche Produktion als Ideal und Gegenbild zum sich entwickelnden Industriekapitalismus. Das Handwerk erscheint in dieser fachübergreifenden Diskursivierung oftmals *ex negativo* als eine »gute« Arbeit und »natürliche« Arbeitsweise, die »dem Menschen« entspricht oder, noch eher, als unwiederbringliche Figur der Vergangenheit entsprochen habe. Dieser Ausdruck der romantischen und postromantischen Kritik der Moderne findet sich im Ideal des Handwerkers in den literarischen Handwerkserzählungen der Romantik, aber auch im Nationalsozialismus (vgl. Bies 2017, Anm. 15). In kulturanthropologischen Studien werden auf der »Suche nach Authentizität« Ideale nicht-entfremdeter Arbeit in die exotisierte Sphäre »primitiver Kulturen« projiziert (vgl. Bendix 1997; Spooner 1986).

In diesem Sinne ist auch die Entfremungskritik von Karl Marx als Verlustnarrativ konzipiert. In der »Deutschen Ideologie« geht Marx davon aus, dass durch die Notwendigkeit der Spezialisierung »jeder mittelalterliche Handwerker ganz in seiner Arbeit auf[ging]« – was Marx allerdings angesichts der Abhängigkeitsverhältnisse zwischen Gesellen und Meistern nicht weiter überhöht, sondern als »gemütliches Knechtschaftsverhältnis« beschreibt (Marx 1969 [1932], 52). Während bei Marx die Bezugnahme auf einen wiederherzustellenden natürlichen »Urzustand« fehlt, ist dieser in Entfremungstheorien, die Entfremdung nicht vorrangig als Phänomen der Ökonomisierung, sondern, dann eher mit Rekurs auf Martin Heidegger bzw. Sigmund Freud, als gestörtes Verhältnis zwischen Subjekt und Welt verstehen, explizit oder implizit enthalten. Einflussreich ist die Theoretisierung der Maschinisierung als sozial-psychologische Entfremdungserfahrung bei Günther Anders und Herbert Marcuse (vgl. Anders 1956; Marcuse 1965 [1955]). Auch von rechtskonservativer Seite gibt es etwa mit Oswald Spengler, Ernst Jünger oder Arnold Gehlen zahlreiche Beispiele für

eine kritische Betrachtung der Technisierung (vgl. Spengler 1931; Jünger 1932; Gehlen 1962 [1932]). Allerdings ist in beiden politischen Lagern die Figur des »alten« Handwerkers nicht konstitutiv für die Theoriebildung.

In der jüngeren Zeit befassen sich, diesmal mit deutlicherer Ausformulierung von Handwerklichkeit als Ideal, Hartmut Rosa und besonders Richard Sennett mit Entfremdung in Arbeits- und Sozialbeziehungen (Rosa 2013 u. 2016; Sennett 2009). Sennett erhebt Handwerklichkeit zum universellen Arbeitsethos und nennt Gemeinschaftlichkeit, die Liebe zur Profession und die Näheverhältnisse in der Ausbildung als konstitutive und auf andere Bereiche übertragbare Elemente (2009, Anm. 52). Vorsichtiger ist in dieser Hinsicht Rahel Jaeggi, die davor warnt, den »Künstler-Handwerker« als Ideal der Entfremdungskritik in Stellung zu bringen, nicht nur, weil er eine beliebte Figur der Reaktion sei, sondern auch, weil er sich für neoliberale Produktivitätsdiskurse eigne (Jaeggi 2016, 318f.). Auch jenseits der Stilisierung des Handwerks als Ideal ist eine Konstante in den Diskursen konservativer und progressiver Gesellschafts- und Kulturkritik konstitutiv für das dritte Paradoxon: Die Diskurse beinhalten fast ausnahmslos eine deutliche Kritik an Medien als Verursacherinnen von Entfremdungserfahrungen.

Fazit

Die mediale Herstellung von Authentizität im Handwerksdiskurs seit 1990 lässt drei zentrale Paradoxien erkenntlich werden: das Paradoxon der materialbasierten Entmaterialisierung, das Paradoxon der schnellen Entschleunigung und das Paradoxon der massenmedialen Fortschrittskritik. Um Bewahrungsimperative zu äußern, werden vor dem Hintergrund der Pluralisierung des Kulturerbe-Diskurses Naturalisierungen vorgenommen; es wird medienübergreifend hauptsächlich mit ästhetisch-normativen Authentizitätskonzepten operiert. Doch auch mit Rekurs auf relational-reflexive Authentizitätskonzepte lassen sich Bewahrungsimperative formulieren.

Dabei zeigt sich, dass relational-reflexive Authentizitätskonzepte häufig in Subjektivierungsangeboten Anwendung finden, wie bei der interdiskursiven Verwendung von therapeutischen und pädagogischen Deutungen von Handwerken. Als authentisierende Selbstführungstechnik wird Handwerken mittels spezifischer Zeitsemantiken umgesetzt. Hierbei wird auf Vorstellungen des 19. und frühen 20. Jahrhunderts zurückgegriffen, die vor allem in Lifestyle-Zeitschriften und den Sozialen Medien des 21. Jahrhunderts zum Tragen kommen.

In beiden Forderungen, also jener nach Bewahrung und jener nach Selbstverbesserung durch Selbstfindung, wird auf einer Ursachenebene Entfremdungskritik geäußert, für die handwerkliche Praktiken als Problemlösungsstrategie angeführt werden. Fungiert Handwerken als Vehikel einer Entfremdungskritik im Mediendiskurs, wird dabei auch das Spannungsverhältnis zwischen Medialität und Authentizität verhandelt.

Insbesondere die in den 1990er und 2000er Jahren produzierte TV-Dokumentationsreihe *Der Letzte seines Standes?* transportiert durch die Negierung ihrer Medialität eine nostalgisierende Entfremdungskritik. Im Gegensatz dazu wird in neuen Sozialen und Lifestyle Medien eine kalkulierte Fehlerhaftigkeit als diskursive und mediale Strategie verwendet; die eigene Medialität also betont. Das wird besonders deutlich an in Online-Tutorials hervorgehobenen Verweisen auf Fehler sowohl im handwerklichen Herstellungsprozess als auch in der filmischen Produktion selbst. Eine Übertragung vom Inhalt auf die Form findet auch in Zeitschriften statt: So werden die neueren Lifestyle-Magazine »Landlust« und »Flow« seit 2016 über eine gemeinsame Verlagsgruppe vertrieben, die sich »Medienmanufaktur« nennt und an der der Landwirtschaftsverlag Münster und Gruner + Jahr beteiligt sind. Insofern dient die Inszenierung von Medienprodukten als »handgemachten« Erzeugnissen nicht nur einer reflexiven Authentisierung der Inhalte, sondern auch der eigenen Vermarktung des Mediums als besonders »wertvoll« – gerade im Gegensatz zu anderen, implizit diskreditierten Medienprodukten.

Aus der Diskursivierung eines Gegenstands als authentisch lassen sich folglich verschiedene Imperative und Handlungsaufforderungen ableiten, wie etwa der Schutz von Kulturerbe, die Verpflichtung zur Selbstheilung und Selbstführung oder die Aufwertung von (Medien-)Produkten. Dabei kommen sowohl reflexiv-relationale als auch normativ-ästhetische Authentizitätskonzepte zum Einsatz, die aber auch kombiniert werden können. Dies geschieht dann, wenn Subjekte sich selbst authentisieren, also von einer – zumindest temporär verfügbaren – Authentizität ausgehen, deren Herstellung aber diskursiv und performativ vollzogen wird. Die Fokussierung auf Materialität und Körperlichkeit, die emphatische Aufladung von Langsamkeit und Ruhe sowie die Negierung bzw. ostentative Betonung von Medialität können dabei als gegenstandsübergreifende Authentisierungsstrategien betrachtet werden. Die ihnen inhärenten Paradoxien erhöhen nicht nur ihre Stabilität, sondern bestimmen auch das Spannungsverhältnis zwischen Authentizität und Medialität.

Filmografie

- Der Letzte seines Standes? Der Faßbinder*, Benedikt Kuby, D 1993.
Der Letzte seines Standes? Der Schmied, Benedikt Kuby, D 1993.
Der Letzte seines Standes? Benedikt Kuby/Rüdiger Lorenz/Bernd Strobel, 48 Folgen, D 1991–2008.

Literatur

- Anders, Günther: Die Antiquiertheit des Menschen. Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution, Bd. 1, München 1956.
- Ankele, Monika: The Patient's View of Work Therapy. The Mental Hospital Hamburg-Langenhorn during the Weimar Republic, in: Waltraud Ernst (Hg.): *Work, Psychiatry and Society, c.1750–2015*, Manchester 2016, 238–261.
- Barthold, Hans-Martin: Elegie für einen alten Handwerksberuf, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 23.12.2000, 65.
- Bendix, Regina: *In Search of Authenticity. The Formation of Folklore Studies*, Madison 1997.
- Bies, Michael: Spiegel von Kunst und Moderne. Handwerksdiskurse in der deutschsprachigen Literatur, in: Thomas Schindler/Carsten Sobik/Sonja Windmüller (Hg.): *Handwerk*, Marburg 2017, 193–205.
- Boltanski, Luc/ Ève Chiapello: *The New Spirit of Capitalism*, London 2007 (frz. 1999).
- Buck, Mertice MacCrea/Herbert James Hall: *The Work of our Hands. A Study of Occupations for Invalids*, New York 1915.
- Eisele, Petra: Die Ästhetik des Handgemachten. Vom Dilettantismus zum Do-it-yourself – eine designhistorische Analyse, in: *Critical Crafting Circle* (Hg.): *Craftista! Handarbeit als Aktivismus*, Mainz 2011, 58–72.
- Eismann, Sonja/Elke Zobl: Radical Crafting, DIY-Aktivismus & Gender-Politiken. Einleitung, in: *Critical Crafting Circle* (Hg.): *Craftista! Handarbeit als Aktivismus*, Mainz 2011, 188–197.
- Eitler, Pascal: Körper – Kosmos – Kybernetik. Transformationen der Religion im »New Age« (Westdeutschland 1970–1990), in: *Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History*, Online-Ausgabe 4/1–2 (2007), <https://zeithistorische-forschungen.de/1-2-2007/id=4460> [10.08.2021].

- Falser, Michael S.: Von der Charta von Venedig 1964 zum Nara Document on Authenticity 1994. 30 Jahre »Authentizität« im Namen des kulturellen Erbes der Welt, in: Michael Rössner/Heidemarie Uhl (Hg.): Renaissance der Authentizität? Über die neue Sehnsucht nach dem Ursprünglichen, Bielefeld 2012, 63–87.
- Flow: Was machst du gerade? Inke Ehmsen, in: Flow 18 (2016), 28.
- Freiß, Liesbeth: Handarbeitsanleitungen als Massenmedien. D.I.Y. und Weiblichkeit im 19. Jahrhundert, in: Critical Crafting Circle (Hg.): Craftista! Handarbeit als Aktivismus, Mainz 2011, 29–42.
- Gehlen, Arnold: Die Seele im technischen Zeitalter. Sozialpsychologische Probleme in der industriellen Gesellschaft [1957], Reinbek bei Hamburg 1962.
- Hilsberg, Pia-Marie: Sich authentisch machen. Überlegungen zu Praktiken des Selbermachens, in: Thomas Schindler/Carsten Sobik/Sonja Windmüller (Hg.): Handwerk, Marburg 2017, 257–266.
- Huck, Christian: Authentizität im Dokumentarfilm. Das Prinzip des falschen Umkehrschlusses als Erzählstrategie zur Beglaubigung massenmedialen Wissens, in: Antonius Weixler (Hg.): Authentisches Erzählen. Produktion, Narration, Rezeption, Berlin 2012, 239–364.
- Jaeggi, Rahel: Entfremdung. Zur Aktualität eines sozialphilosophischen Problems. Mit einem neuen Nachwort, Berlin 2016.
- Jannelli, Angela: Wilde Museen. Zur Museologie des Amateurmuseums, Bielefeld 2014.
- Kerschensteiner, Georg: Begriff der Arbeitsschule [1912], in: Wilhelm Flitner/Gerhard Kudritzki (Hg.): Die deutsche Reformpädagogik. Die Pioniere der pädagogischen Bewegung, Bd. 1, Düsseldorf 1961, 222–238.
- Kersting, Franz-Werner: Psychiatriereform als Gesellschaftsreform. Die Hypothek des Nationalsozialismus und der Aufbruch der sechziger Jahre, Paderborn 2003.
- Kirshenblatt-Gimblett, Barbara: Intangible Heritage as Metacultural Production, in: Museum International 56/1–2 (2004), 52–65.
- Knaller, Susanne: Genealogie des ästhetischen Authentizitätsbegriffs, in: Susanne Knaller/Harro Müller (Hg.): Authentizität. Diskussion eines ästhetischen Begriffs, München 2006, 17–35.
- Knopf, Eva: Authentizität transformieren. Der Forschungsfilm zwischen Wissenschaft und Spielfilm (1940er–1960er Jahre). Vortrag beim Workshop »Historische Authentizität und Medien«, Zentrum für Zeithistorische Forschung Potsdam, 13.07.2017.

- Kreis, Reinhild: Anleitung zum Selbermachen. Praktiken des Selbermachens zwischen Disziplinierung und Emanzipation, in: Nikola Langreiter/Klara Löffler (Hg.): Selber machen. Diskurse und Praktiken des »Do it yourself«, Bielefeld 2017, 17–33.
- Landlust 2005: Schätze aus altem Bauernleinen, in: Landlust (November/Dezember 2005), 60–65.
- Landlust 2006: Roggenkamp, Anke: Zeitreise ins Leben der Heuerleute, in: Landlust (Juli/August 2006), 114–117.
- Langreiter, Nikola: »Weibliches« Handarbeiten – (anti-)feministisch!?, in: Nikola Langreiter/Klara Löffler (Hg.): Selber machen. Diskurse und Praktiken des »Do it yourself«, Bielefeld 2017, 329–345.
- Langreiter, Nikola/Klara Löffler: Handarbeit(en). Über die feinen Abstufungen zwischen Oberflächlichkeit und Tiefsinn, in: Timo Heimerdinger/Silke Meyer (Hg.): Äußerungen. Die Oberfläche als Gegenstand und Perspektive der europäischen Ethnologie, Wien 2013, 159–176.
- Laws, Jennifer: Crackpots and Basket-Cases. A History of Therapeutic Work and Occupation, in: History of the Human Sciences 24/2 (2011), 65–81.
- Leroi-Gourhan, André: Hand und Wort. Die Evolution von Technik, Sprache und Kunst, Frankfurt a. M. 1988 (frz. 1964).
- Lethen, Helmut: Versionen des Authentischen. Sechs Gemeinplätze, in: Hartmut Böhme/Klaus R. Scherpe (Hg.): Literatur und Kulturwissenschaften. Positionen, Theorien, Modelle, Reinbek bei Hamburg 1996, 205–231.
- Lietz, Hermann: Die Erziehungsgrundsätze des deutschen Landerziehungsheims von Dr. H. Lietz bei Ilsenburg im Harz [1910], in: Wilhelm Flitner/Gerhard Kudritzki (Hg.): Reformpädagogik, Düsseldorf 1961, 73–78.
- Link, Jürgen: Diskursanalyse unter besonderer Berücksichtigung von Interdiskurs und Kollektivsymbolik, in: Reiner Keller u. a. (Hg.): Handbuch Sozialwissenschaftliche Diskursanalyse, Wiesbaden 2011, 433–458.
- Luckman, Susan: The Aura of the Analogue in a Digital Age. Women's Crafts, Creative Markets, and Homebased Labour after Etsy, in: Cultural Studies Review 19/1 (2013), 249–270.
- Lüdicke, Martina: Die Handwerkererhebung. Eine Bestandsaufnahme hessischer Handwerksbetriebe in den 1930er Jahren, in: Thomas Schindler/Carsten Sobik/Sonja Windmüller (Hg.): Handwerk. Anthropologisch, historisch, volkscundlich, Marburg 2017, 61–76.
- Lüdtke, Alf: Eigen-Sinn. Fabrikalltag, Arbeitererfahrungen und Politik vom Kaiserreich bis in den Faschismus, Hamburg 1993.

- Marcuse, Herbert: *Triebstruktur und Gesellschaft. Ein philosophischer Beitrag zu Sigmund Freud*, Frankfurt a. M. 1965 (engl. 1955).
- Marx, Karl: *Die deutsche Ideologie. Kritik der neuesten deutschen Philosophie in ihren Repräsentanten Feuerbach, B. Bauer und Stirner und des deutschen Sozialismus in seinen verschiedenen Propheten* [1932], in: Karl Marx/Friedrich Engels, *Werke* Bd. 3, Berlin/DDR 1969, online unter http://www.mlwerke.de/me/meo3/meo3_009.htm [10.08.2021].
- Matter, Max: *Volkskunde des Handwerks als Sozialgeschichte des Handwerks? Versuch eines Überblicks über volkswissenschaftliche Handwerksforschung. Geschichte und neuere Forschungsergebnisse*, in: Rainer S. Elkar (Hg.): *Deutsches Handwerk im Spätmittelalter und früher Neuzeit. Sozialgeschichte, Volkswissenschaft, Literaturgeschichte*, Göttingen 1983, 183–201.
- McRobbie, Angela: *Be Creative. Making a Living in the New Culture Industries*, Cambridge 2016.
- Nowotny, Helga: *Eigenzeit. Entstehung und Strukturierung eines Zeitgefühls*, Frankfurt a. M. 1989.
- Reckwitz, Andreas: *Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung*, Berlin 2012.
- Reichardt, Sven: *Authentizität und Gemeinschaft. Linksalternatives Leben in den siebziger und frühen achtziger Jahren*, Berlin 2014.
- Rosa, Hartmut: *Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne*, Frankfurt a. M. 2005.
- Rosa, Hartmut: *Beschleunigung und Entfremdung. Entwurf einer kritischen Theorie spätmoderner Zeitlichkeit*, Berlin 2013.
- Rosa, Hartmut: *Resonanz. Eine Soziologie der Weltbeziehung*, Berlin 2016.
- Roth, Martin: *Heimatismuseum. Zur Geschichte einer deutschen Institution*, Berlin 1990.
- Rotzoll, Maike: *Rhythmus des Lebens. Arbeit in psychiatrischen Institutionen im Nationalsozialismus zwischen Normalisierung und Selektion*, in: Monika Ankele/Eva Brinkschulte (Hg.): *Arbeitsrhythmus und Anstaltsalltag. Arbeit in der Psychiatrie vom frühen 19. Jahrhundert bis in die NS-Zeit*, Stuttgart 2015, 189–214.
- Saini, Pierrine/Thomas Schärer: *Das Wissen der Hände/Gestes d’artisans. Die Filme der Schweizerischen Gesellschaft für Volkswissenschaft 1960–1990/Les films de la Société suisse des traditions populaires 1960–1990*, Münster/New York 2019.
- Samuel, Raphael: *Theatres of Memory. Vol. 1: Past and Present in Contemporary Culture*, London/New York 1994.

- Schrey, Dominik: *Analoge Nostalgie in der digitalen Medienkultur*, Berlin 2017.
- Schulze, Mario: *FreiZeitArbeit. Zum Verhältnis von Freizeit und Arbeit anhand der Entstehung des Heimwerkens in Deutschland 1918 bis 1970*, in: *sinn-provinz. kultursoziologische workingpapers 1/1 (2012)*, 5–48.
- Sennett, Richard: *The Craftsman*, London 2009.
- Simon, Hermann: *Aktivere Krankenbehandlung in der Irrenanstalt [1929]*, Bonn 1986.
- Spengler, Oswald: *Der Mensch und die Technik. Beitrag zu einer Philosophie des Lebens*, München 1931.
- Spooner, Brian: *Weavers and Dealers: The Authenticity of an Oriental Carpet*, in: Arjun Appadurai (Hg.): *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge 1986, 195–235.
- Tändler, Maik: *Das therapeutische Jahrzehnt. Der Psychoboom in den siebziger Jahren*, Göttingen 2016.
- Voges, Jonathan: *Die Axt im Haus. Heimwerken. Die »Verbürgerlichung« des Selbermachens in den 1960er Jahren*, in: Nikola Langreiter/Klara Löffler (Hg.): *Selber machen. Diskurse und Praktiken des »Do it yourself«*, Bielefeld 2017a, 35–55.
- Voges, Jonathan: *»Selbst ist der Mann«. Do-it-yourself und Heimwerken in der Bundesrepublik Deutschland*, Göttingen 2017b.

URL der Online-Ausgabe (Open Access): <https://zdbooks.de/echt-inszeniert-2021/franziska-schaaf-echt-handgemacht> [20.02.2022]

Lizenz: CC BY-NC-ND 3.0 DE; im Beitrag enthaltenes Bild-, Ton- und/oder Filmmaterial ist von dieser Lizenz nicht erfasst.

Sylvia Kesper-Biermann

»Man erreicht etwas, das an Authentizität grenzt«

Geschichtscomics in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts

Abstract

Der Beitrag untersucht, inwiefern dem Comic aufgrund seiner medien-spezifischen Merkmale das Potenzial für eine authentische Darstellung der Vergangenheit zugeschrieben bzw. abgesprochen wurde. Im Mittelpunkt der Analyse stehen in Deutschland zwischen 1965 und 2015 veröffentlichte Geschichtscomics über den Ersten Weltkrieg. Vor dem Hintergrund einer in der Geschichts-didaktik entwickelten Typologie von (historischer) Authentizität im Comic werden die dort angewandten Authentisierungs- und Beglaubigungsstrategien untersucht. Besondere Bedeutung kommt dabei der seit den 1970er Jahren anzutreffenden Auffassung zu, der Erwachsenen- bzw. Autor*innencomic sei ein besonders geeignetes Ausdrucksmittel des authentischen Selbst und verfüge gerade über die deutliche Ausstellung der subjektiven Sicht der Verfasser*in auf die Vergangenheit über besondere Authentizität.

Comics haben in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts in Deutschland und Europa eine bemerkenswerte Karriere als populärkulturelle Produkte der Visualisierung von Vergangenheit erlebt. Die in den 1980er Jahren einsetzende Konjunktur von Geschichtscomics hält bis in die Gegenwart an und scheint noch zuzunehmen. Die Palette der in Bildergeschichten behandelten historischen Personen, Ereignisse oder Epochen reicht von der Ur- und Frühgeschichte bis in die Gegenwart, und nicht selten wird damit geworben, der Comic ermögliche eine »authentische Rekonstruktion« der Vergangenheit (z. B. Mor u. a. 2015).

Bücher › Comics & Mangas



Die Schlacht von Waterloo: Die AUTHENTISCHE Rekonstruktion der Schlacht in Comic-Form. (Deutsch) Taschenbuch – 2. Mai 2015
 von Patrice Courcelle (Herausgeber), Mor (Autor), TemPoe (Autor)
 ★★★★★ 2 Sternebewertungen

› Alle 2 Formate und Ausgaben anzeigen

Taschenbuch
 12,73 € prime

1 neu ab 12,73 €

prime reading PRIME-MITGLIEDER
 LESEN GRATIS
 Hier klicken ›

Was genau ist an diesem 18. Juni 1815 passiert, dem Tag, der die Geschichte Europas total veränderte? Dieses genauestens recherchierte Comic-Album zeichnet die Chronologie der Ereignisse nach anhand von Schicksalen – und Blickwinkeln – mehrerer symbolischer Gestalten: eines Soldaten der Napoleonischen Garde, eines englischen Soldaten, eines Militärarztes, eines preußischen Tambours, einer Marketenderin und einer lokalen Bäuerin. Sie werden natürlich
 < Mehr lesen

Falsche Produktinformationen melden

Abb. 1: Screenshot einer Verlagswerbung für den zum 200. Jahrestag herausgegebenen Comic über die Schlacht von Waterloo: Mor/TemPoe/Patrice Courcelle, *Waterloo*, Lasne 2015

Bei dieser Einschätzung handelt es sich jedoch, zumindest für den deutschsprachigen Raum, um eine vergleichsweise neue Zuschreibung. Bis weit in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts hinein wurden nämlich nicht nur die Möglichkeiten der Geschichtsdarstellung, sondern die »Echtheit« des Mediums grundsätzlich in Frage gestellt. Das macht Comics zu einem besonders lohnenden Untersuchungsgegenstand im Hinblick auf (historische) Authentizität, denn der Vermittlungsaspekt, die Möglichkeiten und Grenzen medialer Repräsentation, kommen bei ihnen besonders deutlich zum Ausdruck, sind ständig gegenwärtig und treten nicht wie bei anderen Medien in den Hintergrund.

Die folgenden Ausführungen beschäftigen sich in zwei Schritten mit dem Verhältnis von Bildergeschichten und historischer Authentizität in (West-)Deutschland. Erstens geht es in einer chronologischen Skizze um gesellschaftliche Zuschreibungsprozesse bezüglich des Mediums insgesamt und ihren Wandel von der Mitte des 20. bis ins frühe 21. Jahrhundert. Der zweite Abschnitt wendet sich der Geschichtsdarstellung im Comic, den dabei verhandelten unterschiedlichen Auffassungen von historischer Authentizität sowie den Beglaubigungs- und Authentisierungsstrategien zu. Das geschieht am Beispiel von deutschsprachigen Bildergeschichten über den Ersten Weltkrieg, weil die genannten Fragen, unter anderem aus Anlass des *centenaire*, anhand dieses Themas ausführlich diskutiert wurden und eine Vielzahl unterschiedlicher Bearbeitungen des Stoffs vorliegen. Ein Fazit fasst drittens die Ergebnisse zusammen.

Comics und Authentizitätszuschreibungen 1950–2015

Aufgrund seiner medienspezifischen Merkmale ist dem Comic in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts Authentizität sowohl grundsätzlich zu- als auch abgesprochen worden. Im Folgenden werden in Anlehnung an die Definition von Scott McCloud unter Comics zu räumlichen Sequenzen angeordnete Kombinationen von Bild, Text und Symbolen verstanden, die Informationen vermitteln sowie ästhetische und emotionale Wirkungen beim Betrachten erzeugen (vgl. McCloud 2001, 17). Meist handelt es sich um eine Folge von gerahmten Einzelbildern (*panels*), deren Zwischenraum beim Lesen überbrückt und gefüllt werden muss. Comics zeichnen sich somit durch die räumliche Anordnung von Zeitausschnitten aus; die Zeit ist in Raum umgewandelt (vgl. Groensteen 2014). Insofern erfordert das Medium spezifische Lesekompetenzen. Das trifft generell auf die Formensprache zu, beispielsweise Elemente wie Sprechblasen, *speedlines* und *soundwords*, die in den Bildergeschichten vorkommen können, aber nicht müssen (vgl. Abel/Klein 2016).

In der deutschen Populärkultur begannen Comics erst nach 1945 eine nennenswerte Rolle zu spielen, auch wenn es schon eine längere Tradition erzählender Bildfolgen gab (vgl. Sackmann 2016; Dolle-Weinkauff 1990). Sie sahen sich jedoch im Zuge steigender Verkaufszahlen während der 1950er Jahre zunächst vehementer Kritik vor allem von Pädagog*innen ausgesetzt. Im Rahmen der sogenannten Schmutz- und Schundkampagne wiesen unter anderem Lehrer und Kirchenvertreter vehement auf die Gefahren des Mediums für Kinder und Jugendliche hin: Comics seien für Gewalt und Kriminalität ver-

antwortlich, führten durch pornografische Darstellungen zur »Zersetzung der Moral« und würden die Autoritätsverhältnisse zwischen Kindern und Erwachsenen grundsätzlich in Frage stellen. Darüber hinaus hätten die sprachliche Minderwertigkeit und das »Blasendeutsch« der Hefte die »Zersetzung der Leistungsfähigkeit« und »Bildidiotismus« zur Folge; im Ergebnis würden so »Bild-analphabeten« produziert (vgl. Laser 2000; Wagner 2010).

Die Kritik richtete sich vor allem gegen die zu dieser Zeit dominierenden Heftserien mit Abenteuergeschichten. »Sie sind eine der erziehungsfrendlichen Mächte, mit denen Eltern und Lehrer heute zu ringen haben«, befand die »Frankfurter Allgemeine Zeitung« im Januar 1956 und ergänzte: »Auf jeden Fall füllen sie die Vorstellungswelt ihrer jungen Leser mit abstruser Phantastik, öden Klischees, beißenden Farben und analphabetischem Gestammel an.« (Frankfurter Allgemeine Zeitung 1956, 350) Comics verkörperten also dezidiert das Gegenteil des Echten, Originalen, Authentischen, präsentierten nach dieser Lesart eine unnatürliche und unwirkliche Lügen- und Trugwelt. In den Worten des Bundesgerichtshofs von 1955 stellten sie eine »Entwertung des echten Bildes und der menschlichen Sprache« dar (zit. n. Laser 2000, 75, Anm. 6).

Ende der 1950er Jahre flaute die Kampagne zwar ab, und Bildergeschichten wurden zur Normalität im Alltag von westdeutschen Kindern und Jugendlichen, doch das schlechte Image blieb zunächst bestehen. Grundlegende Veränderungen setzten erst in den 1970er Jahren ein, als Comics in der Bundesrepublik erneut über ein Jahrzehnt zu einem intensiv diskutierten öffentlichen Thema wurden. Das Potenzial von Bildergeschichten als didaktische Mittel, ihren Einsatz im Schulunterricht und ihren Bildungswert empfahlen vor allem jüngere Lehrer*innen und Erzieher*innen nun mit wohlwollenden Kommentaren (vgl. Baumgärtner 1979, 97 ff.; Grünewald 2010, 132 ff.) und trugen so zu einer Rehabilitierung des Mediums bei.

Eine Reihe von Pädagog*innen sah insbesondere in einer ideologiekritischen Behandlung von »Comics als kommerzielles Massenmedium in einer kapitalistischen Gesellschaft« (Giffhorn 1974, 87) eine zentrale Aufgabe mit emanzipatorischer Zielrichtung. So könne die Lehrperson dem/der Heranwachsenden helfen, »sich die unserer Gesellschaft und auch den Comics zugrunde liegenden Ideologien und deren Beziehungen zu Klasseninteressen bewußt zu machen sowie ihn über die Realitätsferne der in Comics vermittelten Weltbilder aufzuklären und aufzuzeigen, durch welche Mittel Comics unterschwellig zur Übernahme von Herrschaftsideologien und falschen Weltbildern manipulieren können, schließlich ihn zu kritischer Distanz zu befähigen«. (ebd., 100, Anm. 10)

Diese Einschätzung teilten viele Comic-Befürworter*innen aus dem Erziehungs- und Bildungswesen mit der Studentenbewegung und dem entstehenden linksalternativen Milieu. Dabei setzte sich die zuvor von konservativer Seite geäußerte Kritik vor allem an US-amerikanischen Heftserien mit der Begründung, diese seien unauthentisch und unecht, zwar fort, doch verfolgte sie eine ganz andere Zielrichtung. Das Nicht-Originale, die standardisierte Herstellungsweise und die massenhafte Verbreitung machten Disney- oder Superheldencomics nun zum Inbegriff der abgelehnten bürgerlichen Konsum- und Kulturindustrie (vgl. Rehling/Paulmann 2016, 98).

Darüber hinaus erwiesen sich die Heftserien – ebenfalls im Hinblick auf ein Authentizitätsverständnis, das davon ausgeht, etwas sei nur dann authentisch, wenn es ist, was es vorgibt, zu sein (Lindholm 2008, 2) –, als ausgesprochen unecht. Denn Comics, so eine verbreitete Argumentation in der linken Szene, waren keine harmlose Unterhaltungslektüre, sondern verschleierten bewusst die wahren Konflikte und Herrschaftsverhältnisse innerhalb kapitalistischer Gesellschaften sowie auf globaler Ebene und inszenierten insofern eine künstliche »Scheinwelt« (Hoffmann 1970, 489; Dorfman/Mattelart 1977).

Das Verhältnis des alternativen Milieus zum Medium erschöpfte sich während der 1970er Jahre jedoch nicht in ideologiekritischer Missbilligung. Vielmehr war es, wie gegenüber der Populärkultur insgesamt, ambivalent und vielschichtig (vgl. Schwanhäußler 2002, 10 ff.). So betonte der »Spiegel« bereits 1969, wie wichtig und viel gelesen gerade Micky Maus-Hefte in der Außerparlamentarischen Opposition seien. Die Beliebtheit der Disney-Serie zeige sich unter anderem daran, dass einzelne Panels oder Geschichten in eigenen Szenepublikationen verwendet würden (vgl. Der Spiegel 1969, 67).

Tatsächlich dienten kommerzielle Comics Linksalternativen als Fundgrube, aus der sie sich bedienten, um einzelne Bild- und Textelemente zu verändern und in neuen Kontexten zu platzieren. Teilweise entstanden auf diese Weise ganze sogenannte Raubcomic-Hefte mit Titeln wie »Häuserkampf in Entenhausen« (Domage u. a. 1982). Schon daran wird deutlich, dass sich die Kritik nicht gegen das Medium als solches richtete, sondern nur gegen spezifische Formen und Ausprägungen. Denn Comics erhielten schon allein deshalb großen Zuspruch im alternativen Milieu, weil ihre Lektüre als Provokation des bürgerlichen Bildungs- und Literaturkanons galt. Sie standen für Unkonventionalität, signalisierten als Teil eines gegenkulturellen Codes die Zugehörigkeit zur Szene und dienten der Selbstvergewisserung und Binnenkommunikation (vgl. Kesper-Biermann 2017, 308).

Das traf in besonderem Maße auf die seit den 1960er Jahren in den USA und Europa entstehenden Erwachsenencomics zu, die sich als bewusster Gegenent-

wurf und ironische Aneignung bisheriger Konventionen verstanden und Wahrnehmungsgewohnheiten durchbrechen wollten (vgl. Hatfield 2005). Ohne auf Publikumsgeschmack, verlegerische Weisungen oder traditionelle Gestaltungsweisen Rücksicht zu nehmen, experimentierten die *underground* und später die *alternative comics* abseits des Massenmarkts mit den Möglichkeiten des Mediums. Sie richteten sich dementsprechend dezidiert nicht (mehr) an Kinder, sondern an ein erwachsenes Publikum und wurden vornehmlich von 18- bis 35-Jährigen gelesen, »die den Wunsch hegten, ein anderes Leben zu führen als das der Elterngeneration« (Sackmann 2016, 108).

Dieses »radikal neue[s] Verständnis« (Knigge 2016, 24) wird von der Forschung mindestens als Zäsur, wenn nicht gar als Revolution in der Geschichte des Mediums verstanden (z.B. Rosenkranz 2008). Es führte unter anderem dazu, dass den neuen Erwachsenencomics nun eine eigene und besondere Qualität als Ausdrucksform subjektiver Authentizität zugeschrieben wurde. Verschiedene Entwicklungen spielten in diesem Zusammenhang eine Rolle. Während die einzelnen Zeichner*innen und Texter*innen bei den kommerziellen Heftserien häufig abhängig und nach einem vorgegebenen, sich wiederholenden Schema tätig waren, kamen beim alternativen Comic Individualität und Kreativität des/der einzelnen Künstlers/in zum Vorschein. Szenario, Zeichnungen und Texte lagen meist in einer Hand und waren durch einen persönlichen, wiedererkennbaren Stil geprägt. Die Produktion abseits etablierter Strukturen, im Selbstverlag oder in kleinen unabhängigen Verlagen, wurde als wichtiger Bestandteil selbstbestimmten, ganzheitlichen Arbeitens verstanden (vgl. Sackmann 2016, 110ff., Anm. 20).

Darüber hinaus wirkten viele Erwachsenencomics bewusst selbstgemacht und flüchtig aufs Papier gebracht, was die Umdeutung des Mediums in eine »ideal platform for kinds of expression that were outrageously personal and self-regarding« (Hatfield 2005, 7, Anm. 19) unterstrich. Die Qualität der Zeichnungen bzw. Geschichten war von sekundärer Bedeutung, wichtiger war, dass prinzipiell allen diese persönliche, individuelle Ausdrucksweise zur Verfügung stand: »Jeder konnte diese [underground, SKB] Comics zeichnen, auch wenn er nicht gut zeichnen konnte, und jeder konnte sie, seinen Möglichkeiten nach, in Umlauf bringen.« (Sackmann 2016, 108, Anm. 20) Die Perspektive des Zeichners und der wenigen Zeichnerinnen traten in den Vordergrund, was sich unter anderem an der Verwendung selbstreflexiver Elemente zeigte (vgl. auch Knaller 2007, 23). Autorinnen und Autoren waren in den Geschichten selbst zu sehen und sprachen ihr Publikum direkt an, thematisierten den Entstehungsprozess der Werke oder legten ihre darstellerischen Mittel offen (vgl. Werner 2016).

Ein Beispiel dafür ist das 1979 in zweiter Auflage erschienene Album »Liebe« von Volker Reiche (1979; siehe dazu Kesper-Biermann 2018, 39–46). Die einzelnen, abgeschlossenen Geschichten über (Paar-)Beziehungen werden durch den Zeichner verbunden, der die Leser*innen von der Titelseite bis zum Schluss durch das Album führt. Teilweise spricht er sein Publikum direkt an und gibt Erläuterungen, teilweise sieht man ihn, wie er am Zeichentisch sitzt oder die fertigen Episoden in der heimischen Wohngemeinschaft seinen Freunden präsentiert. Diese »Zeichner zeichnet Zeichner-Masche« (Reiche 1979, 55, Anm. 28) stellt demnach eine Metaebene dar, anhand derer unterschiedliche Lesarten und mögliche Kritikpunkte an den Geschichten nebeneinandergestellt werden können.



Abb. 2: Reiche, Liebe, S. 73

Zwar handelt es sich nicht um ein dokumentarisches Werk, doch sind die Zeichnungen und die umgangssprachlichen Texte in den Sprechblasen offensichtlich als authentischer Einblick in das alternative Milieu empfunden worden. Denn Reiche sah sich in der zweiten Auflage zu einem Nachtrag genötigt, der unter anderem zeichnerische »Korrekturen an meinem Äusseren« (ebd., 73, Anm. 28, Hervorhebung im Original) umfasste.

»Liebe« war auch bezüglich der Themenwahl typisch für die westdeutschen *underground* bzw. Alternativcomics, in denen das Alltagsleben sowie gesellschaftliche und politische Anliegen der Neuen Sozialen Bewegungen breiten Raum einnahmen. Unter anderem spielten Sexualität und Geschlechterverhältnisse eine wichtige Rolle, die sozial- und gesellschaftskritische Auseinandersetzung mit der Mehrheitskultur ebenso wie die selbstironische Beschäftigung mit dem eigenen Umfeld, den alternativen Utopien und ihrer Umsetzung im täglichen Leben.

Zu den bekanntesten und erfolgreichsten Künstlern der Bundesrepublik gehörte Gerhard Seyfried, den der »Spiegel« 1981 als »Zeichner der ›Sziens‹, den Lieblings-Cartoonisten von WGs, von Hausbesetzern und Schwarzfahrern«, charakterisierte. Er schildere »die Normalität des freaklichen Lebens. Seine Figuren legen Tarot, trinken Milch, reichen ein ›Frustschuttmittel‹, sprich: einen Joint herum, sie tragen den Müll runter, sehen vor Langeweile fern, sind Mitglieder der ›Vishy-Vashy‹-Sekte oder suchen gerade das Teesieb.« Gerade weil er selbst Teil der Szene sei, in einem besetzten Haus in Berlin-Kreuzberg lebe, wirkten seine »autobiographische[n] Comic-Reportagen« so überzeugend (Schultz-Gerstein 1981, 126 ff.).

Generell war für die Erwachsenencomics seit den späten 1960er Jahren eine Hinwendung zur Sichtbarmachung innerer Prozesse und Gefühlswelten, zur eigenen Biografie festzustellen. Mit den ersten autobiografischen Werken, so der Zeichner Chris Ware 2009, »comics went practically overnight from being an art form that saw from the outside into one that sees from the inside out« (zit. n. Giesa 2015, 109). Hatfield bescheinigte ihnen »an unprecedented sense of intimacy, rivaling the scandalizing disclosures of confessional poetry« (2005, 7, Anm. 19). Ziel der Autor*innen war es, aufrichtig und ehrlich zu erzählen, und zwar nicht im buchstäblichen, sondern im emotionalen, auf das Individuum und seine Erfahrungen bezogenen Sinn (vgl. ebd., 112–114, Anm. 19; Knaller 2007, 15, 22 f., Anm. 26).

Betrachtet man die genannten Zuschreibungen an das Medium, überrascht es nicht, dass die neue Form des Comics in besonderem Maße den Vorstellungen des linksalternativen Milieus von Authentizität entsprach (vgl. Reichardt 2014, 57 ff.). Als Inspiration diente das »wirkliche Leben« (Hatfield 2005, 112, Anm. 19). Das authentische Selbst konnte sich in unverwechselbarer Weise in Bild und Text ausdrücken und sich auf diese Weise gleichzeitig von der bürgerlichen Mehrheitsgesellschaft abgrenzen. Es konnte die eigenen Vorstellungen und Verhaltensweisen einschließlich ihrer medialen Repräsentation, das Comiczeichnen selbst, reflektieren und somit aufklärerische Absichten verfolgen. Auch wenn das alternative Milieu in der Bundesrepublik seit Mitte der 1980er Jahre zerfiel, war der Grundstein gelegt, um zumindest bestimmte Spielarten des Comics in der Bundesrepublik als anspruchsvolle Lektüre für Erwachsene salonfähig zu machen und ihnen Authentizität zuzuschreiben.

Seit den 1990er Jahren setzte sich diese Entwicklung mit dem Aufkommen und der Popularität von sogenannten *graphic novels* fort, also von nicht-serialisierten, abgeschlossenen Erzählungen in Buchformat mit literarischem Anspruch und ästhetischer Innovationskraft, für die eine selbstreflexiv-auto-

fiktionale Erzählhaltung der Autor*innen als charakteristisch gilt (vgl. Eder 2016). Im deutschen Sprachraum wird deshalb auch der Begriff des »Autorencomics« verwendet. Er soll deutlich machen, dass die Werke oft im Bewusstsein entstehen, »dass es ein politisches Interesse an der Vermittlung der eigenen Subjektivität gibt und dass Identität in diesem Zusammenhang von grundlegender Bedeutung ist« (ebd., 158, Anm. 37). Inzwischen sind *graphic novels* in Deutschland als ernstzunehmende Literatur- bzw. Kunstform allgemein anerkannt, und sie werden beispielsweise regelmäßig in den Feuilletons der großen Tageszeitungen besprochen. Viele sind (auto-)biografisch ausgerichtet und knüpfen insofern an die *underground* und *alternativen* Comics an, zudem behandeln sie häufig historische Themen.

Historische Authentizität in Geschichtscomics zum Ersten Weltkrieg

Geschichte spielt in deutschen wie internationalen Comics vor allem seit den 1980er Jahren eine Rolle (zum Folgenden Kesper-Biermann/Severin-Barboutie 2014, 25–28; Mounajed 2010). Nach einer Zusammenstellung von René Mounajed beträgt die Zahl aller in Deutschland neu erschienenen Comic-Einzeltitel und Reihen mit historischen Themen für die Jahre 1950 bis 2008 insgesamt 361. 90 % davon entfallen auf die letzten 30 Jahre, mit einem sprunghaften Anstieg in den 1980er und einem Höhepunkt in den 1990er Jahren. Eine Umkehrung des Trends zeichnet sich nicht ab. Bei dieser Entwicklung wirkten der »Geschichtsboom«, also das generell gestiegene öffentliche Interesse an und die Zunahme populärkultureller Repräsentationen von Vergangenheit seit den 1980er Jahren, ferner die bereits beschriebenen künstlerischen Innovationen in den *underground* und *alternativen* Comics sowie wirtschaftliche Motive, namentlich das Erschließen neuer Käuferschichten, zusammen.

Die deutschsprachige Forschung bezeichnet historische Erzählungen in Comicform als Geschichtscomics, wobei über deren genaue Definition keine Einigkeit besteht (vgl. Dolle-Weinkauff 2014). Eine Beschränkung auf die »Nutzung historischer Dekors im Comic« (Ahrens 2017, 45) greift in jedem Fall zu kurz. Im Folgenden werden solche Alben als Geschichtscomics bezeichnet, »deren Handlung zum Abfassungszeitpunkt in der Vergangenheit angesiedelt ist und die gleichermaßen durch die Verflechtung von Fakten und Fiktion, die Verflechtung unterschiedlicher Zeitebenen sowie transnationale Verflechtungen gekennzeichnet sind« (Kesper-Biermann/Severin-Barboutie 2014, 17 f., Anm. 39). Wie

eingangs bereits erwähnt, können Geschichtscomics in allen denkbaren Epochen angesiedelt sein, charakteristisch ist jedoch ein in den letzten 30 Jahren zunehmendes Interesse an der jüngeren Vergangenheit, insbesondere der Zeitgeschichte. Zum Ersten Weltkrieg sind zwischen 1950 und 2015 in Deutschland insgesamt 64 Bände erschienen, sowohl Einzeltitel als auch Reihen. Ihre Publikationsfrequenz fügt sich in den geschilderten allgemeinen Trend ein. 80 % wurden nach 1990 veröffentlicht, wobei das Interesse am Zeitraum zwischen 1914 und 1918 in den 2010er Jahren mit der nahenden 100-jährigen Wiederkehr des Kriegsbeginns zunahm (vgl. Kesper-Biermann 2019).

Historische Authentizität spielt für Geschichtscomics eine wichtige Rolle, allerdings in ganz unterschiedlicher Weise. In Deutschland waren die generellen Vorbehalte gegenüber dem Medium, es sei »unecht«, unglaubwürdig und daher zu einer authentischen Vergangenheitsdarstellung prinzipiell nicht in der Lage, bis in die 1990er Jahre hinein zu hören. Das einzige Album, das vor 1980 in der Bundesrepublik zum Ersten Weltkrieg veröffentlicht wurde, präsentierte sich dementsprechend als gezeichnetes Geschichtsbuch. In der Reihe *Illustrierte Klassiker* 1965 erschienen, berichtet »Der Erste Weltkrieg« im Wesentlichen in chronologischer Abfolge über Ausbruch, Entwicklungen, Schauplätze und Ergebnisse des Krieges (Torres 2014 [1965]). Es dominiert die Perspektive der klassischen Politik- und Militärgeschichte »von oben«; als historische Persönlichkeiten treten unter anderem Paul von Hindenburg, Kaiser Wilhelm II. oder Woodrow Wilson auf.

Der Anspruch auf eine glaubwürdige Darstellung der Vergangenheit wurde über die Anlehnung an das Format des (illustrierten) Sachbuchs erhoben, das eine ausschließlich auf Fakten basierende Popularisierung historiografisch gesicherten Wissens versprach. Ziel war die historisch-politische Bildung vor allem von Kindern und Jugendlichen; die ästhetischen sowie medienspezifischen Gestaltungselemente traten dagegen zurück (vgl. Dolle-Weinkauff 2014, 34, Anm. 40). Eine andere sehr kleine Gruppe von Weltkriegscomics beschritt den umgekehrten Weg und erhob das Nicht-Authentische zum Darstellungsprinzip. Die als Geschichtsparodien bezeichneten Bildergeschichten spielen in unterhaltender Absicht mit dem deutlichen Kontrast zur »echten« Vergangenheit. In »All Undead on the Western Front« etwa geht es darum, wie die deutsche Heeresleitung an der Westfront 1918 durch den Einsatz eines noch nicht erprobten Serums Soldaten in Zombies verwandelte (TimTonic/The Swabian 2014).

Bei der überwiegenden Mehrheit der in Deutschland erschienenen Comics über den Ersten Weltkrieg handelte es sich jedoch um grafische Literatur bzw. Geschichtserzählungen mit einem unterschiedlich hohen fiktionalen Anteil und

dem übereinstimmenden Anspruch auf eine authentische Schilderung der Vergangenheit. Ein Beispiel ist das 2014 in deutscher Sprache erschienene Album »Mutter Krieg« des französischen Duos Kris (Text) und Maël (Zeichnungen) (Kris/Maël 2014). Der Comic schildert einen fiktiven Kriminalfall, bei dem drei Frauen 1915 im Hinterland der französischen Schützengräben in der Champagne ermordet werden. Die Ermittlungen führen mitten in die Welt der Soldaten an der Front und in der Etappe; auf diese Weise werden Kriminal- und Kriegsgeschichte miteinander verbunden. Eine andere Erzählung, zwanzig Jahre früher erschienen, widmet sich dem Leben der fiktiven Figur Viktor Skoff vor, während und nach dem Ersten Weltkrieg (Hoffmann 1994). Der Kriminelle und Mörder meldet sich bei Kriegsausbruch 1914 freiwillig, desertiert zwei Jahre später und baut dann mit einem korrupten Offizier einen Schwarzmarkthandel mit gestohlenen Armeegütern auf.

Auf Werke dieser Art bezogen sich Diskussionen in den frühen 1990er Jahren, ob das Medium überhaupt für eine realitätsgetreue, authentische Darstellung der Vergangenheit geeignet sei. Sie wurden in Deutschland vor allem als Reaktion auf die Veröffentlichung von Art Spiegelmans »Maus« im Jahr 1989 anhand der Frage geführt, ob es möglich und zulässig sei, den Holocaust in Comicform darzustellen (vgl. Frenzel 2014). Zudem waren die Debatten stark von Überlegungen geprägt, ob und inwiefern Bildergeschichten für historisches Lernen geeignet seien. In der letztgenannten Schwerpunktsetzung spiegelte sich die Tatsache wider, dass sich in der deutschsprachigen Forschung zunächst die Geschichtsdidaktik mit dem Medium auseinandersetzte. Authentizität wurde von ihr vor allem als historische Triftigkeit, als korrekte, möglichst durch Erkenntnisse der Wissenschaft bestätigte Darstellung der Vergangenheit aufgefasst, anhand derer auch in erster Linie die Qualität des jeweiligen Werks zu messen sei (vgl. Mounajed 2010, 130f., Anm. 39).

Hans-Jürgen Pandel hat vor diesem Hintergrund eine geschichtsdidaktisch breit rezipierte Typologie vorgeschlagen, in der er verschiedene Formen von Authentizität als »Wahrheitsebenen der historischen Darstellung« unterschied (1993, 94). Er differenziert zwischen Faktenauthentizität, Erlebnisauthentizität, Typenauthentizität und Repräsentationsauthentizität.¹ Faktenauthentizität ist dann gegeben, wenn die im Comic auftretenden Personen tatsächlich gelebt und die geschilderten Ereignisse tatsächlich stattgefunden haben. Die Kategorie der

1 Die Kategorie »Quellenauthentizität« wird hier nicht berücksichtigt, da sich diese auf Comics als historische Quellen und nicht als Medien der Geschichtsdarstellung bezieht.

Erlebnisauthentizität bezieht sich auf die subjektiven Erfahrungen der Autor*in und findet sich dementsprechend vor allem in Comics mit autobiografischen Elementen. Sie ist gegeben, sobald »der Erzähler die geschilderten Erfahrungen, Gefühle und Gedanken in der erzählten Situation tatsächlich gehabt hat« (ebd., 98, Anm. 51). Wenn es die gezeichneten fiktiven Figuren »zwar nicht als individuelle Personen, aber doch als Typus gegeben hat« (ebd.), handelt es sich um Typenauthentizität. Schwierig davon abzugrenzen ist schließlich die Repräsentationsauthentizität, die sich nach Pandel durch das Kriterium der Allgemeingültigkeit auszeichnet: »Die geschilderten Ereignisse und Situationen müssen in dem Sinne exemplarisch sein, daß sie Schicksale repräsentieren, die häufig vorgekommen sind.« (ebd., 103, Anm. 51) Es geht ihm in diesem Punkt also vor allem um die Repräsentativität des Geschilderten, die er im Hinblick auf die ihn vornehmlich interessierenden historischen Lernprozesse von Kindern und Jugendlichen für unabdingbar hält.

Die geschichtsdidaktische Auseinandersetzung mit dem Comic hat ohne Zweifel dazu beigetragen, das Medium in Deutschland als ernstzunehmende Form der Vergangenheitsdarstellung salonfähig zu machen. Die in diesem Zusammenhang entwickelte Kategorisierung ist jedoch nur bedingt anschlussfähig an Forschungen zu (historischer) Authentizität, die sich für Geschichtskonstruktionen aller Art jenseits eines zielgerichteten Lehr- oder Vermittlungszwecks interessieren (vgl. Saupe 2017). Diese können den Blick auf Comics als populärkulturelle Produkte, die unterhalten und sich verkaufen wollen, sowie auf gesellschaftliche Zuschreibungen richten, die in geschichtsdidaktischer Perspektive keine Rolle spielen. Dabei sind sowohl subjektive Authentizitätsvorstellungen als auch Authentisierungs- bzw. Beglaubigungsstrategien von besonderer Bedeutung.

Charakteristisch für Geschichtscomics ist nämlich zunächst, dass sie die Medialität der Vergangenheitsrepräsentation und damit ihren Konstruktionscharakter offenlegen. Aufgrund der Zeichnungen und damit der künstlerischen Bearbeitung wird für die Betrachter*innen unmittelbar erkennbar, dass die Bildergeschichten weder die Zeit des Ersten Weltkriegs noch eine andere historische Epoche abbilden, sondern lediglich Deutungsangebote machen. Während beispielsweise Fotografien eher als unverfälschte Wiedergabe eines vergangenen Moments gesehen werden, gilt für den in Form eines Comicpanels dargestellten Zeitausschnitt genau das Gegenteil. Die handgemachte Zeichnung zeigt direkt an, dass eine nachträgliche Transformation stattgefunden hat, und sie wird deshalb als Interpretation von Geschichte bzw. eines historischen Moments wahrgenommen (vgl. Schmid 2015). Das Medium erzeugt also Distanz zur Vergan-

genheit und stellt sein Gemachtsein explizit aus (vgl. auch Severin-Barboutie 2018, 265 f.; Ahrens 2017, 51, Anm. 41).

Das führte spätestens seit den 1990er Jahren nicht zu einem Verlust bzw. dem Absprechen von Authentizität, wie es noch für die Anti-Comic-Kampagne der 1950er Jahre typisch gewesen war. Dass das Medium erkennbar transformierte und insofern »unechte« Bilder früherer Zeiten präsentierte, erschien nun vielmehr in mehrfacher Hinsicht als besonderer Vorzug. Denn die bereits erwähnte Diskussion über »Maus« hatte in Deutschland nicht nur Kritik hervorgerufen, sondern auch die Möglichkeiten des Mediums bezüglich der Geschichtsdarstellung eindrucksvoll vor Augen geführt (vgl. zum Folgenden Frahm 2006; Richter 2000).

Der Comic von Art Spiegelman bewegt sich nämlich auf drei miteinander verwobenen Erzählebenen. Er schildert zum einen, auf der Basis von Oral History-Interviews, die Lebensgeschichte seines Vaters Wladek, eines polnischen Juden und Holocaust-Überlebenden, mit Schwerpunkt auf der NS-Zeit. Zum anderen geht es um das konflikthafte Vater-Sohn Verhältnis, für das die traumatische Vergangenheit von wesentlicher Bedeutung ist. Schließlich reflektiert das Werk auf einer Metaebene die Möglichkeiten und Grenzen des Mediums für die Darstellung von Geschichte und Erinnerung insgesamt wie des Holocaust im Besonderen. Dabei spielen unter anderem die vom Autor verwendeten Tiermetaphern eine wichtige Rolle, indem sie Distanz zur Vergangenheit erzeugen und es den Protagonist*innen ermöglichen, über ihre jeweilige Tiermaske zu reflektieren. Der Konstruktionscharakter von visuellen, gezeichneten Geschichtserzählungen wird somit immer wieder hervorgehoben. Inzwischen hat Art Spiegelman den Band »MetaMaus« herausgegeben, in dem er Auskunft über seine Arbeitsweise und Überlegungen bei der Entstehung des Comics gibt sowie Recherchematerialien und Interviewtranskripte zur Verfügung stellt (Spiegelman 2012).

An diesem Beispiel wird das für das Medium spezifische Verhältnis von Fiktion und Realität besonders sichtbar. Gerade indem die Bildergeschichten deutlich machen, dass sie nicht authentisch im Sinne einer wirklichkeitsgetreuen Abbildung der Vergangenheit sind, rufen sie besonders überzeugende Authentizitätseffekte hervor. Die Grenzen des Mediums werden also gezielt thematisiert, und diese reflexive Offenlegung medialer Prozesse, so stellt auch Susanne Knaller fest, wirkt dem Authentizitätspostulat nicht entgegen (vgl. Knaller 2007, 27, Anm. 26; Schmid 2015, 71, Anm. 57). Charles Hatfield spricht mit Bezug auf den Comic in diesem Zusammenhang von einer »ironic authentication«, die sich dadurch auszeichne, dass sie eine »show of honesty by denying the

very possibility of being honest« biete (Hatfield 2005, 125 f., Anm. 19). Das Spiel mit Fiktion und Realität entspricht somit der »ironische[n] Balance von Authentizitätsverlangen und Fiktionalitätsbewusstsein«, das laut Osterkamp den Neohistorismus der 2000er Jahre prägt, und erfüllt so gesellschaftliche Rezeptionserwartungen und -bedürfnisse (vgl. Osterkamp 2008, Z1).

Wie bereits erläutert, wurde (Erwachsenen-)Comics seit den 1970er Jahren Authentizität zugeschrieben, weil sie als individuelle, subjektive Ausdrucksform des authentischen Selbst galten. Mit dem Begriff der *graphiation* bezeichnet die Forschungsliteratur die Funktion des individuellen, häufig wiedererkennbaren Stils der Zeichner*in als »autoreferential« und »marker of subjectivity« (Mikkonen 2017, 86). Dementsprechend erscheint Authentizität auch in Bezug auf historische Stoffe seitdem weniger an die Glaubwürdigkeit des Inhalts von Geschichtserzählungen als an die Person des bzw. der Autor*in gebunden.

Diesem Zuschreibungsprozess entspricht die Selbsteinschätzung vieler Comic-künstler*innen vor allem seit den 1990er Jahren. Sie bezeichnen ihre Bildergeschichten über die Vergangenheit als »ganz ehrlich subjektiv« und heben dieses Merkmal als besondere Qualität hervor. Simon Schwartz erklärt beispielsweise: »Und ich glaube aber, dass dadurch eine ganz große Stärke entsteht und auch eine Ehrlichkeit.« (zit. n. Möller 2011) Und der französische Comickünstler Maël bezeichnet seinen Zeichenstil als *style tremblé*. Damit will er deutlich machen, dass er kein eindeutiges Bild der Geschichte präsentiert, sondern nur eine Version unter vielen möglichen. Die Aussage »Ich bin mir auch nicht sicher!« transportieren die Zeichnungen immer mit. Unter anderem deshalb arbeitet Maël mit Wasserfarben, deren Transparenz wie die vibrierenden Linien die Leserinnen und Leser permanent darauf aufmerksam machen sollen, dass sie nicht mit einer Zeitmaschine in die Vergangenheit zurückkehren können (Brandt 2014, 66).

Der französische Comic-Künstler Emmanuel Guibert ist der Meinung, dass das Medium der niemals objektiven menschlichen Erinnerung am ehesten gerecht werde: »Man erreicht etwas, das an Authentizität grenzt« (zit. n. Törne 2010) – und zwar im Sinne einer dezidiert individuellen Aneignung und Interpretation von Vergangenheit und einer gerade nicht autoritativen Deutung. Die Bildergeschichten erheben also Anspruch auf Authentizität, weil sie als Ausdrucksmittel der subjektiven Sicht des Künstlers bzw. der Künstlerin auf historische Ereignisse oder Epochen gelten und somit »aus der erfahrungsgesättigten Autorität eines deutenden Subjekts ganze Interpretationswelten entstehen« (Sabrow/Saupe 2016, 8).

Viele Autor*innen wie etwa Jacques Tardi grenzen sich dementsprechend explizit von einer scheinbar objektiven wissenschaftlichen Geschichtsschreibung



Abb. 3: Kris/Maël, Mutter Krieg, S. 1

ab (vgl. Möller 2011, Anm. 64). Einer solchen, als nüchtern verstandenen, auf den Verstand ausgerichteten Faktendarstellung wollen sie die emotionale Vermittlung von Geschichte entgegenstellen. Christine Gundermann spricht in diesem Zusammenhang von der »Simulation ›emotionaler Authentizität« (Gundermann 2016, 179), Hatfield von »emotional honesty« (Hatfield 2005, 115, Anm. 19). Auch wenn der Comic also auf der visuellen Ebene die Distanz zur Vergangenheit hervorhebt, überwindet er diese gleichzeitig auf der emotionalen Ebene und macht das Fühlen bzw. Erleben von Geschichte, eine sinnliche Erfahrung, möglich, was für populärkulturelle Historiendarstellungen allgemein von großer Bedeutung ist (vgl. Hardtwig 2002, 119 f.). Das stützt wiederum die Zuschreibung von Authentizität, denn auch in diesem Zusammenhang wird die Bedeutung von Emotionen betont. Wichtig für die Glaubwürdigkeit einer medialen Aufbereitung der Vergangenheit ist das Evozieren eines authentischen Gefühls (vgl. Pirker/Rüdiger 2010, 17; Lindholm 2008, 1, Anm. 13), das den Eindruck vermittelt, so hätte es gewesen sein können.

Ziel vieler der neueren Geschichtscomics ist es, durch die Verschränkung von Fakten und Fiktion eine historische Periode wie den Ersten Weltkrieg zu charakterisieren und dabei Lebensumstände, Erfahrungen und Wahrnehmungen der Akteure ins Zentrum zu rücken. Weder bekannte Persönlichkeiten noch Ereignisse stehen im Mittelpunkt, sondern die Frage, wie sich Krieg und Gewalt auf das Leben einzelner Menschen auswirkten und welche Folgen sie für die kriegführenden Gesellschaften hatten. Das macht etwa Gregor M. Hoffmann an seiner Hauptfigur *Viktor Skoff* deutlich, die sich zwar schon vor Kriegsausbruch im kriminellen Milieu bewegte, erst durch die Erlebnisse im Schützengraben jedoch vollends verrohete: »Am Schluss hab ich jeden umgebracht, der mir in die Quere kam. Der Krieg ... der Krieg frisst dich heimlich auf innen drin ... bis du leer bist, wie ein Tier.« (Hoffmann 1994, 36, Anm. 48)

Um zu unterstreichen, dass es bei den Comics über den »Großen Krieg« nicht um eine überzeitliche Darstellung, sondern um die Auseinandersetzung mit einem konkret historisch zu verortenden militärischen Konflikt geht, setzen die Autor*innen verschiedene Authentisierungsstrategien ein (vgl. auch Hillenbach 2013). Diese sind nicht medienspezifisch, sondern auch in anderen Formen populärer Geschichtsdarstellung anzutreffen. Dazu gehört die detailgetreue Recherche von Kleidung, Gegenständen und Architektur der Zeit, der (beiläufige) Auftritt bekannter historischer Personen oder der Verweis auf fachwissenschaftliche Literatur bzw. Beratung sowie auf Quellen im Anhang, im Text oder im Bild. Zu den am häufigsten verwendeten Quellen für die Zeit des Ersten Weltkriegs gehören Briefe.



Abb. 4: Hoffmann, Viktor Skoff, S. 36

Sie bringen die gewünschte subjektive Perspektive auf die Einzelschicksale des einfachen Soldaten und der Zivilbevölkerung besonders gut zum Ausdruck.

Für die visuelle Ebene erweisen sich zeitgenössische Fotografien, wegen der schon erwähnten Zuschreibung als dokumentarische Abbildungen der Vergangenheit, als geeignete Quellen. Das gilt vor allem für bekannte Motive oder Bildikonen, deren Einbindung einen Wiedererkennungseffekt hervorrufen soll (Pirker/Rüdiger 2010, 47, Anm. 72) und somit eine wichtige Beglaubigungsstrategie darstellt. Die verbreiteten, unter anderem in Schulbüchern abgedruckten Eisenbahnwaggons mit lachenden Soldaten auf dem Weg zur Front zu Kriegsbeginn 1914 markieren beispielsweise bei »Viktor Skoff« den Übergang vom Berlin bei Kriegsausbruch zu den Schützengräben des Frühjahrs 1916 irgendwo in Frankreich.



Abb. 5: Kris/Maël, Mutter Krieg, S. 10

Freunde



Abb. 6: Hoffmann, Viktor Skoff, S. 19

Fazit

Historische Authentizität und die Merkmale des Mediums hinsichtlich der Geschichtsdarstellung hängen im Fall des Comics eng zusammen. In den 1950er Jahren galten Bildergeschichten in (West-)Deutschland aufgrund ihrer medien-spezifischen Elemente als Inbegriff des Nicht-Echten und somit für eine authentische Sicht auf die Vergangenheit als prinzipiell ungeeignet. Das änderte sich grundlegend in den 1970er Jahren, als den neuen Erwachsenen- oder Alternativ-comics gerade wegen ihrer medialen Eigenschaften vor allem im linksalternativen Milieu subjektive Authentizität zugeschrieben wurde. Dementsprechend ließ insbesondere die persönliche, individuelle Sichtweise des Autors bzw. der Autorin auf frühere Ereignisse, Personen oder Epochen (Geschichts-)Comics authentisch wirken. Dass das Medium seine Gemachtheit und Subjektivität ausstellte, erschien nun zunehmend als großer Vorteil, der den Rezeptionsbedürfnissen nach einem als *ironic authentication* (Hatfield 2005, 125, Anm. 19) bezeichneten Spiel mit Fiktion und Realität entgegenkam.

Diese Ambivalenz zeigt sich noch auf einer weiteren Ebene. Während die Bildergeschichten über historische Themen nämlich einerseits auf der visuellen Ebene durch die Zeichnungen Distanz zur Vergangenheit erzeugen, überbrücken sie diese andererseits auf der emotionalen Ebene und ermöglichen es, Geschichte zu fühlen und zu erleben. Hinsichtlich des Ersten Weltkriegs spielt in diesem Zusammenhang wohl auch die Hinwendung zur Alltagsgeschichte

und zu den Schicksalen der »einfachen« Bevölkerung eine Rolle. Ferner tragen dazu die zahlreichen Authentisierungsstrategien bei, die beispielsweise den Ersten Weltkrieg als konkret zu verortendes historisches Ereignis präsentieren. Auch wenn sich diese nicht grundsätzlich von Strategien in anderen Formen populärer Geschichtsdarstellung unterscheiden, erscheint für die ästhetische Inszenierung von Authentizität im Comic gerade die Hervorhebung der medialen Vermittlung als typisch. Sie geben nicht vor, mehr zu sein als sie sind, nämlich subjektive Interpretationen der Vergangenheit.

Quellen

- Hoffmann, Gregor M.: Viktor Skoff. Hannover 1994.
 Mor/TemPoe/Patrice Courcelle: Waterloo. Lasne 2015.
 TimTonic/The Swabian: Zombie international, Bd. 1: All Undead on the Western Front. Hamburg 2014.
 Torres, Angelo: Der Erste Weltkrieg [1965]. Illustrierte Klassiker, Extra-Comic 1. Hannover 2014.
 Kris/Maël: Mutter Krieg. Bielefeld 2014.
 Reiche, Volker: Liebe. Ein Männer-Emanzo-Comic (??!) [1976]. Linden ²1979.
 Spiegelman, Art: Maus. Reinbek 1989 (engl. 1986).
 Spiegelman, Art: MetaMaus. Frankfurt a. M. 2012.

Literatur

- Abel, Julia/Christian Klein: Leitfaden zur Comicanalyse, in: dies. (Hg.): Comics und Graphic Novels. Eine Einführung, Stuttgart 2016, 77–106.
 Ahrens, Jörn: Neun Thesen zur Möglichkeit einer Rekonfiguration von Geschichte im Comic, in: Bernd Dolle-Weinkauff (Hg.): Geschichte im Comic. Befunde – Theorien – Erzählweisen, Berlin 2017, 45–56.
 Baumgärtner, Alfred Clemens: Die Welt der Abenteuer-Comics und andere Beiträge zu einem Massenmedium, Bochum 1979.
 Brandt, Susanne: »Der Krieg sind wir« – eine vielschichtige Debatte um den Ersten Weltkrieg in *Notre Mère la Guerre*, in: Comparativ. Zeitschrift für Globalgeschichte und vergleichende Gesellschaftsforschung 24/3 (2014), 59–79, online unter <https://www.comparativ.net/v2/article/view/789/692> [10.08.2021].

- Dolle-Weinkauff, Bernd: Comics. Geschichte einer populären Literaturform in Deutschland seit 1945, Weinheim/Basel 1990.
- Dolle-Weinkauff, Bernd: Was ist ein »Geschichtscomic«? Über historisches Erzählen in Comic, Manga und Graphic Novel, in: *Comparativ. Zeitschrift für Globalgeschichte und vergleichende Gesellschaftsforschung* 24/3 (2014), 29–46, online unter <https://www.comparativ.net/v2/article/view/787> [10.08.2021].
- Dorfman, Ariel/Armand Mattelart: Walt Disneys »Dritte Welt«. Massenkommunikation und Kolonialismus bei Micky Maus und Donald Duck, Berlin 1977.
- Eder, Barbara: Graphic Novels, in: Julia Abel/Christian Klein (Hg.): *Comics und Graphic Novels. Eine Einführung*, Stuttgart 2016, 156–168.
- Frahm, Ole: *Genealogie des Holocaust. Art Spiegelmans MAUS – A Survivor’s Tale*, München 2006.
- Frenzel, Martin: Der Holocaust im Comic, in: *Aus Politik und Zeitgeschichte* 33–34/2014, 30–34, online unter <https://www.bpb.de/apuz/189532/der-holocaust-im-comic> [10.08.2021].
- Giesa, Felix: *Graphisches Erzählen von Adoleszenz. Deutschsprachige Autorencomics nach 2000*, Frankfurt a. M. 2015.
- Giffhorn, Hans: Zur politischen Funktion von Comics, in: Dietger Pforte (Hg.): *Comics im ästhetischen Unterricht*, Frankfurt a. M. 1974, 68–103.
- Groensteen, Thierry: Zwischen Literatur und Kunst. Erzählen im Comic, in: *Aus Politik und Zeitgeschichte* 33–34/2014, 35–42, online unter <https://www.bpb.de/apuz/189534/zwischen-literatur-und-kunst-erzaehlen-im-comic> [10.08.2021].
- Grünewald, Dietrich: Zwischen Schund und Kunst. Comics in den 1970er Jahren, in: *Deutsche Comicforschung* 6 (2010), 132–143.
- Gundermann, Christine: Im Westen nichts Neues? Der Erste Weltkrieg im Comic, in: Monika Fenn/Christiane Kuller (Hg.): *Auf dem Weg zur transnationalen Erinnerungskultur? Konvergenzen, Interferenzen und Differenzen der Erinnerung an den Ersten Weltkrieg im Jubiläumsjahr 2014*, Schwalbach/Ts. 2016, 165–181.
- Hardtwig, Wolfgang: Fiktive Zeitgeschichte? Literarische Erzählung, Geschichtswissenschaft und Erinnerungskultur in Deutschland, in: Konrad H. Jarausch/Martin Sabrow (Hg.): *Verletztes Gedächtnis. Erinnerungskultur und Zeitgeschichte im Konflikt*, Frankfurt a. M./New York 2002, 99–123.
- Hatfield, Charles: *Alternative Comics. An Emerging Literature*, Jackson 2005.

- Hillenbach, Anne: Authentisierungsstrategien in historischen Comics, in: Urs Hangartner/Felix Keller/Dorothea Oechslin (Hg.): Wissen durch Bilder. Sachcomics als Medien von Bildung und Information, Bielefeld 2013, 131–147.
- Hoffmann, Michael: Was Kinder durch Micky-Maus-Comics »lernen«. Eine soziologische Untersuchung über das »Gesellschaftsbild«, das diese Comic strips dem heutigen Schüler vermitteln, in: Westermanns Pädagogische Beiträge 22 (1970), 497–507.
- Kesper-Biermann, Sylvia/Bettina Severin-Barboutie: Verflochtene Vergangenheiten. Geschichtscomics in Europa, Asien und Amerika. Perspektiven auf ein Forschungsfeld, in: Comparativ. Zeitschrift für Globalgeschichte und vergleichende Gesellschaftsforschung 24/3 (2014), 7–28, online unter <https://www.comparativ.net/v2/article/view/786/689> [10.08.2021].
- Kesper-Biermann, Sylvia: Bildergeschichten gegen den Krieg. Comics und Friedensbewegung in den 1970er und 1980er Jahren, in: Bernd Dolle-Weinkauff (Hg.): Geschichte im Comic, Berlin 2017, 307–324.
- Kesper-Biermann, Sylvia: Laboratorium der Erinnerungsbilder. Der Erste Weltkrieg im Geschichtscomic, in: Christine Gundermann/Wolfgang Hasberg/Holger Thünemann (Hg.): Geschichte in der Öffentlichkeit. Konzepte – Analysen – Dialoge, Berlin u. a. 2019, 115–149.
- Kesper-Biermann, Sylvia: Zwischen Sex-Revolution und »Beziehungskram«. Geschlechterverhältnisse in Comics der 1968er Generation, in: Jahrbuch für Historische Bildungsforschung 24 (2018), 20–49.
- Knaller, Susanne: Ein Wort aus der Fremde. Geschichte und Theorie des Begriffs Authentizität, Heidelberg 2007.
- Knigge, Andreas C.: Geschichte und kulturspezifische Entwicklung des Comics, in: Julia Abel/Christian Klein (Hg.): Comics und Graphic Novels. Eine Einführung, Stuttgart 2016, 3–37.
- Laser, Björn: Heftchenflut und Bildersturm. Die westdeutsche Comic-Debatte in den 50ern, in: Georg Bollenbeck/Gerhard Kaiser (Hg.): Die janusköpfigen 50er Jahre. Kulturelle Moderne und bildungsbürgerliche Semantik III, Wiesbaden 2000, 63–86.
- Lindholm, Charles: Culture and Authenticity, Oxford 2008.
- McCloud, Scott: Comics richtig lesen, 5. Aufl., Hamburg 2001.
- Mikkonen, Kai: The Narratology of Comic Art, New York/London 2017.
- Möller, Christian: Geschichts-Bilder. Historische Comics zwischen Fakten und Fantasie (01.04.2011), in: SWR 2 Wissen – Manuskriptdienst, <https://www.swr.de/swr2/programm/sendungen/wissen/-/id=7662098/property=download/nid=660374/thymdmv/swr2-wissen-20110401.pdf> [10.08.2021].

- Mounajed, René: Geschichte in Sequenzen. Über das Subgenre der Geschichtscomics, in: Dietrich Grünewald (Hg.): Struktur und Geschichte der Comics. Beiträge zur Comicforschung, Bochum/Essen 2010, 129–154.
- Osterkamp, Ernst: Alles authentisch, alles fiktiv, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 12.07.2008.
- Pandel, Hans-Jürgen: Die Wahrheit der Fiktion. Der Holocaust im Comic und Jugendbuch, in: Bernd Jaspert (Hg.): Wahrheit und Geschichte. Vom Umgang mit deutscher Vergangenheit. Hofgeismar 1993, 72–108.
- Pirker, Eva Ulrike/Mark Rüdiger: Authentizitätsfiktionen in populären Geschichtskulturen. Annäherungen, in: dies. u. a. (Hg.): Echte Geschichte. Authentizitätsfiktionen in populären Geschichtskulturen, Bielefeld 2010, 11–30.
- Rehling, Andrea/Johannes Paulmann: Historische Authentizität jenseits von »Original« und »Fälschung«. Ästhetische Wahrnehmung – gespeicherte Erfahrung – gegenwärtige Performanz, in: Martin Sabrow/Achim Saupe (Hg.): Historische Authentizität. Göttingen 2016, 91–125.
- Reichardt, Sven: Authentizität und Gemeinschaft. Linksalternatives Leben in den siebziger und frühen achtziger Jahren, Berlin 2014.
- Richter, Gerhard: Holocaust und Katzenjammer. Lektüreprotokolle zu Art Spiegelmans Maus, in: German Studies Review 23/1 (2000), 85–114.
- Rosenkranz, Patrick: Rebel Visions. The Underground Comix Revolution 1963–1975, Seattle 2008.
- Sabrow, Martin/Achim Saupe: Historische Authentizität. Zur Kartierung eines Forschungsfeldes, in: dies. (Hg.): Historische Authentizität. Göttingen 2016, 7–28.
- Sackmann, Eckart: Deutsche Underground-Comics. Versuch einer Annäherung, in: Deutsche Comicforschung 12 (2016), 106–139.
- Saupe, Achim: Historische Authentizität. Individuen und Gesellschaften auf der Suche nach dem Selbst – ein Forschungsbericht, in: H-Soz-Kult (2017), <https://www.hsozkult.de/literaturereview/id/forschungsberichte-2444> [10.08.2021].
- Schmid, Johannes: Bilder des Grauens. Zur Darstellung von Krieg und Gewalt im intermedialen Verhältnis von Comic und Fotografie, in: Closure. Kieler e-Journal für Comicforschung 2 (2015), <http://www.closure.uni-kiel.de/closure2/schmid> [10.08.2021].
- Schultz-Gerstein, Christian: Wunsch-Träume vom unregierbaren Menschen, in: Der Spiegel 32 (1981), 126–130, online unter <https://www.spiegel.de/spiegel/print/d-14334636.html> [10.08.2021].

- Schwanhäußer, Anja: *Stilrevolte Underground. Die Alternativkultur als Agent der Postmoderne*, Berlin 2002.
- Severin-Barboutie, Bettina: *Geschichtserzählungen in Comicform. Ein Forschungsbericht*, in: *Francia* 45 (2018), 263–278.
- Spiegel, Jünger Maos, in: *Der Spiegel* 43, 20.10.1969, 65–68, online unter <https://www.spiegel.de/spiegel/print/d-45520582.html> [10.08.2021].
- Törne, Lars von: *Krieg in der ersten Person. Eine Arte-Dokumentation analysiert die Möglichkeiten dokumentarischer Bildgeschichten – und ihre Grenzen*, in: *Tagesspiegel*, 23.01.2010, online unter <http://www.tagesspiegel.de/kultur/comics/comic-reportagen-krieg-in-der-ersten-person/1669952.html> [10.08.2021].
- Wagner, Wolf-Rüdiger: *»Gefährliches Lesen«. Die Schmutz- und Schundkampagne in den 1950er Jahren*, Hildesheim 2010.
- Werner, Lukas: *Metacomics*, in: Julia Abel/Christian Klein (Hg.): *Comics und Graphic Novels. Eine Einführung*, Stuttgart 2016, 304–315.

URL der Online-Ausgabe (Open Access): <https://zdbooks.de/echt-inszeniert-2021/sylvia-kesper-biermann-man-erreicht-etwas-das-an-authentizitaet-grenzt> [20.02.2022]

Lizenz: CC BY-NC-ND 3.0 DE; im Beitrag enthaltenes Bild-, Ton- und/oder Filmmaterial ist von dieser Lizenz nicht erfasst.

Miriam Frank

»Echtheit und Emotion«

Authentizität als Analysekatgorie am Beispiel der
Serie 14 – *Tagebücher des Ersten Weltkriegs*

Abstract

Ziel dieses Aufsatzes ist es, Authentizität als medienwissenschaftliche Analysekatgorie im geschichtsdokumentarischen Kontext zu konturieren und nach Besprechung der Referenzebenen und dem Umreißen von Authentizität als Textstrategie und Zuschreibungsphänomen diese als interdiskursive Analysekatgorie beispielhaft an der Serie 14 – *Tagebücher des Ersten Weltkriegs* zu erproben. Die derzeitigen Vorstellungen »authentischer« Geschichtsdarstellung im doku-dramatischen Bereich implizieren demnach sowohl personalisierende als auch depersonalisierende Strategien. Dabei sind die unter den Kategorisierungen zusammengefassten Merkmale, die im Zusammenhang mit der Serie 14 als »authentisch« verhandelt werden, nicht disjunkt, sondern konturieren die Authentizität über wechselseitige Verweisstrukturen. Und da Authentizität nicht über einen Parameter garantiert werden kann, sondern als Verhältnis von Faktoren und in der Synthese des Ensembles im Text zu untersuchen ist, entsteht eine längere Liste von Merkmalen, welche die Zuschreibung des Prädikats »authentisch« anregen, die allerdings selbst nicht als abgeschlossen zu begreifen ist.

Ziel dieses Artikels ist es, Authentizität als medienwissenschaftliche Analysekategorie im geschichtsdokumentarischen Kontext in Bezug auf ihre Referenzebenen, als Textstrategie und als Zuschreibungsphänomen zu konturieren. Die damit gewonnene interdiskursive Analysekategorie soll dann beispielhaft an der von Jan Peter produzierten Serie *14 – Tagebücher des Ersten Weltkriegs* (D/F/CA 2014) erprobt werden. Denn nicht nur die »Fähigkeit zur Kritik am *Geschichtsfernsehen* leidet unter dem scheinbaren Gleichklang von Schlüsselbegriffen wie Authentizität, die im Medien-Bereich eine ganz andere Konnotation haben als in dem der Geschichte« (Wirtz 2008, 23), sondern auch die Fähigkeit zur wissenschaftlichen Auseinandersetzung. Fragen wir daher zunächst mit Rainer Wirtz: »Über welche Authentizität reden wir also?« Wie lässt sich auf die »willige [...] Formbarkeit« dieser Kategorie reagieren, und wie wissenschaftlich umgehen mit ihrer »ubiquitären Anwendbarkeit auf Subjekte, Objekte und Konzepte in stets wechselnden historischen und performativen Prozessen« (Knaller 2016, 61)?

Referenzen und Wirklichkeitskonstruktionen

Das Problemfeld eröffnet sich bereits über die Polysemie des Begriffs. Am semantischen Umfeld von Begriffen wie »Echtheit«, »Unmittelbarkeit«, »Ursprünglichkeit«, »Aufrichtigkeit«, »Wahrhaftigkeit« oder »Eigentlichkeit« wird deutlich, dass sich Authentizität auf unterschiedlichen Ebenen konstituiert. Anhand der variierenden Bezugsobjekte deutet sich bereits die von der Authentizitätsforschung herangezogene Unterscheidung zwischen einer Referenz auf ein Individuum und einer Referenz auf eine »Wirklichkeit« an (vgl. Weixler 2012, 10): »Unter Subjekt-Authentizität werden Verfahren verstanden, die im Rezipienten die Bereitschaft anregen, den Inhalt einer Äußerung als ›wahrhaftig‹ oder ›original‹ im Hinblick auf den Urheber der Äußerung (Autor, Ich-Erzähler, Figur) zu bewerten; unter Objekt-Authentizität entsprechend im Hinblick auf das Objekt der Kommunikationshandlung (›Wirklichkeit‹)« (ebd., 14 f.).

Authentizität hält nach Susanne Knaller daher eine Position »between subjective legitimization and objective certification« (Knaller 2012, 37) inne. Knaller geht dabei von einer steten »Subjekt-Objektdynamik« aus, durch die »Konzepte von Wirklichkeit und Ich in einem reziproken Verhältnis« ausgehandelt werden (Knaller 2007, 173 f.). Dabei ist anzumerken, dass Wirklichkeitsbezüge medialer Darstellungen in Weltmodellen konstruiert werden, die, seien »sie noch so ›realistisch‹ gestaltet, [...] dabei eigenen, fiktionalen und an

das Medium gebundenen Vorstellungen von Wirklichkeit verpflichtet« (Krah/Ort 2002, 5) sind. Semiotische Konstrukte entwerfen »(a) eine *eigene* Welt und (b) eine *Welt*« und »können [...] mit Hilfe textueller und narrativer Verfahren den Eindruck erzeugen, mit einer außertextuellen Wirklichkeit überein zu stimmen« (ebd., 5), bleiben aber als Weltentwurf immer ein »Modell von ›Realität‹« (ebd., 6).

Authentizitätsdebatten verhandeln dabei die Legitimation dieser Modelle: »Das Authentische wird in dieser Weise als Problemkonfiguration lesbar, innerhalb der Geltungsansprüche formuliert und Deutungskontroversen ausge tragen werden, die sich auf das ›richtige‹ Verständnis von Wirklichkeit beziehen und die im weitesten Sinne Ordnungen des Wissens sowie Prozesse der Sinnstiftung betreffen« (Amrein 2009, 10). Somit ist jeder Anspruch auf Authentizität, jeder »Authentisierungsakt« (Kämper 2018, 13) eingebunden in »power structures, ideological constructions, and the politics of signification« und in den jeweils zu kontextualisierenden kulturellen Wert- und Normvorstellungen, Kategorisierungen, Grenzsetzungen und Leitdifferenzen zu untersuchen (Funk u. a. 2012, 13, 18).

Textstrategien und Zuschreibungsphänomene

Der »Eindruck von außertextueller Realität« (Krah 2017, 400) kann medial mithilfe von Authentizitätssignalen erzeugt werden. Dabei vermitteln diese Markierungen das Abgebildete als authentisch, d.h. dass »Authentizität [...] das Ergebnis medialer und semantischer Strategien ist, die den Eindruck von Unmittelbarkeit und Echtheit erst schaffen« (Krah/Ort 2002, 6).¹ Diese »werkimmanente *Codierung*« (Herz 2016, 43) ist freilich medienpezifisch, und auch in unterschiedlichen Genres oder Gattungen verknüpfen sich Signale mit je eigenen Rhetoriken bzw. intendierten Effekten, da die textuellen Gegebenheiten verschiedener Medienprodukte bei den Rezipierenden unterschiedliche Zuordnungsschemata aktivieren können.² So kann beispielsweise eine »beobachtende«

1 Gunn Enli spricht in ihrer Arbeit explizit von *mediated authenticity* (Enli 2015), Rainer Wirtz im Zusammenhang mit der Suggestion von Authentizität im Fernsehen von »medialer Authentizität« (Wirtz 2008, 20).

2 Siehe etwa der adjektivische Zusatz in den Titeln bei Nadine Schmidt: »Konstruktionen literarischer Authentizität in autobiographischen Erzähltexten« (Schmidt 2014) oder Margrit Tröhler: »Filmische Authentizität« (Tröhler 2004).

Kamera als Authentizitätssignal im Fernsehdokumentarismus vor allem in längeren Einstellungen Augenzeugenschaft implizieren, wohingegen Reißschwens, unscharfe und verwackelte Bilder für einen ungeplanten Ablauf der Ereignisse stehen können (Hißnauer 2011).

Für seine Analyse der Signale im Dokumentarfilm hält Manfred Hattendorf fest, dass sich eine Syntax solcher Signale »nicht eindeutig festlegen« (Hattendorf 1994, 72) lasse, jedoch gewisse Darstellungsformen gattungsspezifische Bezüge schaffen. Daraus folgt, dass durch bestimmte »Verfahren die Bereitschaft des Rezipienten angeregt werden kann, einem medialen Produkt das Prädikat ›authentisch‹ zu verleihen« (Weixler 2012, 14). Zudem sind Authentizitätssignale als ein Ensemble von Faktoren anzusehen, die von einer rezipierenden Instanz synthetisiert werden (vgl. Werner 2012, 279) und als »formale [...] Attribute filmischer Dokumentationen« (Borstnar u. a. 2008, 42) daher nicht isoliert zu betrachten sind. Auf Rezipierendenseite können die Signale demzufolge *decodiert* werden, und dem Dargestellten kann in einer Rezeptions- oder Analysesituation »Authentizität« zugeschrieben werden. Hattendorf hält dabei die Rezeptionsbedingungen für entscheidend in der »Anerkennung eines filmisch vermittelten Vorganges als authentisch« (1994, 68). Darunter fallen sowohl das Diskurswissen der Rezipierenden, deren Erfahrungshorizont sowie ihre Wahrnehmungskompetenz. Rezipient*innen schließen nach Hattendorf einen »Wahrnehmungsvertrag« (ebd., 76) mit der Dokumentarfilmindustrie, auf dessen Einhaltung das Vertrauen in die filmische Authentizität beruhe.³

Eine ältere Version der Beschreibung dieser filmexternen Operation findet sich bereits in Roger Odins *dokumentarisierender Lektüre* (vgl. 1998 [1984]). Grundlegend dafür ist die »Konstruktion eines als real präsupponierten Enunziators durch den Leser« (ebd., 291). Die Lesenden nehmen eine den Bezug zur »Wirklichkeit« verbürgende Äußerungsinstanz an, die für den Diskurs verantwortlich und im und durch den filmischen Text sichtbar ist. Dabei können die Leser*innen laut Odin nicht nur die Kamera als Enunziator annehmen, sondern ebenso das Kino, die Gesellschaft, Kameramänner und -frauen, den oder die Regisseur*in oder aber die Verantwortlichen für den Diskurs usw. (ebd., 292): »Es gibt daher nicht nur eine, sondern mehrere dokumentarisierende Lektüren« (ebd., 293). Die Lektüre ist hierbei »ein Effekt der Positionierung des Lesers gegenüber dem Film« (ebd., 289).

3 Weixler definiert diesen Verbürgungsakt als »Authentizitäts-Pakt« (Weixler 2012, 14); Huck verengt den Bezug auf die dokumentarische Gattung mit dem Begriff des »documentary contract« (Huck 2012).

Guido Kirsten charakterisiert das Resultat daher als *Authentieverdruck*, der »in seiner Wirkung in besonderem Maße von der historisch-kulturellen Konstitution und Erwartungshaltung der Rezipienten« (Kirsten 2009, 158) abhängt. Allerdings können sich Präsentations- und Diskursstrukturen auch konventionalisieren, weswegen bestimmte Textstrategien überhaupt erst einen »überindividuellen Eindruck des Authentischen hervorrufen« (Hattendorf 1994, 85)⁴ können. Auf der Ebene der außenstehenden Beglaubigungsinstanzen haben wir es neben der Publikumserwartung zudem mit Authentizitätsbehauptungen innerhalb des Produktionsdiskurses zu tun, worauf im Folgenden insbesondere im Zusammenhang mit paratextuellen Authentisierungsstrategien eingegangen wird. Hinsichtlich des Zusammenhangs dieser beiden Instanzen weist Christian Strub jedoch darauf hin: »Dass etwas als authentisch rezipiert wird, setzt nicht voraus, dass es als authentisch produziert wurde« (Strub 1997, 16) und umgekehrt. Wie dieser Kommunikationsprozess in die Textanalyse eingebunden werden kann, soll hier am konkreten Beispiel diskutiert werden.

Wie bereits anhand der besprochenen Instanzen der Produzent*innen und Rezipient*innen (Werner 2012, 272) als meist zeitlich und örtlich versetzte Kommunikationspartner*innen sowie anhand ihrer historisch zu kontextualisierenden und wandelbaren Ansprüche und Erwartungen deutlich geworden ist (Enli 2015, 2 ff.),⁵ beeinflussen alle diese Ebenen den Kommunikationsprozess. Authentizität ist insofern multi-relational bestimmt und geht »als Effekt aus dem Verhältnis zwischen verschiedenen Parametern hervor« (Werner 2012, 272). Neben dem gewählten Modus, in den eine kommunikative Äußerung einzuordnen ist, steht in einer mediensemiotischen Perspektive aber natürlich das Kommunikat im Untersuchungsfokus. Lukas Werner unterscheidet dazu auf der Ebene des Kommunikats zwischen »seiner [...] medialen Disposition, [...] der in ihm entworfenen Welt (Diegese) und seiner [...] spezifischen Gemachtheit/Künstlichkeit« (ebd.). Entscheidend ist hierbei die Schlussfolgerung, dass Authentizität als relationaler Begriff nicht nur zwischen den Kommunikationselementen Beziehungen herstellt, sondern auch diverse Diskurse zueinander in Relation treten lässt. Wie dies allerdings analytisch zu fassen ist, soll nun im Folgenden beschrieben werden.

4 Zum rezeptionsorientierten Authentizitätsbegriff siehe auch Königer 2015, die Authentizität in der Filmbiografie als »Beobachterkonstruktion« (Königer 2015, 12) untersucht.

5 Gunn Enli diskutiert Authentizität als kontextuell veränderbare Zuschreibung anhand von drei Beispielen: Authentizität als Vertrauenswürdigkeit im Kontext Journalismus, als Ursprünglichkeit im Kontext Tourismus und als Spontaneität im Kontext Musik (Enli 2015, 4 ff.).

Interdiskurs

Aus den bisherigen Arbeiten zur Authentizität nehme ich die Operationalisierungen von Weixler und Werner in meine Analyse auf, versuche aber darüber hinausgehend Authentizität als »polyreferenzielles Konzept« (ebd., 271, Anm. 28), das sich »schwerlich auf *ein* Äquivalent reduzieren« (ebd., 271) lässt, methodisch interdiskursiv zu erfassen. Bereits Funk und Krämer charakterisieren Authentizität »als Schnittstelle von Diskursen« (2011, 9), ebenso definiert Fritz Authentizität »als interdiskursives Scharnier, das ästhetische, kunst- und medienhistorische, soziologische, politische oder psychologische Dimensionen« (2014, 18) enthalten kann. Die Mehrdimensionalität sowohl des alltags- wie auch des fachsprachlichen Authentizitäts-Begriffs erfordert meiner Ansicht nach diese zusätzliche Betrachtung. Mit Jürgen Link und Rolf Parr begreife ich Authentizität daher als Einheit, »die durch Diskursinterferenzen bzw. Diskurskopplungen ›mehrstimmig‹ (paradigmatisch expandiert) geworden« (2005, 124) ist.

Bei dieser Entwicklung ist außerdem zu bedenken, dass die »Konzepte und Konnotationen von Authentizität [...] einander nicht ab[lösen]« (Rehling/Paulmann 2016, 99) müssen, sondern nebeneinander bestehen und sich auch gegenseitig beeinflussen können (vgl. ebd.). Die »Kombination von (externer) diskursiver Institutionalisierung und immanenten semiotischen Strukturen« (Link/Parr 2005, 125) soll helfen, das semantische Feld abzustecken, das Authentizität in diesem konkreten Beispiel konturiert. Für Link und Parr verbindet diese Form der Analyse die Zeichenspezifik mit einer »Einbettung in umfassendere Produktions- und Reproduktionszyklen von ineinandergreifenden Teilsystemen einer Kultur« (ebd., 108). Neben den Strukturkomponenten und einer Analyse der paratextuellen und textuellen Elemente werden demnach auch die diskursiven Faktoren, die Frage nach zugrundeliegenden Authentizitätskonzepten sowie die reichen Konnotationen als kontextuelle und extratextuelle Elemente verhandelt bzw. im gebührenden Aufsatzrahmen angerissen.

14: die Serie, das transmediale Projekt und Strategien der Verwissenschaftlichung

Als Fallstudie dient im Folgenden die Serie *14 – Tagebücher des Ersten Weltkriegs*, die von einer Vielzahl europäischer Fernsehanstalten koproduziert und in mehreren Ländern ausgestrahlt wurde – allerdings in vielen verschiedenen Versionen. In Deutschland lief die Serie auf ARTE im April/Mai 2014 in der

Version von acht Episoden à 52 Minuten, so wie sie auch später in der deutschen Verleihversion auf DVD erschien. Die ARD zeigte gekürzte Varianten und »beerdigte« die Serie, wie Sven Felix Kellerhoff spitz formulierte, zudem »geringschätzig im Nachtprogramm« (Kellerhoff 2014).

Das Projekt bestand jedoch nicht bloß aus der Fernsehserie, sondern be spielte gleich mehrere Kanäle. So entstand zusätzlich ein Hörspiel, ein Web special, ein Bildband, ein Begleitbuch und zum Zeitpunkt der Erstausstrahlung der Serie wurde ebenfalls eine Ausstellung im Militärgeschichtlichen Museum der Bundeswehr in Dresden gezeigt. Neben dem Produktionsaspekt der multiplen Verwertung kann sich der einzelne Text über eine solche Transmedialität und über wechselseitiges Verweisen als Teil dieser Reihe inszenieren. Das Buch des Historikers/der Historikerin ist dabei schon obligatorisches Begleitmaterial für das Geschichtsfernsehen. Allerdings fehlen in der Fernsehserie selbst die im Bereich des Geschichtsfernsehens als objektivierende Erzähltechniken geltenden Expertenstatements. Das Buch »14 – Der Große Krieg« des zugleich als Fachberater des Filmteams fungierenden Historikers Oliver Janz dient der Serie demnach auch zur außertextuellen Verwissenschaftlichung über den »Experten«. In den Besprechungen der Fernsehserie wird zudem stets die Beteiligung von Wissenschaftler*innen und Museen erwähnt. Diese werden als Autoritäten akzeptiert und sogar als »beste Referenzen« (ebd.) bezeichnet.

Elemente der Produktions- und Vermarktungsdiskurse werden also von den Rezensionen aufgegriffen, und insbesondere der Rechercheaufwand wird als Beglaubigungsstrategie instrumentalisiert: »Mehr als 1000 Tagebücher weltweit haben die Rechercheure des Mega-Filmprojekts in mehrjähriger Arbeit gesichtet« (Strobel 2014) sowie »hunderte Stunden Archivmaterial und tausende Fotos aus 70 Archiven in 21 Ländern« (Binninger, 2014). Die Quantität des ausgewerteten Materials, der Umfang der Recherche wird dadurch zur Versachlichungsstrategie und »als Indikator für [...] Authentizität [...] funktionalisiert« (Werner 2012, 270). Diese textexternen Authentizitätssignale können in einer äußeren Kommunikationssituation den Produktionsanspruch in unterschiedlichen Texten markieren: im Making-of, im Trailer, auf Plakaten und sonstigen Werbemitteln, Websites oder in Interviews mit den Verantwortlichen in Presse, Rundfunk etc. Im Klappentext der DVD zur Serie 14 findet sich entsprechend die Behauptung, dass »bis hin zu den detailgenau nachgestalteten Tagebüchern vermitteln die Szenen Echtheit und Emotion« (14 DVD Klappentext 2014).

Dokudrama, Wahrheitsanspruch und das Tagebuchdispositiv

Geschichtsfernsehen findet in Deutschland mehrheitlich im öffentlich-rechtlichen Rundfunk statt. Dieser bestimmt als Veröffentlichungsort die Positionierung des Zuschauers gegenüber dem Text mit und wird von vielen Zuschauer*innen für vertrauens- und glaubwürdig gehalten (vgl. Medienvertrauen Forschungsprojekt 2018). Des Weiteren wird die Authentizitätszuschreibung von der routinierten Fernseherfahrung beeinflusst, die den Text einem bestimmten Genre zuweisen kann. Die Genreeinordnung des DVD-Klappentextes lautet »Dokumentarische Drama-Serie«. Das Dokudrama ist in Deutschland ein fernsehspezifisches Genre, und mit der Klassifizierung als solches geht auch eine bestimmte Erwartung beim Publikum einher: »Im weitesten Sinne werden unter Dokudrama Filme mit zeithistorischen oder aktuellen Stoffen gefasst, die unter dem Versprechen einer true story ihre Geschichte im Modus des Dramas entfalten« (Ebbrecht/Steinle 2008, 251). So erhebt bereits das Genre des Dokudramas Anspruch auf Authentizität und verweist zugleich auf seine formale Hybridität. Dabei stellt die Unterscheidung in *Fiktion/Non-Fiktion* für Zuschauer*innen eine wichtige Differenzierungsgröße dar (vgl. Grimm 2002, 370) und »markiert [...], wie das diegetisch Dargestellte aufzufassen ist« (Krah 2017, 407).

Als »realitätsaffine TV-Formate« (Grimm 2002, 364) legen Dokudramen somit »positive Referenzpostulate« (ebd., 369) nahe, d. h. Interpretationen, die mit der eigenen Sicht auf die Welt übereinstimmen. Zuschauer*innen können so die Darstellung mit ihrer Vorstellung von »Realität« in Einklang bringen. Anregungen für eine »dokumentarisierende Lektüre« (Odin 1998) werden zudem über textinterne Paratexte wie Titel, Texttafeln und -einschübe, Vorspanne usw. geliefert, die auf eine außerfilmische Wirklichkeit referieren. Der konventionelle *True Story Claim* (»basiert auf wahren Begebenheiten«/»based on a true story«) dient im Zusammenhang des deutschen Geschichtsfernsehens weiterhin als kommunikatives Versprechen. In 14 wird dieses Wahrheitspostulat in einer offensiven Authentizitäts-Rhetorik sogar zusätzlich in der Texteinblendung farbig hervorgehoben:

Zusätzlich wird als Beglaubigung der Spielszenen auf die Tagebücher und Erinnerungen als Quellen verwiesen. Die Spielszenen selbst sollen als Dokument funktionieren, d. h. die fiktionalisierenden Erzählverfahren werden durch den Verweis auf die Quellen schon mal vorsorglich »als plausible Vermutungen faktual legitimier[t]« (Klein/Martínez 2009, 3). Dies wird als Legitimation angenommen, wie an folgender Rezension erkennbar ist: »Die überlieferten Aufzeichnungen bürgen für die Authentizität der gezeigten Episoden« (Hanselmann 2014).

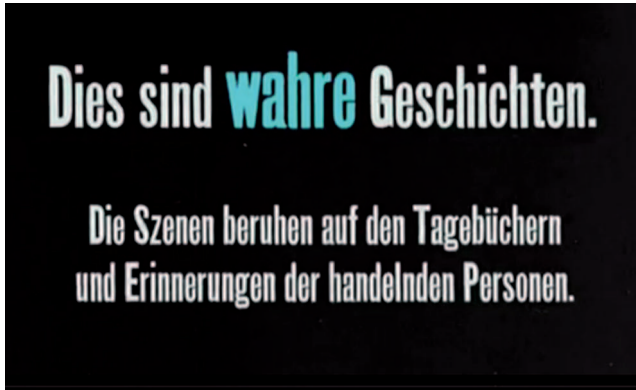


Abb. 1: Texteinblendung
in: *14 – Tagebücher des
Ersten Weltkriegs* (D/F/CA
2014, Jan Peter), Episode 1,
00:00:05

Über die Erwähnung der Materialherkunft soll auch die Behauptung des ersten Satzes der Texttafel verbürgt werden. Wahrheit wird hier also direkt verknüpft mit dem Medium des Tagebuchs. Das Postulat bedient sich dabei folgender Zuschreibung: »Bereits bestimmte Medien und Gattungen werden kulturell per se mit einer Affinität zum Authentischen verbunden und ihren Texten wird ein bereits inkludierter Wahrheitsanspruch zugesprochen« (Krah 2017, 408).

Dabei stellen Tagebücher verstärkt seit dem Aufkommen der Oral History auch innerhalb der geschichtswissenschaftlichen Forschung Untersuchungsobjekte dar, deren kulturelle Relevanz auch über die Institutionalisierung, gemeint ist hier das Entstehen von Tagebucharchiven in den 1980er und 1990er Jahren, zunahm. Der Regisseur Jan Peter betont ebenfalls in einem Interview, dass das »dokumentarischste, das wahrste [...] die Tagebuchaufzeichnungen der Protagonisten« seien (Priesching 2014), der Rest ordne sich diesen unter (vgl. ebd.). Das Tagebuch als Zeitdokument und der/die Tagebuchschreiber*in als Zeilenzeug*in wird auch von den Rezensent*innen hervorgehoben: »Tagebücher lügen natürlich auch, aber wer ein Tagebuch führt, weiß noch nichts von der Geschichte, die er später vielleicht gerne fälschen würde« (Tieschky 2014). Zudem seien Tagebücher »unter dem unmittelbaren Eindruck der Ereignisse entstanden« (Kellerhoff 2014).

Trotz des Anspruchs, keinerlei nachträgliche Einordnung der Geschehnisse in größere Zusammenhänge zu bieten, und der gleichzeitigen Nutzung des Tagebuchs als »authentisches Mediums« erfolgt im weiteren Verlauf der Serie keine Unterscheidung zwischen zeitgenössischen Egodokumenten und retrospektiv verfassten Dokumenten. Strenggenommen haben wir es allerdings in *14* nicht mit *14*, sondern nur mit sieben Tagebuchschreiber*innen zu tun. Von den sieben

anderen Protagonist*innen wurden bloß Autobiografien, Memoiren oder Briefe verfasst, die als Grundlage der Spielszenen herangezogen worden sind. Um die Debatte über unzuverlässige Erinnerung von Fernsehzeitzeug*innen in Interviews kommt die Serie also herum, indem sie alles Autobiografische auf die gleiche Art und Weise inszeniert und somit als faktengetreuen Zugang zu einer vergangenen Wirklichkeit, als »authentische[s] Material« (Schwartz 2014) deutet.

Opposition »oben – unten«

Die Protagonist*innen werden zudem als Angehörige von Milieus gekennzeichnet, die zu dem Milieu der »Generäle und Politiker« (14 DVD Klappentext 2014) in Opposition gesetzt werden. So hat sich etwa der kriegserfahrene Charles Montague um einen Abgeordneten des Unterhauses zu kümmern, der im Schützengraben Anzug tragend und Tee trinkend als kontrastiv zu den Uniformierten dargestellt wird (s. Abb. 2). In einer Direktadressierung erfahren wir von seinem »tiefsitzenden Groll gegenüber diesen Fronttouristen« (Montague in 14, Episode 5, 00:23:48–00:23:52), wobei diese Empfindung von ihm nicht als individuell ausgegeben wird, wie er im darauffolgenden Voice-Over erläutert: »Wir fühlen alle dasselbe. Diese Fronttouristen werden nur dann ihre Seele retten, wenn sie wenigstens für ein paar Minuten spüren, was unsere Soldaten tagtäglich erdulden« (ebd., 00:24:09–00:24:19).

Die Soldaten werden allesamt über die in 14 gesichtslos bleibenden »blutdürstigen Schreibtischgeneräle« (Montague in 14, Episode 8, 00:39:29–00:39:31) ethisch und moralisch entlastet: »Aber, wenn die Soldaten voll Blutdurst waren, wer war daran schuld, wenn nicht dieser Hauptmann und seine Offizierskollegen?« (Yurlova in 14, Episode 7, 00:51:03–00:51:08). Der Verzicht auf Protagonist*innen aus dem Milieu der politischen und militärischen Entscheidungsfunktionäre und die betonte Gegenüberstellung von Milieuangehörigen spricht nun der einen Seite Authentizität zu, der anderen ab: »Daraus spricht [...] die allgemeine gesellschaftliche Wahrnehmung der politischen Sphäre und der politischen Entscheider als zunehmend ›unauthentisch‹« (Schlanstein, 2008, 220).

Diese Perspektive der »Geschichte von unten« (Binner 2014) wird von der Kritik im Kontext des Geschichtsfernsehens als Neuerung aufgefasst: »jenseits staatsmännischer Zitate [...] aus dem ungewohnten Blickwinkel individueller Erfahrung heraus« (Schwartz 2014). Inszeniert als Bottom-up- statt Top-down-Perspektive wird der Eindruck erzeugt, die Geschichten dieser Personengruppen seien innerhalb des Genres noch nicht erzählt worden, worüber diese als bisher



Abb. 2: 14 – *Tagebücher des Ersten Weltkriegs* (D/F/CA 2014, Jan Peter), Episode 5, 00:24:09

marginalisierte Gruppen den Stellenwert des Unbekannten erhalten. Dazu zählt der Verleih: »die Soldaten in den Schützengräben; die Frauen, die in den Fabriken schufteten [...]; die Kinder [...] und nicht zuletzt die freiwilligen Krankenschwestern« (I4 DVD Klappentext 2014). Über die Grenzsetzung werden die Protagonist*innen also der »authentischen« Gruppe zugeordnet.

Brüche und neue Technik

Die Verbindung von historischem Ereignisfernsehen (vgl. Ebbrecht/Steinle 2008) mit dem Genre des Dokudramas ist auf eine Funktion des Genres zurückzuführen: »such films/TV programs re-tell events from national/international histories, either re-viewing or celebrating these events« (Lipkin u. a. 2006, 14). Das Ableben der Zeitzeug*innen erfordert von der medialen Geschichtsdarstellung des Ersten Weltkriegs im Jahr 2014 Darstellungsweisen abseits des Zeitzeug*innen-Interviews. Im Archiv verharrende oder auf dem privaten Dachboden entdeckte Egodokumente werden in I4 also für eine Gedenk-Dramaturgie funktionalisiert, um innerhalb der Einbettung in das Gedenkjahr 2014 ein scheinbar neues Kapitel des Geschichtsfernsehens aufzuschlagen. Ein solcher Bruch – entweder mit bisherigen Genre-Konventionen oder den Zuschauer*innenerwartungen an das Format – kann ebenfalls als Authentizitätseffekt fungieren. Die fehlenden Zeitzeug*innen- und Historiker*inneninterviews werden meist positiv als Anti-»Guido-Knoppismus« (Friederichs 2014) besprochen.

Die Rezensent*innen beschreiben *I4* zudem als »beeindruckende Erweiterung des gängigen Formats Dokudrama« (Kellerhoff 2014), welche die »Prinzipien des modernen, seriellen Erzählens auf ein Geschichts-Dokudrama« (Hanselmann 2014) übertrage: »Folge um Folge kommt man den Protagonisten näher, lernt ihre Sehnsüchte, Hoffnungen und Ängste kennen« (Friederichs 2014). Der gelungene Eindruck der »Nachvollziehbarkeit« dient hierbei als Argument für Authentizität und wird gleichzeitig als Eigenschaft des seriellen Erzählens angesehen. Die Wahl des Serienformats wird goutiert, die Serie in Abgrenzung zum Spielfilm oder Mehrteiler als die »authentischere« Erzählform angesehen.

Ähnlich verhält es sich mit Produktionsankündigungen über neue technische Verfahren wie Hinweise auf die Digitalisierung und Restaurierung von Archivmaterial, die häufig die bisherigen technischen Standards im Umkehrschluss als »realitätsferner« semantisieren: »Das in der Serie schließlich verwendete Archivmaterial kommt mit einer nie gesehenen Brillanz daher: Es wurde in 2K-Auflösung neu gescannt und restauriert« (*I4* DVD Klappentext 2014). Die technische Dimension der Dichte und Auflösung wird in den Dienst des Authentizitätseffekts gestellt. Deren Einschätzung unterliegt nicht nur kultureller Wahrnehmungsdispositionen, sondern können sich auch wandeln. So beispielsweise bei den Beurteilungen hinsichtlich farbiger Bilder im Geschichtsdokumentarismus. Für die Serie *I4* zieht Kellerhoff in seiner Rezension die Schlussfolgerung, dass das »modische wie alberne Instrument der nachträglichen Kolorierung schwarz-weißer Originalfilmschnipsel« eine »neue Distanz« bewirke, da »die Farben aus dem Computer so unwirklich, unnatürlich sind« (2014). Über die französische Produktion *Apocalypse* (F 2010, Daniel Costelle, dt. *Der Krieg* [2011]) schreibt hingegen ein anderer Rezensent: »Das Erstaunlichste an diesem Werk ist zweifellos, dass sich seine Authentizität, damit seine Wahrhaftigkeit, einer entschiedenen Manipulation verdankt. Der Kriegsheld dieses Dreiteilers heißt: Farbe« (Hieber 2010). Die Neuheit des Verfahrens, wie in diesen Fällen die Kolorierung, garantiert also keinesfalls die derzeitige Zuschreibung von Authentizität im Bereich des Geschichtsdokumentarismus.⁶

6 Die Vergänglichkeit der Authentizitätsversprechen zeigt sich etwa am »Wandel von Beglaubigungsstrategien« oder über die »Austragung von Authentizitätskonflikten«; der Einfluss der *Medialität* auf die »Wahrnehmung und Herstellung« von Authentizität wird vor allem an neuen medialen Formen deutlich, die Veränderungen auf dem Feld der Wahrnehmungssemantik bewirken und »alter« Evidenzmaßstäbe herausfordern. (Sabrow/Saupe 2016, 13f.) Elisabeth Fritz konstatiert daher: »So lassen sich gerade am Authentizitätsbegriff und -verständnis

Personalisierung

Inszenierung als Autor*in-Erzähler*in

Das 20. Jahrhundert, so Sabine Kalff und Ulrike Vedder, gelte als Blütezeit des Tagebuchs; sie erkennen darin den »Wunsch der Individuen, die Erfahrung erheblicher Umwälzungen im Tagebuch zu verarbeiten« (2016, 239). Immer wieder werden schreibende Figuren im Akt der Niederschrift gezeigt. Das Tagebuchschreiben wird somit in der Diegese als Praxis des Alltags inszeniert. Es wird darüber der *authentics* sichtbar, der Ausführer, »der eigenhändig etwas erstellt« (Krämer 2012, 16).

Person – Figur: Verweise auf eine vormediale Biografie und Identität

Die Verknüpfung von Person und Figur wird in 14 bei allen Protagonist*innen über das Compositing direkt ins Bild gesetzt (s. Video 1). Hier funktioniert die Beglaubigung visuell über das Ähnlichkeitsverhältnis und die Integration zweier Bildteile zu einem Bildganzen. Diese ästhetische Kohärenz verbindet die Verkörperung durch den Schauspieler mit der Portraitfotografie der Person. Alle Steckbriefe der Protagonist*innen beginnen auf der Ebene der Darstellungsweise mit dieser Entsprechung.

Des Weiteren haben wir es über das Element der Steckbriefe auch mit identifizierbaren Autor*in-Personen zu tun, d.h. mit Verweisen auf eine/n ermittelbare/n Urheber*in der Tagebücher. Mit der Einblendung des bürgerlichen Namens wird auf eine vormediale Identität verwiesen und das Referenzobjekt explizit benannt.

Diese textuellen Ergänzungen enthalten nicht nur eine Zusatzinformation zum Bild, sondern können bei Bekanntheit der genannten Person über den Rekurs auf »die Autorität der außertextuellen Entität des Autors« (Weixler

diskursive und handlungspraktische Veränderungen im Umgang mit Medien [...] aufzeigen« (Fritz 2014, 19). In seinem Kapitel zur Geschichte der Strategien dokumentarischer Authentizität im Film geht Volker Wortmann daher nicht nur auf die Historizität der Konventionen innerhalb des Mediums Film ein (von der »Akzentuierung der abbildgenauen, vorurteilsfreien Mechanik des Filmapparats« bis hin zu unterschiedlichen Formen der »Proklamation der *asketischen Transparenz des Vermittlers*« (Wortmann 2003, 215 f.), sondern auch auf die intermedialen Referenzpunkte: »Authentizität im Film hat Geschichte, vor allem aber Vor- und Frühgeschichte, die sie erbt« (ebd., S. 215). Unterschiedliche Strömungen und Tendenzen arbeiten mit unterschiedlichen Authentizitätsansprüchen, die sich auch über die Abgrenzung zu anderen Formaten entwickeln, wie etwa die »Differenzierung von Reality-TV im Vergleich zum Dokumentarfilm« (Fritz 2014, S. 19).



Video 1: 14 – *Tagebücher des Ersten Weltkriegs* (D/F/CA 2014, Jan Peter),
Episode 1, 00:16:01



2012, 15) Authentizitätszuschreibungen anregen, die an »der Autorität des Urhebers festgemacht werden« (ebd., 12), demzufolge insbesondere vom kulturellen Wissen abhängig sind. Die meisten 14 Protagonist*innen dürften den deutschen Zuschauer*innen unbekannt sein. Bei Ernst Jünger und Käthe Kollwitz hingegen könnten Teile der Biografien dem einen oder der anderen bekannt sein.

Personenbezogene Wahrnehmung

Bei einer »fernsehgerechte[n] Authentizität« (Wirtz 2008, 23) ist ebenso die »Wichtigkeit der Fiktionalisierung bei der populären Geschichtsdarstellung« (Korte 2015, 195) zu berücksichtigen. Allerdings, so hält Judith Königer in Bezug auf das Biopic fest, hat »ein einmal oder mehrmals gesetztes Fiktionalitätssignal [...] nicht die Verabschiedung einer Authentizitätsstrategie« (2015, 122) zur Folge. Statt jedoch von einem Alternieren zwischen Fiktionalitäts- und Authentizitätssignalen auszugehen, das eine »Konfusion über die Realitätseinschätzung« (Grimm 2002, 368) und Rezeptionsweise bewirken kann, halte ich bestimmte Signale, die in anderen Genres als Fiktionalitätssignale bezeichnet werden, innerhalb des Dokumentarischen für Authentizitätssignale, die einer

medialen Wirklichkeitskonstruktion zuarbeiten. So stellt etwa Lukas Werner heraus, dass auch Bewusstseinsdarstellungen als Authentizitätssignale aufgefasst werden können, da der illusorische Eindruck des »Miterlebens« und »Dabeiseins« im heutigen Authentizitätsverständnis eine große Rolle spielt. Die »Imitation figurenperspektivierter Wahrnehmung« (Werner 2012, 278), der »Eindruck einer internen Fokalisierung« (ebd., 279) trage insofern zur Authentizität bei, da sie das »Identifikationspotenzial des Zuschauers mit der Figur erhöh[e]« (ebd.).

Solch ein subjektiver Point-of-View findet sich in *I4* in einer Szene, in der die russische Kindersoldatin Marina Yurlova erstmalig die Erfahrung des Gaskriegs macht. Ihre Wahrnehmung wird über die Begrenzung der Gasmaske imitiert und Marina zur sprichwörtlichen Augenzeugin stilisiert (s. Video 2). Zusätzlich wird das subjektive Erleben über das Voice-Over perspektiviert: »Meine Maske schien eine Trennwand zwischen mir und der Außenwelt zu bilden« (Yurlova in *I4*, Episode 5, 00:11:37–00:11:41).

In einer weiteren Szene der vierten Episode erinnert sich Käthe Kollwitz an den Abschied von ihrem Sohn, der in der ersten Episode gezeigt wurde. Dies wird als verblasste Erinnerung in einer Rückblende dargestellt und stärkt ebenso den einführenden Rezeptionsmodus.

Sinneswahrnehmungszeugen und die Unmittelbarkeit des Erlebens

Authentizität ergibt sich nach Beate Schlanstein u. a. auch über eine »Möglichkeit zum sinnlichen ›Nachvollzug‹« (2008, 222). Die Figuren erfassen demnach als Sinneswahrnehmungszeugen wahrnehmbare Phänomene. Die an der Ostfront in Schneidemühl lebende Elfriede Kuhr beschreibt hier etwa das haptische Gefühl der entfernten Schlacht: »Wenn man ganz still ist und aufpasst, fühlt man den Erdboden leise zittern« (Kuhr in *I4*, Episode 1, 00:31:50–00:31:54). Die Nahaufnahme der auf dem Boden liegenden Elfriede verstärkt den Eindruck einer direkten Beobachtung (s. Abb. 3). Die Deskription der Wahrnehmung trägt damit zum Effekt des unmittelbaren Erlebnisses bei.

Sympathielenkung über Emanzipationsgeschichten

Hinsichtlich der Figurenentwicklung betont der Regisseur Jan Peter in einem Interview, wie wichtig es für ihn gewesen sei, »dass die Figuren wie in einem richtigen Film verändert aus dem Krieg hervorgehen« (Priesching 2014). Besonders deutlich wird dies über die Emanzipationsgeschichten der Frauenfiguren. Zu Beginn der siebten Episode zieht die Britin Gabrielle West die Uniform der neuen weiblichen Polizeitruppe stolz an und kontrolliert von nun an als Poli-



Video 2: 14 – *Tagebücher des Ersten Weltkriegs* (D/F/CA 2014, Jan Peter), Episode 5, 00:11:20



Abb. 3: 14 – *Tagebücher des Ersten Weltkriegs* (D/F/CA 2014, Jan Peter), Episode 1, 00:31:43

zistin die Arbeiterinnen in einer Munitionsfabrik. Hier erkennt sie bereits die fehlende Vorbereitung der Polizistinnen für die bevorstehenden Aufgaben und die schlechten Arbeitsbedingungen für die Munitionsarbeiterinnen, auf die sie ihren Vorgesetzten hinweist. Es kommt zum Streik, und die Kolleginnen sowie ihr Vorgesetzter fliehen panisch vor den Arbeiterinnen. Daraufhin quittiert Gabrielle den Dienst und wirft zum Zeichen die Polizeimütze von sich, streift also am Ende der Episode die Uniform wieder ab und vollzieht eine zweite Emanzipation.

Die Jugendliche Elfriede Kuhr spielt in der vierten Episode mit einem selbstgebastelten Flugzeug und ist enttäuscht darüber, ein Mädchen zu sein: »Ich ärgere mich sehr, weil ich kein Mann bin. Was nützt es, ein Kind zu sein, wenn Krieg ist? Man muss Soldat sein. Ich wäre ein guter Soldat« (Kuhr in 14, Episode 4, 00:10:50–00:11:02). In der letzten Episode sitzt Elfriede geknickt im Klassenraum, der gealterte, sich nun auf einen Krückstock stützende Lehrer spricht noch mit der gleichen Emphase wie zu Beginn vom Krieg. Daraufhin schmeißt Elfriede dem Lehrer die Schultasche vor die Füße und geht aus der Klasse: »Jetzt bin ich frei. Nie mehr werde ich in die Kaiserin Auguste Viktoria Schule von Schneidemühl gehen. Vielleicht bin ich von jetzt an erwachsen.« (Kuhr in 14, Episode 8, 00:31:35–00:31:42) Der Stellvertreter der Staatsdoktrin schaut ihr daraufhin verdutzt hinterher.

Das eindrücklichste Beispiel einer Frau bzw. eines Mädchens, die/das sich in einer patriarchalen Welt behaupten muss, liefert in 14 Marina Yurlova, die als Kindersoldatin in den Krieg zieht. Diese Normabweichung (Kind – Soldat) wird jedoch nie problematisiert, sondern Marina setzt stattdessen als Überlebende eine neue Norm: die der im Krieg kämpfenden Frau. Die Frauen erweisen sich auch in den im Gegensatz zu den Männern niederen Positionen als die kreativeren Problemlöser*innen. Sarah Macnaughtan, die als Krankenschwester in einem Lazarett ankommt, ist zunächst mit einem Arzt konfrontiert, der ihr bestürzt von Giftgas-Angriffen berichtet und dann gesteht, dass er nicht wisse, was nun zu tun sei. Sarah verteilt daraufhin Whiskey an die Verwundeten, woraufhin diese einschlafen. Nachdem jedoch die deutschen Truppen näherrücken, lässt das männliche ärztliche Personal die Krankenschwestern mit den Verwundeten alleine, und Sarah trägt mit ihren Kolleginnen die verletzten Soldaten in den Keller. Neben der Sympathie lenkung dienen die Emanzipationsgeschichten aber vor allem der Inszenierung der »Menschen von damals als unsere Zeitgenossen« (Rother 2014). Als progressive, moralische und ethische Leitfiguren stehen sie nicht repräsentativ für eine Personengruppe, sondern dienen dem heutigen Emanzipationsverständnis als Projektionsfläche.

Originalsprache, Emotionalität der Stimmen und Komplizenschaft

Der Verzicht auf Synchronisation wurde in den Rezensionen außerordentlich positiv besprochen. So ist die deutsche Übersetzung mal als Untertitel lesbar, mal durch einen Off-Sprecher hörbar, wobei allerdings die Originalsprache im Hintergrund noch zu vernehmen ist. Zum einen sind für die deutsche Fernseh-Primetime Untertitel etwas sehr Ungewöhnliches, zum anderen reagiert die Konvention damit auf die Vielsprachigkeit heutiger multilingualer Einwanderungsgesellschaften. Die Synchronisation gerät also in Gefahr, als »unauthentisch« aufgenommen zu werden. Des Weiteren wird mit der Originalsprache auch eine Emotionalität der Stimme verbunden, die »zur Herstellung einer authentischen Atmosphäre« (Fischer 2008, 43) beitrage: »Da ihre Stimmen vielfach synchronisiert sind, fehlt ihren Berichten oft jene einnehmende Emotionalität« (ebd., 70).

Die Tagebuchtexte sind in *14* stimmlich über das Figuren-Voice-Over präsent. Im gesprochenen Tagebuchtext ist der Autor/ die Autorin zugleich auch Ich-Erzähler*in des Textes, was nach Klein und Martínez zur Folge hat, dass diese Sätze vom Zuschauenden als »wahrheitsheischende Behauptungen des Autors« (Klein/Martínez 2009, 2) verstanden werden und den »Geltungsanspruch« besitzen, »reale Sachverhalte darzustellen« (ebd.). Neben dieser klassischen autobiografischen Autorisierung ist für die Tagebuchtexte in *14* bedeutsam, dass sie gesprochen werden und somit das Voice-Over den Charakter einer inneren Stimme bzw. einer Schreibstimme erhält. Die Figur führt gewissermaßen ein Selbstgespräch, an dem der/die Zuschauer*in Anteil hat; die Figuren haben »eine Interiorität, an der die Zuschauer teilhaben können« (Korte 2015, 193).

Das leise Sprechen und auch häufiges Flüstern bestärken dabei den Eindruck der Nahbarkeit. Meist gibt das Figuren-Voice-Over zudem eine Vorausschau auf die folgende Figurenrede: Es gibt vor, wie der/die Zuschauer*in die Szene einordnen soll, und fungiert damit als subjektivierende Erzählstruktur. Die Herstellung von Komplizenschaft mit dem/der Zuschauer*in verläuft außerdem über das Mittel der Direktadressierung. Die Protagonist*innen blicken und sprechen in den Szenen immer wieder kurz direkt in die Kamera. Über das Durchbrechen der »vierten Wand« werden die Zuschauer*innen fortwährend wie Vertraute oder Eingeweihte angesprochen.

Mattias Frey gebraucht im Zusammenhang seiner Untersuchung von Geschichtsfilm den Begriff des »Authentizitätsgefühls« (Frey 2018, 126). Dieses definiert er als »Empfindung einer medial vermittelten, vermeintlich erfolgreichen Historizität« (ebd.) und kann auch als »eine gefühlte, verkörperte Geschichtlichkeit, die erfolgreiche Bestätigung einer subjektiven Vorstellung der

historischen Realität« (Pauleit u.a. 2018, 15) verstanden werden. Wenn wir davon ausgehen, dass heute »eine Geschichtsdarstellung im Fernsehen ohne starke Emotionalität kaum noch vorstellbar« ist (Schlanstein 2008, 219), oder annehmen, dass sich das Interesse der Fernsehzuschauer*innen am Ersten Weltkrieg bloß daran entzündet, wie er sich »für ganz normale Menschen angefühlt« (Kellerhoff 2014) habe, oder aber vermuten, dass nicht nur das Reality-TV-Publikum, sondern auch das Fernsehgeschichtspublikum Authentizität auf einer »scale of emotional realism« (Biressi/Nunn 2005, 5) bemisst, dann ist eine solch affektive Annäherung an die Vergangenheit in einem ersten Schritt anhand personalisierender Authentizitätsstrategien und der Darstellung individueller Erlebnisse zu untersuchen. In einem zweiten Schritt muss hingegen beachtet werden, inwiefern ein »an Emotionen [...] gebundenes Geschichtsbedürfnis« (Saupe 2015) nicht auch depersonalisierende Authentisierungsstrategien implizieren kann.

Depersonalisierung

Kommentar, Orts- und Zeitangaben

Neben dem Figuren-Voice-Over, der Direktadressierung und der Figurenrede in den Spielszenen verbindet ein Kommentar die weiteren Kompositionselemente sprachlich miteinander. Hinsichtlich der sprachlich autorisierenden Instanzen im Text haben wir es also mit mehreren Ebenen der Mittelbarkeit zu tun, da neben den Ich-Erzählungen über den Kommentar ein auktorialer Erzähler hinzutritt. Der dokumentarische Kommentar erhält seine Autorität auch aus der Eigenschaft, eine körperlose Stimme zu sein. Denn die Stimme ist auf keine raumzeitlichen Beschränkungen eines Körpers zurückführbar und kann damit auch als Wissensverkörperung aufgefasst werden. Der körperlose Sprecher (auch hier ist der Kommentar wieder einmal von einem männlichen Sprecher gesprochen) verbindet sich in diesem traditionellen Gattungssinne demnach mit dem Versprechen auf Objektivität.

Allerdings ist aufgrund der Wertschätzung der Ich-Erzählungen in den Rezensionen davon auszugehen, dass eine ausschließliche Voice-of-God-Narration wohl als eher unzeitgemäß betrachtet worden wäre, da der auktoriale Erzählerkommentar an Deutungshoheit verloren hat. Den Kommentar hingegen als Mittel zu nutzen, das die verschiedenen Elemente in verbindender Funktion zusammenhält, wird akzeptiert. Zudem nimmt der einleitende Erzählerkommentar zu Beginn jeder Episode eine personale Erzählsituation ein, um in einer Art

Prolog die Thematik der jeweiligen Episode und damit auch die Handlung historisch zu verorten: »Wir konnten vom Atlantik bis an den Bosphorus reisen in wenigen Tagen. Die Eisenbahn verband die entlegensten Winkel Europas. Wir hatten die Ferne abgeschafft. Alles schien möglich. Wir mussten es uns nur fest genug wünschen. Wie Kinder erfreuten wir uns am Rausch der Geschwindigkeit, mit dem uns die neue Technik beschenkte. Die Zukunft war zum Greifen nah. Sie schien uns hell und schwerelos. Wie unsicher der Boden war, auf dem wir uns bewegten, ahnten wir nicht. Bis zum Sommer 1914« (14, Episode 1, 00:00:13–00:00:54).

Zeit- und Ortsangaben stellen ein dokumentarisches Stilmittel dar, belegen aber auch die Glaubwürdigkeit der Vermittlungsinstanz und dienen den Zuschauer*innen zur räumlichen und zeitlichen Orientierung. Ortsangaben finden sich in geschichtsdokumentarischen Formaten traditionellerweise stets auf Karten, so auch in der Serie 14. Aber auch über das Element der Steckbriefe finden sich diese Angaben versteckt auf zeitgenössischen Postkarten oder explizit farbig hervorgehoben (s. Abb. 4). Mit diesen Angaben belegbarer Fakten stärkt der Text die Referenz auf eine geteilte »Welt«.



Abb. 4: 14 – *Tagebücher des Ersten Weltkriegs* (D/F/CA 2014, Jan Peter), Episode 1, TC: 00:28:03

Repräsentationsauthentizität

Die Sendung *Von falschen Freunden, echten Feinden und wahren Ereignissen. Eine Lange Nacht über Geschichte im Film* des Deutschlandradios fällt über die Figurenzeichnung der Serie *Weissensee* folgendes Urteil: »Es ist die Authentizität der Figuren, die diese Serie so einmalig macht. Der Zuschauer wird in die Gefühlswelt eines Stasigenerals genauso eingeführt wie in die Kreise der Dissidenten« (Luerweg/Oelze 2016, 29). Im geschichtsdidaktischen Zusammenhang wird dies von Hans-Jürgen Pandel mit dem Begriff der »Repräsentationsauthentizität« (1993, 103) bezeichnet, welche »Schicksale repräsentiert, die häufig vorgekommen sind« (ebd., 98). Der Fokus liegt dabei auf Allgemeingültigkeit und Plausibilität, weswegen Pandel der Repräsentationsauthentizität einen hohen Wert beimisst: »Vor allem aber ist Repräsentationsauthentizität wichtig, damit nicht historische Proportionen verzerrt werden« (ebd., 104).

Die Figuren werden also durch ihre Verallgemeinerbarkeit »authentisch«. Sie dienen als Gruppenstellvertreter. Bereits der Titel der Serie deutet dies an: »um stellvertretend für die vielen Schicksale 14 herauszugreifen« (Strobel 2014). Peter Kollwitz etwa, der Sohn von Käthe Kollwitz, steht beispielhaft für die jungen Kriegsfreiwilligen. Sogar noch nach seinem Tod dient er als Stellvertreter in der Trauerarbeit der Mutter als Skulptur, die Käthe Kollwitz als zukünftiges Denkmal plant: »Mein Junge, ich will dich ehren mit einem Denkmal. Den Tod von euch ganz jungen Kriegsfreiwilligen will ich in deiner Gestalt verkörpert sehen. In Eisen oder Bronze soll das gegossen werden und Jahrhunderte stehen. Jahrhunderte.« (Kollwitz in 14, Episode 4, 00:09:41–00:09:56)

Folgerichtige Reihenfolge und Harmonisierung des Materials

Schauen wir uns die Reihenfolge der Elemente in der Serie 14 an, folgt das politische Ereignis stets auf das private Erleben. Die subjektive Dimension wird somit in dienender Funktion gebraucht. Es geht nicht um einen individuellen Entscheidungsprozess, sondern um die Menge an ähnlichen (oder exemplarischen) Handlungen, was wiederum das Individuum austauschbar macht und die Einzelerfahrung als exemplarisch kennzeichnet. Zeigt die Spielszene, wie sich Peter Kollwitz der Armee anschließen möchte, zeugen die Archivbilder daraufhin von allgemeiner Kriegsbegeisterung. Darauf folgend versuchen Käthe Kollwitz und ihr Mann, ihren Sohn in der Spielszene nun von dem freiwilligen Dienst abzuhalten, woraufhin die Archivbilder wieder vermeintliche Kriegsfreiwillige zeigen. Und letztlich schließt sich auch Peter der Armee an, und wir sehen abfahrende Züge über die Archivbilder.

Dies benennt Barricelli in seiner Analyse historischen Erzählens mit dem Begriff der »Fiktion der *Folgerichtigkeit*«: »Es hat den Anschein, als *musste* alles, was erzählt wird, so kommen, wie es dann kam« (2011, 71). Auf der Sequenz-Ebene schafft dies zudem eine semantische Kohärenz zwischen den verschiedenen Elementen (Spielszenen, Steckbriefe, Archivmaterial etc.). Privates Erleben und politisches Ereignis beglaubigen sich also gegenseitig (»*complementary authenticities*« (Jones 2017, 135)). Häufig werden Spielszenen und Archivszenen auch über einen Match Cut verbunden, wodurch die Archivbilder nicht bloß als Klammermaterial fungieren, sondern Teil der Diegese, Bestandteil einer Story werden. Waitz erkennt darin ein paradoxes Verhältnis: »Zum einen werden Archivbilder bewusst in ihrer Differenz ausgestellt [...]. Gleichzeitig wird das *found footage* mittels des Prinzips der Kontinuitätsmontage zugunsten eines Illusionseindrucks so integriert, dass seine Andersartigkeit, seine Fremdheit und Widerständigkeit aufgelöst werden.« (Waitz 2008)

Diese Harmonisierung des Materials (vgl. Wirtz 2008, 20) wird von der Kritik lobend erwähnt: »historisches Foto- und Filmmaterial fügt sich ohne Bruch in die Spielszenen« (Hanselmann 2014). Das enge Verweben von »graphisch effektiv zusammengesetzten Bausteine[n]« (ebd.) schafft die gewünschte Kontinuität. Daher verweist auch der Verleih darauf: »Archivmaterial, Animationen und Spielszenen wurden dabei so aufeinander abgestimmt, dass sie präzise ineinandergreifen und aneinander anschließen« (14 DVD Klappentext). Steinle hält für die deutschen Dokudramen fest, dass hier Prozesse der Bildmigration charakteristisch sind. Er erkennt in den Dokudramen die Tendenz, »die verschiedenen Bildsorten nahtlos in einen selbstreferentiell-autolegitimatorischen Zirkel zu verschweißen und in eine geschlossene Erzählung zu überführen« (Steinle 2009, 150).

Übereinstimmungen, Beglaubigung durch Wiederholung und die Konstruktion einer europäischen Identität

Eine Form der gegenseitigen Beglaubigung liegt auch bei starken Text-Bild-Bestätigungen (Deiktika) vor: »Die Sprache benennt den Inhalt der Bilder und Bilder zeigen den Inhalt der Sprache. Dieses gegenseitige Benennen und Zeigen verbindet zwei Welten miteinander, die vom Bild wiedergegebene Welt der physikalischen Dinge und die in der Sprache enthaltene Welt der Institutionen und sozialen Regeln« (Renner 2002, 393). Solch eine Übereinstimmung liegt in folgendem Beispiel vor: »Der Zeppelin schwebte hoch oben wie ein kleines Würstchen am Himmel« (West in 14, Episode 5, 00:43:01–00:43:06).

Ein bisher noch nicht angesprochenes Element in der TV-Serie 14 stellt der sogenannte Chor dar: Voice-Over, das mit Archivmaterial unterlegt wird (s. Abb. 3).

Hierzu werden von verschiedenen Stimmen meist Briefe oder andere Dokumente in Originalsprache eingesprochen und die Szenen unter einem gemeinsamen Thema montiert. Der Zuschauer hat nun die Aufgabe, aus der Folge der Einstellungen die thematische Kategorie zu gewinnen, die als Klammer die jeweilige Bildfolge umfasst, wie im Folgenden das Thema des Abschieds aus der ersten Episode:

»Der Abschied von meinem Schatz war gefasst. Nur als der Zug sich in Bewegung setzte, griff ich noch einmal in jäher Angst nach ihm. Ließ ich doch alles, was mir das Leben lebenswert machte, in dieser schweren Stunde zurück.« Ella Hoffmann, Österreich.

»Meine angespannten Nerven versagten. Mir schien, dass ich meine Familie nie wiedersehen würde und Tränen stiegen mir in die Augen.« Stevan Idjidovic, Serbien.

»Abrücken an die Front. Ein trauriger Tag. Ich bitte meine Frau, nicht mit zum Bahnhof zu kommen. Es würde jeden verbliebenen Mut beseitigen.« Louis Barthas, Frankreich.

»Ich küsse Nuria zum letzten Mal. Keine Tränen, hab ich ihr versprochen. Die Kameraden singen, doch ich kann nicht aufhören zu weinen.« Wassili Michnin, Russland. (14, Episode 1, 00:24:08–00:25–24)

Auf narrativer Ebene wird dabei mit repetitiver Frequenz gearbeitet. Die Beglaubigung erfolgt hier also auch über die Redundanz. Bereits an dieser Auswahl wird außerdem die anthropologische Funktion der paradigmatischen Rekurrenz deutlich. Das Abschiednehmen wird inszeniert als menschliche Grundkonstante, das kulturelle und nationale Grenzen transzendiere. Die Rahmung der Aussagen bietet einen Konsens an. Die Vielzahl der Stimmen oder ihr Nebeneinander führt also keinesfalls automatisch zur Vielstimmigkeit, sondern kann über eine Inszenierung von Universalaussagen stattdessen Uniformität begünstigen, das ist die »Unifizierung der Sequenz als Kette von Exempla des gleichen Paradigmas« (Wulff 2011). Die Szenen werden als typische Beispiele für eine bestimmte Realität angesehen. Die Geschichten stehen dabei gleichwertig nebeneinander, und Ella, Stevan, Louis und Wassili formen eine »Collective I-Formation« (Smith/Watson 2012). Sie transportieren die scheinbar kollektive Erfahrung des Abschieds und drücken somit einen »kollektiven Aggregatzustand« (Königer 2015, 95) aus.

Bereits der Verleih bewirbt die Serie mit dem Einzeiler: »Vierzehn Schicksale – Eine bewegende Geschichte« (14 DVD Klappentext). Dass der Gleichklang der Stimmen als Authentizitätseffekt wirken kann, basiert auf der Annahme, dass mit dem Krieg überall auf der Welt die gleichen Emotionen hervorgerufen würden: »Und waren nicht die Hoffnungen und Wünsche, Ängste und Sorgen



Abb. 5: 14 – *Tagebücher des Ersten Weltkriegs* (D/F/CA 2014, Jan Peter), Episode 5, TC: 00:43:00; 00:43:04, 00:43:09



Video 3: 14 – *Tagebücher des Ersten Weltkriegs* (D/F/CA 2014, Jan Peter), Episode 1, 00:25:02

der Soldaten und ihrer Familie gleich – egal auf welcher Seite der Grenzbalken?« (Strobel 2014). Die Einschränkung der Spezifität bzw. die Nivellierung unterschiedlicher psychischer Dispositionen von Individuen wird dabei nicht negativ besprochen, sondern eine Verdichtung zur »Stimmungslage« (Schwartz 2014) positiv hervorgehoben: »Jede der Szenen findet eine Parallele im Feindesland. Die Menschen dort empfinden ja kaum anders« (Jäger 2014). Bereits der Trailer zu *I4* fokussiert über Schrifteinblendungen auf Zustände der emotionalen oder psychischen Verfassung: Idealismus, Mut, Angst, Verzweiflung, Liebe. Auch der Regisseur Jan Peter spricht in einem Interview darüber, dass er Geschichte »über die Emotionen derer, die sie erleben« (Binninger 2014) erzähle.

Zudem tragen die acht Episoden nominale Titel (Der Abgrund, Der Angriff, Die Verwundung, Die Sehnsucht, Die Vernichtung, Die Heimat, Der Aufstand, Die Entscheidung), worüber eine Gleichsetzung bereits auf einem abstrakt semantischen Niveau stattfindet. Auf allen Ebenen finden sich hier Entsprechungen oder gar Spiegelungen, wobei insbesondere der Angstzustand als Grundkonstante für eine Nachvollziehbarkeit instrumentalisiert wird, um die Geschichten »ins Heute« (Hanselmann 2014) herüber zu holen. Hinsichtlich emotionaler Konzepte ist dieser ahistorische Zusammenbruch von Zeitlichkeit als Authentisierungsstrategie demzufolge anerkannt, wenn nicht sogar erwünscht: »und was am Ende [...] bleibt, ist schlicht: [...] Menschlichkeit. Es gibt sie auf allen Seiten« (Jäger 2014). Der Humanitäts-Rhetorik liegen jedoch heutige Wert- und Normvorstellungen zugrunde.

Die Serie erhielt 2014 den Sonderpreis der Jury des 31. Robert Geisendörfer Preises für Hörfunk- und Fernsehproduktionen der Evangelischen Kirche in Deutschland. Die Jury begründete dies damit, dass die Serie versinnbildliche »wie in jedem Krieg [...] vor allem Menschen gemeinsam leiden und sterben« (Splitt 2014), und bezeichnet *I4* als einen »universelle[n] Antikriegsfilm« (ebd.). Teil dieser Einschätzung ist eine viktimistische Geschichtskonstruktion (vgl. Sabrow/Saupe 2016, 25), die das Leiden aller betont und Unrechtserfahrungen ethisch und moralisch autorisiert. Der moralischen Herausforderung existenzieller Extremsituationen und ihrem Authentizitätsanspruch (vgl. Weixler 2012, 27) begegnet man hier mit dem Etikett der »Mentalitätsgeschichte«, genauer der »europäischen Mentalitätsgeschichte«. Dabei verwendet die Serie keineswegs mentalitätsgeschichtliche Deutungsmuster, sondern konstruiert über die Authentizitätsstrategien eine europäische Identität. Die folgende Schlussfolgerung von Barbara Korte, Sylvia Paletschek und Wolfgang Hochbruck aus einem Sammelband zum Ersten Weltkrieg in der populären Erinnerungskultur trifft meines Erachtens ebenso auf die Serie *I4* zu:

»In der gegenwärtigen Erinnerung an den Ersten Weltkrieg zeigt sich jedenfalls als wichtige Neuerung die Tendenz, diesen Krieg [...] zu einem Gedächtnisort in einem zusammenwachsenden, pazifistisch orientierten Europa werden zu lassen. Damit rücken auch die nationale Grenzen transzendierenden Kriegserfahrungen von Männern wie Frauen, an der Front wie in der Heimat, das erlittene Leid, aber auch Kriegskritik, Pazifismus und eine Annäherung an die einfachen Soldaten stärker in den Mittelpunkt. Dem Ersten Weltkrieg wird eine Qualität zugeschrieben, die ihn als eine Gemeinsamkeit des »Alten Europas« ausweist, als einen Erinnerungsort, an dem sich die Nationen mittlerweile jenseits von Schuldfragen in gemeinsamem Leid und Trauern begegnen können« (Korte u. a. 2008, 11).

An diesem Erinnerungsort verhandelt die Serie 14 Gegenwart und inszeniert sich als »gemeinsame Sicht der beteiligten Nationen auf die ›Urkatastrophe‹ des 20. Jahrhunderts« (Hanselmann 2014).

Fazit

Ob Authentizitätssignale, -strategien, -zuschreibungen oder -effekte, sie alle referieren stets auf zeitgenössische Realitätskonzeptionen (Decker/Krah 2011, 21). Wenn also in Bezug auf die Serie 14 von »multiperspektivischer Geschichtskonstruktion« gesprochen wird, davon, dass »private Notizen von Menschen aus ganz Europa als Steine eines Mosaiks der Kriegsjahre« (Pilarczyk 2014) dienen oder jede Figur »eins der vielen Rädchen, aus denen der Lauf der Geschichte besteht« (Strobel 2014), darstellt, dann liegt diesen Auffassungen ein Verständnis zugrunde, das Geschichte als Netzwerk einzelner Lebensgeschichten, als »Kaleidoskop von Einzelschicksalen« (Binner 2014) begreift. Die Metapher vom Kaleidoskop verweist als Zeichen modernistischer Ästhetik sowohl auf Zersplitterung als auch auf Ganzheit. Dieses Prinzip der Verknüpfung ohne Leerstellen und das Ineinandergreifen eines vermeintlichen Tableaus wurde im Zuge der Analyse herausgearbeitet. Die Serie erweckt so den Eindruck einer bruchlosen Vielseitigkeit und beispielhafter Individualität.

Weiterhin wäre nach der Instrumentalisierung von collagehaften Erzählstrukturen wie dem anekdotenhaften Erzählen in 14 zu fragen, und auch die funktionale Implementierung von Fragmenten über die Ästhetik in den Animationen spielt hierbei eine Rolle. All die zahlreichen Authentisierungsakte legitimieren also die mediale Wirklichkeitskonstruktion, worüber das Weltmodell Anspruch auf ein »richtiges« Verständnis von Wirklichkeit erhebt. Die derzeitigen Vorstel-

lungen »authentischer« Geschichtsdarstellung im dokudramatischen Bereich implizieren sowohl personalisierende als auch depersonalisierende Strategien. Dabei sind die unter den Kategorisierungen zusammengefassten Merkmale, die im Zusammenhang mit der Serie *14* als »authentisch« verhandelt werden, nicht disjunkt, sondern konturieren die Authentizität über wechselseitige Verweisstrukturen. Bereits Sybille Krämer hat in einem Aufsatz über Zeugenschaft im Spannungsfeld von Personalität und Depersonalisierung auf diese Reziprozität hingewiesen (Krämer 2012). Da Authentizität nicht über einen Parameter garantiert werden kann, sondern als Verhältnis von Faktoren und in der Synthese des Ensembles im Text zu untersuchen ist, ist im Zuge dieser Analyse eine (nicht abgeschlossene) Liste von Merkmalen entstanden, die die Zuschreibung des Prädikats »authentisch« anregen.

Hervorzuheben ist dabei allerdings die Ausrichtung auf den intendierten Effekt der Einfühlung für ein besseres »Verständnis« der historischen Zusammenhänge. Der epistemologische Anspruch von Emotionen als Wahrnehmungsprozessen wird nicht hinterfragt, sondern diese werden im geschichtsdokumentarischen Kontext in der Wissensordnung hierarchisch als Spitze behauptet. »Authentizitätspolitiken« (Sabrow/Saupe 2016, 24) lassen sich insbesondere an der kulturellen Sinnkonstruktion einer europäischen Identität ablesen. Anhand des Beispiels der Serie *14 – Tagebücher des Ersten Weltkriegs* konnte demnach gezeigt werden, wie sich Authentizität im geschichtsdokumentarischen Kontext in jüngerer Zeit konturiert und wie Authentizität als medienwissenschaftliche Analysekategorie produktiv werden kann.

Filmografie

14 – Tagebücher des Ersten Weltkriegs, Jan Peter, 8 Folgen, D/CA/F 2014.

Literatur

- Amrein, Ursula: Einleitung, in: dies. (Hg.): *Das Authentische. Referenzen und Repräsentationen*, Zürich 2009, 9–24.
- Barricelli, Michele: *Historisches Erzählen: Was es ist, soll und kann*, in: Olaf Hartung/Ivo Steininger/Thorsten Fuchs (Hg.): *Lernen und Erzählen interdisziplinär*, Wiesbaden 2011, 61–82.

- Binninger, Susanne: 14 – Tagebücher des Ersten Weltkriegs (29.3.2014), in: Arbeitsgemeinschaft Dokumentarfilm, https://agdok.de/de_DE/14-tagebuecher-des-ersten-weltkrieges [10.08.2021].
- Biessi, Anita/Heather Nunn: Reality TV. Realism and Revelation, London 2005.
- Borstnar, Nils/Eckhard Pabst/Hans Jürgen Wulff: Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft, Konstanz 2008.
- Decker, Jan-Oliver/Hans Krah: Mediensemiotik und Medienwandel, in: Institut für Interdisziplinäre Medienforschung (Hg.): Medien und Wandel, Berlin 2011, 63–90.
- Ebbrecht, Tobias/Matthias Steinle: Dokudrama in Deutschland als historisches Ereignisfernsehen – eine Annäherung aus pragmatischer Perspektive, in: MEDIENwissenschaft 3 (2008), 250–255.
- Enli, Gunn: Mediated Authenticity. How the Media Constructs Reality, New York 2015.
- Fischer, Thomas: Erinnern und Erzählen. Zeitzeugen im Geschichts-TV, in: Thomas Fischer/Rainer Wirtz (Hg.): Alles authentisch? Popularisierung der Geschichte im Fernsehen, Konstanz 2008, 33–50.
- Frey, Mattias: Authentizitätsgefühl. Sprache und Dialekt im Geschichtsfilm, in: Winfried Pauleit/Rasmus Greiner/Mattias Frey (Hg.): Audio History des Films. Sonic Icons – Auditive Histosphäre – Authentizitätsgefühl, Berlin 2018, 126–184.
- Friederichs, Hauke: »14«-Weltkriegsserie: 14 mal Krieg, in: Die Zeit, 20.04.2014, <https://www.zeit.de/kultur/film/2014-04/14-erster-weltkrieg-doku-serie> [10.08.2021].
- Fritz, Elisabeth: Authentizität, Partizipation, Spektakel. Mediale Experimente mit »echten« Menschen in der zeitgenössischen Kunst, Köln u. a. 2014.
- Funk, Wolfgang/Florian Groß/Irmtraud Huber: Exploring the Empty Plinth. The Aesthetics of Authenticity, in: dies. (Hg.): The Aesthetics of Authenticity. Medial Constructions of the Real, Bielefeld 2012, 9–21.
- Funk, Wolfgang/Lucia Krämer: Vorwort: Fiktionen von Wirklichkeit – Authentizität zwischen Materialität und Konstruktion, in: dies. (Hg.): Fiktionen von Wirklichkeit. Authentizität zwischen Materialität und Konstruktion, Bielefeld 2011, 7–23.
- Grimm, Petra: Die Illusion der Realität im Labyrinth der Medien. Die Konstruktion von Authentizität an der Grenze von Fiction und Non-Fiction, in: Hans Krah/Claus-Michael Ort (Hg.): Weltentwürfe in Literatur und Medien. Phantastische Wirklichkeiten – realistische Imaginationen, Kiel 2002, 361–382.

- Hanselmann, Ulla: Erster Weltkrieg Mit emotionaler Wucht in die Vergangenheit, in: Stuttgarter Zeitung, 29.4.2014, <https://www.stuttgarter-zeitung.de/inhalt.erster-weltkrieg-mit-emotionaler-wucht-in-die-vergangenheit.ob50172b-d277-4b99-ade0-5af4523f3fab.html> [10.08.2021].
- Hattendorf, Manfred: Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung, Konstanz 1994.
- Herz, Matthias: Das Privat-Fernsehen. Reality TV als Trägerkonzept medienvermittelter Privatheit im deutschen Fernsehen, Marburg 2016.
- Hieber, Jochen: Herz der Furie, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 1.3.2010, <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/fernsehen/im-fernsehen-der-krieg-herz-der-furie-1941453.html> [10.08.2021].
- Hißnauer, Christian: Fernsehdokumentarismus. Theoretische Näherungen, pragmatische Abgrenzungen, begriffliche Klärungen, Konstanz 2011.
- Huck, Christian: Authentizität im Dokumentarfilm. Das Prinzip des falschen Umkehrschlusses als Erzählstrategie zur Beglaubigung massenmedialen Wissens, in: Antonius Weixler (Hg.): Authentisches Erzählen. Produktion, Narration, Rezeption, Berlin 2012, 239–264.
- Jäger, Lorenz: Weltkriegsgedenken auf ARTE. Jede Szene findet eine Parallele beim Feind, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 28.04.2014, <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/medien/weltkriegsgedenken-auf-arte-jede-szene-findet-eine-parallele-beim-feind-12914544.html> [10.08.2021].
- Jones, Sara: Mediated Immediacy. Constructing Authentic Testimony in Audio-Visual Media, in: *Rethinking History* 21/2 (2017), 135–153.
- Kalff, Sabine/Ulrike Vedder: Tagebuch und Diaristik seit 1900. Einleitung, in: *Zeitschrift für Germanistik* XXVI/2 (2016), 235–242.
- Kämper, Heidrun: Authentisch – Gebrauchsaspekte eines Leitworts, in: dies./Christopher Voigt-Goy (Hg.): *Konzepte des Authentischen*, Göttingen 2018, 13–28.
- Kellerhoff, Sven Felix: Was die ARD mit »1914« macht, ist ein Skandal, in: *Welt*, 27.5.2014, <https://www.welt.de/geschichte/article128464499/Was-die-ARD-mit-1914-macht-ist-ein-Skandal.html> [10.08.2021].
- Kirsten, Guido: Die Liebe zum Detail. Bazin und der Wirklichkeitseffekt im Film, in: *montage/av. Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation* 18/1 (2009), 141–162.
- Klein, Christian/Matías Martínez: Wirklichkeitserzählungen. Felder, Formen und Funktionen nicht-literarischen Erzählens, in: dies. (Hg.): *Wirklichkeitserzählungen. Felder, Formen und Funktionen nicht-literarischen Erzählens*, Berlin/Heidelberg 2009, 1–13.

- Knaller, Susanne: Authenticity as an Aesthetic Notion. Normative and Non-Normative Concepts in Modern and Contemporary Poetics, in: Wolfgang Funk/Florian Groß/Irmtraud Huber (Hg.): *The Aesthetics of Authenticity. Medial Constructions of the Real*, Bielefeld 2012, 25–39.
- Knaller, Susanne: Ein Wort aus der Fremde. Geschichte und Theorie des Begriffs Authentizität, Heidelberg 2007.
- Knaller, Susanne: Original, Kopie, Fälschung. Authentizität als Paradoxie der Moderne, in: Martin Sabrow/Achim Saupe (Hg.): *Historische Authentizität*. Göttingen 2016, 44–61.
- Königer, Judith: Authentizität in der Filmbiografie. Zur Entwicklung eines rezipientenorientierten Authentizitätsbegriffs, Würzburg 2015.
- Korte, Barbara: Geschichte im Fernsehen zwischen Faktualität und Fiktionalität: Das Dokudrama als Hybridform historischer Darstellung, mit einer Fallstudie zu Simon Schamas *Rough Crossings*, in: Monika Fludernik/Nicole Falkenhayner/Julia Steiner (Hg.): *Faktuales und fiktionales Erzählen. Interdisziplinäre Perspektiven*, Würzburg 2015, 181–198.
- Korte, Barbara/Sylvia Paletschek/Wolfgang Hochbruck: Der Erste Weltkrieg in der populären Erinnerungskultur. Einleitung, in: dies. (Hg.): *Der Erste Weltkrieg in der populären Erinnerungskultur*, Freiburg 2008, 7–24, online unter http://culturahistorica.org/wp-content/uploads/2020/02/paletschek-popularen_erinnerungskultur.pdf [10.08.2021].
- Krah, Hans/Claus-Michael Ort: Vorwort, in: dies. (Hg.): *Weltentwürfe in Literatur und Medien. Phantastische Wirklichkeiten – realistische Imaginationen*, Kiel 2002, 5–10.
- Krah, Hans: *Medienwirklichkeiten*, in: ders./Michael Titzmann (Hg.): *Medien und Kommunikation. Eine Einführung aus semiotischer Perspektive*, Passau 2017, 399–420.
- Krämer, Sybille: Zum Paradoxon von Zeugenschaft im Spannungsfeld von Personalität und Depersonalisierung. Ein Kommentar über Authentizität in fünf Thesen, in: Michael Rössner/Heidemarie Uhl (Hg.): *Renaissance der Authentizität? Über die neue Sehnsucht nach dem Ursprünglichen*, Bielefeld 2012, 15–26.
- Link, Jürgen/Rolf Parr: Semiotik und Interdiskursanalyse, in: Klaus-Michael Bogdal (Hg.): *Neue Literaturtheorien. Eine Einführung*, Göttingen 2005, 108–133.
- Lipkin, Steven N./Derek Paget/Jane Roscoe: Docudrama and Mock-Documentary: Defining Terms, Proposing Canons, in: Gary D. Rhodes/John Parris Springer (Hg.): *Docufictions. Essays on the Intersections of Documentary and Fictional Filmmaking*, Jefferson/London 2006, 11–26.

- Luerweg, Susanne/Sabine Oelze: Von falschen Freunden, echten Feinden und wahren Ereignissen. Eine Lange Nacht über Geschichte im Film, in: Deutschlandradio, 03.12.2016,
<https://www.deutschlandfunk.de/eine-lange-nacht-ueber-geschichte-im-film-von-falschen-100.html> [10.08.2021].
- Medienvertrauen Forschungsprojekt: Forschungsergebnisse der Welle 2017 (15.02.2018), in: Langzeitstudie Medienvertrauen, Johannes Gutenberg-Universität Mainz, 15.02.2018,
<https://medienvertrauen.uni-mainz.de/forschungsergebnisse/> [10.08.2021].
- Odin, Roger: Dokumentarischer Film – dokumentarisierende Lektüre, in: Eva Hohenberger (Hg.): Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms, Berlin 1998 [1984], 286–303.
- Pandel, Hans-Jürgen: Die Wahrheit der Fiktion. Der Holocaust im Comic und Jugendbuch, in: Bernd Jaspert (Hg.): Wahrheit und Geschichte. Vom Umgang mit deutscher Vergangenheit, Hofgeismar 1993, 72–108.
- Pauleit, Winfried/Rasmus Greiner/Matthias Frey: Einleitung, in: dies. (Hg.): Audio History des Films. Sonic Icons – Auditive Histosphäre – Authentizitätsgefühl, Berlin 2018, 9–19.
- Pilarczyk, Hannah: Doku-Soap mit Ernst Jünger, in: Der Spiegel, 29.04.2014,
<https://www.spiegel.de/kultur/tv/doku-projekt-14-tagebuecher-zum-ersten-weltkrieg-a-966496.html> [10.08.2021].
- Priesching, Doris: Jan Peter: »Einfach, aber mit großer Kraft«, in: Der Standard, 18.04.2014, <https://www.derstandard.at/story/1397521116226/einfach-aber-mit-grosser-kraft> [10.08.2021].
- Rehling, Andrea/Paulmann, Johannes: Historische Authentizität jenseits von »Original« und »Fälschung«. Ästhetische Wahrnehmung – gespeicherte Erfahrung – gegenwärtige Performanz, in: Martin Sabrow/Achim Saupe (Hg.): Historische Authentizität, Göttingen 2016, 91–125.
- Renner, Karl Nikolaus: The Blair Witch Project – Der Mythos von der Realität und den Medien, in: Hans Krahl/Claus-Michael Ort (Hg.): Weltentwürfe in Literatur und Medien. Phantastische Wirklichkeiten – realistische Imaginationen, Kiel 2002, 383–408.
- Rother, Hans-Jörg: Arte-Doku. Aus 14 Tagebüchern werden 14 Schicksale des Ersten Weltkriegs (2014), in: Tagesspiegel, 28.04.2014,
<https://www.tagesspiegel.de/gesellschaft/medien/arte-doku-aus-14-tagebuechern-werden-14-schicksale-des-ersten-weltkriegs/9817648.html> [10.08.2021].

- Sabrow, Martin/Achim Saupe: Historische Authentizität. Zur Kartierung eines Forschungsfeldes, in: dies. (Hg.): Historische Authentizität, Göttingen 2016, 7–28.
- Saupe, Achim: Authentizität. Version: 3.0, in: Docupedia-Zeitgeschichte, 25.08.2015, https://docupedia.de/zg/Saupe_authentizitaet_v3_de_2015 [10.08.2021].
- Schlanstein, Beate: Echt wahr! Annäherungen an das Authentische, in: Thomas Fischer/Rainer Wirtz (Hg.): Alles authentisch? Popularisierung der Geschichte im Fernsehen, Konstanz 2008, 205–225.
- Schmidt, Nadine Jessica: Konstruktionen literarischer Authentizität in autobiographischen Erzähltexten. Exemplarische Studien zu Christa Wolf, Ruth Klüger, Benjamin Wilkomirski und Günter Grass, Göttingen 2014.
- Schwartz, Claudia: Sag zum Abschied nicht Adieu, in: Neue Zürcher Zeitung, 29.04.2014, <https://www.nzz.ch/feuilleton/fernsehen/sag-zum-abschied-nicht-adieu-1.18292259> [10.08.2021].
- Smith, Sidonie/Julia Watson: Witness or False Witness: Metrics of Authenticity, Collective I-Formations, and the Ethic of Verification in First-Person Testimony, in: Biography. An Interdisciplinary Quarterly 35 (2012), 590–626.
- Spitt, Carsten: 31. Robert Geisendörfer Preis für Hörfunk- und Fernsehproduktionen, 04.09.2014, in: Evangelische Kirche in Deutschland (EKD), https://www.ekd.de/pm156_2014_robert_geisendoerfer_preis.htm [10.08.2021].
- Steinle, Matthias: Geschichte im Film: Zum Umgang mit den Zeichen der Vergangenheit im Dokudrama der Gegenwart, in: Barbara Korte/Sylvia Paletschek (Hg.): History Goes Pop. Zur Repräsentation von Geschichte in populären Medien und Genres, Bielefeld 2009, 147–165.
- Strobel, Beate: »14 – Tagebücher des 1. Weltkriegs«. 100 Jahre Erster Weltkrieg: Geschichten von Tapferkeit, Trauma und Tod, in: Focus, 02.05.2014, https://www.focus.de/kultur/kino_tv/focus-fernsehclub/tagebuecher-des-ersten-weltkriegs-arte-tv-kolumne-tagebuecher-des-1-weltkriegs_id_3807630.html [10.08.2021].
- Strub, Christian: Trockene Rede über mögliche Ordnungen der Authentizität. Erster Versuch, in: Jan Berg/Hans-Otto Hügel/Hajo Kurzenberger (Hg.): Authentizität als Darstellung, Hildesheim 1997, 7–17.
- Trailer: 14 – Tagebücher des Ersten Weltkriegs (12.2.2014), in: Youtube [polyband], <https://www.youtube.com/watch?v=RN7ZEJa7Uow> [10.08.2021].

- Tieschky, Claudia: Dokudrama »14« auf Arte. Lehrstück gegen Krieg und Vernichtung, in: *Süddeutsche Zeitung*, 29.04.2014, <https://www.sueddeutsche.de/medien/dokudrama-14-auf-arte-lehrstueck-gegen-krieg-und-vernichtung-1.1945564> [10.08.2021].
- Tröhler, Margrit: Filmische Authentizität. Mögliche Wirklichkeiten zwischen Fiktion und Dokumentation, in: *montage/av. Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation* 13/2 (2004), 149–169, online unter https://www.montage-av.de/pdf/132_2004/13_2_Margrit_Troehler_Filmische_Authentizitaet.pdf [10.08.2021].
- Waitz, Thomas: Geschehen/Geschichte. Das Dokudrama bei Hans-Christoph Blumenberg, in: Harro Segeberg (Hg.): *Referenzen. Zur Theorie und Geschichte des Realen in den Medien*. Marburg: Schüren 2009, 211–222, online unter <https://phaidra.univie.ac.at/o:717630> [10.08.2021].
- Weixler, Antonius: Authentisches erzählen – authentisches Erzählen. Über Authentizität als Zuschreibungsphänomen und Pakt, in: ders. (Hg.): *Authentisches Erzählen. Produktion, Narration, Rezeption*, Berlin 2012, 1–34.
- Werner, Lukas: Authentic Life. Ein Paradigma des biographischen Films im Spannungsfeld von Hybridität, Relationalität und Narration, in: Antonius Weixler (Hg.): *Authentisches Erzählen. Produktion, Narration, Rezeption*, Berlin 2012, 265–290.
- Wirtz, Rainer: Alles authentisch: so war's. Geschichte im Fernsehen oder TV-History, in: Thomas Fischer/Rainer Wirtz (Hg.): *Alles authentisch? Popularisierung der Geschichte im Fernsehen*, Konstanz 2008, 9–32.
- Wortmann, Volker: Authentisches Bild und authentisierende Form, Köln 2003.
- Wulff, Hans J.: Accoladen: Die Montage der Listen und seriellen Reihungen, in: *montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation* 20 (2011), Nr. 1, 45–60, https://www.montage-av.de/pdf/201_2011/201_2011_Wulff_Montage-der-Listen-und-Reihungen.pdf [10.08.2021].

URL der Online-Ausgabe (Open Access): <https://zdbooks.de/echt-inszeniert-2021/miriam-frank-echtheit-und-emotion> [20.02.2022]

Lizenz: CC BY-NC-ND 3.0 DE; im Beitrag enthaltenes Bild-, Ton- und/oder Filmmaterial ist von dieser Lizenz nicht erfasst.

Die Seeschlacht bei Lepanto als umherirrendes Geschichtszeichen

Abstract

Geschichtszeichen gehen von einer gewissen geografischen oder historischen Ferne aus, von der man ein Ereignis (z. B. die Französische Revolution von Königsberg aus) betrachtet und als erhabenes Zeichen eines Wendepunkts in der Geschichte begreift. 1940 veröffentlichte der Militärhistoriker Felix Hartlaub seine Dissertation: »Don Juan d’Austria und die Schlacht bei Lepanto«. Hierin konstruiert er die Seeschlacht der siegreichen Abwehr des Osmanischen Reichs im Jahr 1571 als Geschichtszeichen. Doch während seiner Tätigkeit als Kriegstagebuchsreiber im »Führerhauptquartier Wolfsschanze« (1943–1944) erlebte er das Militär aus zu großer Nähe, sodass der Geist seines Heldenepos in den letzten Jahren des Krieges von seiner Erfahrung im Oberkommando der Wehrmacht (OKW) regelrecht zerschreddert wurde. Die Neuausgabe seines »Lepanto«-Buchs erfährt in den letzten Jahren eine große Resonanz im Lager der Neuen Rechten. Man geht auf Tuchfühlung mit einem Geschichtszeichen, von dem man sich eine mythische Ausstrahlung erhofft.

Nähe und Ferne historischer Ereignisse. Das Problem des Anachronismus

Jeder Versuch, ein historisch fernes Ereignis zu vergegenwärtigen, es als authentische Widerfahrnis spürbar zu machen, trifft unweigerlich auf das Problem des Anachronismus, das heißt, er hat mit der Versuchung zu kämpfen, aktuelle Denkmodelle in die Vergangenheit zu projizieren. So ergeht es auch dem von ZDF und Spiegel TV produzierten Dokumentarfilm *Tauchfahrt in die Vergangenheit: Die Seeschlacht von Lepanto*, in dem Regisseur Marc Brasse eine Expedition auf der Suche nach Überresten der Schlacht begleitet, unterstützt durch aufwändige 3D-Animationen, die der möglichst detailgetreuen Rekonstruktion damaliger Ereignisse dienen sollen (Deutschland 2002, Regie: Marc Brasse). Marc Brassés filmische Rekonstruktion der Seeschlacht von Lepanto zieht alle Register des Akustischen, Visuellen und Haptischen, verbunden mit Diskursen heutiger Gelehrsamkeit, um uns ein Ereignis, von dem wir 400 Jahre getrennt sind, auf den Leib zu rücken, uns zu berühren.¹

Die Bilder und Diskurse rücken die Gegenstände, die einmal die Haut, Affekte und den Willen unmittelbar berührten (das Wasser des Mittelmeers, die Schreie der Kämpfer, der Ton zersplitternder Schiffsplanken), in die Distanz des Mediums. Aber alle symbolischen Formen der Bilder und der Sprache haben nach Ernst Cassirer die merkwürdige Eigenschaft, dass der Mensch sie erschaffen hat, um sich kraft ihrer von der Welt zu trennen und sich eben in dieser Trennung umso fester mit ihr zu verbinden (Lethen 2006, 76). So erschließen auch Marc Brassés Filmbilder der Vergangenheit ein Reich der Imagination, in der aktuelle Erfahrungen des Leibes und der Welt in bestimmten Formen in Erscheinung treten. Es ist ihr magischer Effekt, dass sie sich im Distanzmedium der Filmbilder umso fester mit der Welt verbinden. Damit dieser Vorgang seine Unheimlichkeit verliert, versieht man ihn mit Kommentaren von Experten. Historiker authentifizieren das Wasserreich der Imagination auch in diesem Fall.

1 Siehe zur Rezeptionsgeschichte Rudolph 2012, insb. S. 101 f.: »Die Seeschlacht von Lepanto, in der die Heilige Liga am 7. Oktober 1571 einen Sieg über das Osmanische Reich erringen konnte, wird heutzutage oftmals als Wendepunkt im Hinblick auf die osmanische Seeherrschaft im östlichen Mittelmeerraum betrachtet. Während die Bedeutung dieser Niederlage für den Niedergang des Osmanischen Reiches in der historischen Forschung schon in den 1970er Jahren relativiert wurde, halten sich außerhalb des wissenschaftlichen Diskurses triumphale Interpretationsmuster.«



Video 1: Ausschnitt aus *Die Seeschlacht von Lepanto*
(Deutschland 2002, Marc Brasse), 00:00–02:46



Der Film beginnt sehr ungewöhnlich.² Er nimmt die Zuschauer*innen mit in eine Unterwasserwelt, in der auch der Dichter Miguel de Cervantes seinen Tod in der Schlacht hätte finden können. Er entkommt diesem Schicksal und kann so bezeugen, dass in diesem Kampf der Tod üblicher als das Überleben war, was von einem italienischen Experten aufgrund von Archivbefunden bestätigt wird. An der Eingangspforte zum Authentischen der Darstellung stehen also als Portalfiguren drei Wissende: Miguel de Cervantes, Admiral a.D. Tiberio Morro, Leiter des italienischen Militärarchivs, und der türkische Historiker İdris Bostan.

Von der Trockenheit des Archivs taucht die Kamera wieder ins Mittelmeer; denn die Unterwasserarchäologie hat endlich Überreste der Seeschlacht finden können. Das Mittelmeer ist wirklich »eine maritime Schatztruhe der

² *Die Seeschlacht von Lepanto* wurde vom ZDF produziert und in verschiedenen Fassungen gezeigt. Im ZDF erfolgte seine Erstausstrahlung am 30.06.2002 als achte Folge der Reihe »Taufahrt in die Vergangenheit« des ZDF-History Programms. Auf ARTE wurde er am 23.05.2004 gezeigt.

Geschichte«, verkündet der Kommentar, und wir können es miterleben. Auf jeden Fall will uns der Film erst einmal vom sprichwörtlichen Staub der Archive erlösen. Und wenn er sofort ins Wasser taucht, kann er damit rechnen, dass für heutige Zuschauer*innen das Wasser des Mittelmeers mit dem Schrecken des Wissens um die ertrunkenen Flüchtlinge assoziiert werden kann. Der Soundtrack überflutet sowieso die Bilderwelt. Musik soll das unwiederbringlich Verfllossene als Atmosphäre, in der sich Gegenwart und Vergangenheit mischen, zurückholen. Wie in vielen Filmen soll das Akustische das Haptische des Ereignisses spüren lassen.

So projiziert der Film Zeitgenössisches in die Vergangenheit. Macht er sich des Anachronismus schuldig? Dieser wird in der Geschichtswissenschaft normalerweise als Fehlerquelle behandelt, als eine Operation, die die chronologische Ordnung der Ereignisse durcheinanderbringt. In den Diskussionen der letzten Jahrzehnte ging es dabei vor allem um die Zulässigkeit des Imports von aktuellen Denkmodellen in Epochen, in der sie nicht hätten gedacht werden können. An verschiedenen Fällen wurden Fragen aufgeworfen wie: Können die Motive der Inquisiteure in Hexenprozessen nach dem Modell der Psychoanalyse verstanden werden oder darf man die peinlichen Verhöre der Inquisition nur nach quellenkritisch überlieferten Begriffen der Inquisiteure selbst rekonstruieren? Kann Rabelais als »Atheist« beschrieben werden, auch wenn es Atheismus als Denkhorizont nicht gab? Kann man kluge Frauen in Salons der Romantik als »Intellektuelle« bezeichnen, obwohl der Begriff mitsamt seinen Konnotationen noch unbekannt war? (vgl. Arni 2007, 60; Wendler 2014, 42)

Lucien Febvre hielt den Import aktueller Denkmodelle in die Vergangenheit bekanntlich für eine »Todsünde« der Geschichtswissenschaft und forderte, bei der Rekonstruktion von Ereignissen im geschlossenen Denkhorizont der Vergangenheit zu bleiben. Dem hielt Jacques Rancière entgegen, Febvre gehe von einem Zeitkonzept aus, in dem es eine »reine Zeit« gebe, die von anderen Zeiten gereinigt sei. Darum könne er die »fließende Zeit« nicht wahrnehmen. Statt vom Anachronismus als Methodenfehler auszugehen, schlug Rancière vor, sich auf die *Achronien* zu konzentrieren, um im historischen Vorfall ein »gegenseitiges Ereignis« zu erkennen, das erlaube, die Zeit gegen den Strich zu bürsten.

Nicole Loraux votierte dann – im Geist der Versöhnung der streitenden Parteien – für einen »kontrollierten Anachronismus«, dem sich Caroline Arni aus Basel anschloss: Aus der Aktualität können »Fragen gewonnen werden, die ein Wechselspiel eröffnen, auf dessen Feld die Vergangenheit und die Gegenwart auseinander erschlossen und verstanden werden« (Arni 2007, 60). So sind Vergangenheit und Gegenwart ineinander »verflochten«, beide Seiten befinden sich

in einem *Spiel der Transformation*. In diesem Wechselspiel können Ereignisse, die als tote Archivalien vergessen wurden, aus ihrer »Müllphase« wieder hochsteigen (Thompson 1979). Das schließt nicht aus, dass sie aus dieser Höhe wieder ins Depot, das den Abfall speichert, abstürzen können.

Im Spiel der Transformationen bildet der Wunsch nach Authentizität, d. h. nach dem Schein nicht künstlich vermittelter Berührung eines Ereignisses, Anreiz und Motor im Hin und Her von Geschichte und Gegenwart. Das Einschließen der Jetztzeit in die Rekonstruktion der Geschichte ist ein Vorgang, der von Historiker*innen immer schon reflektiert wurde. Zu einem Skandal des Anachronismus wird er nur, wenn die Aktualisierung von Expert*innen als völlig unangemessen empfunden wird. Das ist vielleicht ein Fehler, aber oft Ursache der Empfindung des großen Publikums, Tuchfühlung mit dem vergangenen Ereignis aufgenommen zu haben. Das Veto der Quellen ist dabei kaum hörbar, solange es keine Autorität gibt, die ihnen das Recht aufs Veto einräumt. Auch die Quelle ist vom Konsens der Zunft abhängig, soll sie als wissenschaftliche Tatsache akzeptiert werden.

Nach sechs Minuten schwenkt der Brasse-Film in die Welt der politischen Kartierung Europas Ende des 16. Jahrhunderts. Die politische Zersplitterung der christlichen Mächte wird mit der Größe, Kampf- und Wirtschaftskraft des Osmanischen Reichs verglichen, die Schwierigkeiten eines Militärbündnisses gekennzeichnet, die Rolle des Papstes, der auf eine Entscheidungsschlacht drängt, charakterisiert. Man merkt: Hier ist eine Schwachstelle des Films; denn welcher Autorität unter den auftretenden Historikern soll man Glauben schenken. Dem Mann aus Istanbul oder Venedig? Ist es ein Glücksfall, dass sie sich nicht widersprechen?

Felix Hartlaub, dessen Schilderung der Schlacht wir bald kennenlernen werden, verfügte über kaum eine osmanische Quelle. Und zu meinem Erstaunen spielt Don Juan, sein Held, bei den befragten Experten eine untergeordnete Rolle.

Der Film von Marc Brasse verfolgt bekannte Authentifizierungs-Strategien. Er ruft verschiedene Autoritäten auf den Plan; nach Miguel de Cervantes treten die italienischen Professoren Marco Marin und Paolo Semi auf, unterstützt vom türkischen Experten İdris Bostan aus Istanbul; auf dem Gipfel der Stufenleiter der Autoritäten findet sich ein Admiral a. D. der italienischen Flotte, Tiberio Moro, ein. Diese Männer sind hier die Herrscher über gigantische Aktenbestände der Staatsarchive in Venedig und Istanbul, in denen stumm und nur teilweise entziffert das Gedächtnis der Seeschlacht gespeichert ist. Autoritäten stehen im Zentrum der »Rituale von Echtheitszuschreibungen«, das ist



Video 2: Ausschnitt aus *Die Seeschlacht von Lepanto* (Deutschland 2002, Marc Brasse); hier die Visualisierung des Herrschaftsgebiets Konstantinopels, 06.45–08.44



guter Brauch (siehe Sabrow/Saupe 2016; vgl. Lethen 2006; Jäger u. a. 2016). In noch tieferen Grund der Vergangenheit, suggerieren Marc Brassés Bilder, tauchen aber die Unterwasser-Archäolog*innen auf ihrer Suche nach Überresten der Seeschlacht. Erschöpfender kann nicht rekonstruiert werden, und die Tonspur fährt unter die Haut.

Die erste Sequenz des Films konzentriert sich auf ein Medium, in dem besondere »mnemotechnische Energien« (Korff 2002 [1992]) gespeichert zu sein scheinen und zugleich das Fließen der Zeit vergegenwärtigt wird: das Wasser des Mittelmeers. Dieses scheinbar bedeutungslose Medium des Mittelmeerwassers wird von der medialen Jetztzeit der »Migrantenströme« und dem Tod der Flüchtenden im Mittelmeer eingefärbt.

Eine Seeschlacht als Heldenepos

2017 wird eine 1940 veröffentlichte Dissertation mit dem Titel »Don Juan d’Austria und die Schlacht bei Lepanto« wieder herausgegeben (Hartlaub 2017 [1940], vgl. Lethen 2019). Sie stammt von dem als Schriftsteller bekannten und

als Militärhistoriker unbekanntem Felix Hartlaub. Der Mitherausgeber Wolfgang Schwiedrzik gibt für den Neudruck vier Motive an:

Hartlaubs Dissertation sei erstens zwar in Fernand Braudels großem Opus »Das Mittelmeer und die mediterrane Welt in der Epoche Philipps II.« (1949) gerühmt, in der Werkausgabe des Schriftstellers aber nicht berücksichtigt worden. Offenbar habe man verschweigen wollen, dass der als Pazifist gerühmte Schriftsteller als Militärhistoriker ins Dritte Reich verstrickt gewesen sei. Das Nachwort des Historikers und Mitherausgebers Wolfram Pyta bekräftigt Hartlaubs Leistung, dessen lebendige Vergegenwärtigung der Seeschlacht einen »Kontrapunkt gegen eine in Aktenphilologie erstarrte Faktenaufzählung« bilde: Dies sei Hartlaub möglich gewesen, weil Historiker aus dem Kreis um Stefan George sein Vorbild gewesen seien, sein Doktorvater Walter Elze habe dazugezählt (Pyta 2017, 261).

Zweitens will der Herausgeber die Legende zerstören, Felix Hartlaub hätte in Kontakt zur kommunistischen Widerstandsorganisation »Rote Kapelle« gestanden, die er mit geheimem Material aus dem Oberkommando der Wehrmacht versorgt habe. Die Arbeit am Kriegstagebuch sei nur der Legende nach die »Tarnkappe« (Schwiedrzik 2017, 12) eines Widerständlers gewesen, wie der Dichter Durs Grünbein behauptet und die ganze Hartlaub-Forschung unterschrieben habe. Dagegen führt der Herausgeber an, dass es außer den Aussagen von Klaus Gysi keine belastbaren Belege für den Kontakt zur »Roten Kapelle« gebe (ebd., 18 ff.). Die Widerstandslegende unterschläge, dass der Apparat der Befehlszentrale der »Wolfsschanze« den jungen Militärhistoriker durchaus fasziniert habe (ebd., 23). Mit den von ihm verantworteten Teilen des Kriegstagebuchs habe er außerdem solide militärhistorische Arbeit abgeliefert.

Drittens macht der Herausgeber darauf aufmerksam, dass Hartlaub seine Dissertation im Verlag Junker und Dünnhaupt veröffentlichte, in dem vor 1933 z. B. Ernst Jüngers »Krieg und Krieger« und Helmuth Plessners »Macht und menschliche Natur« erschien, nach 1933 Alfred Baeumler erfolgreich war und in dessen Schriftenreihe der »Deutschen Hochschule für Politik« dann u. a. auch Carl Schmitt zu Worte kam.

Im Zentrum steht für Wolfgang Schwiedrzik jedoch viertens ein politisches Motiv. Er liest Hartlaubs »Seeschlacht bei Lepanto« als alarmierendes Geschichtszeichen, in dem Gefahren und Zukunft der Gegenwart wahrgenommen werden können. Schon in Hartlaubs Arbeit habe man lesen können, dass die Schlacht zu jenen Ereignissen zähle, in denen ein »uralter Gegensatz« feierlich ausgetragen worden sei (Hartlaub 2017 [1940], 182). Es gehe um die Entscheidungsschlacht von Christentum und Islam. Mit Papst Pius V., sei es auch

für Hartlaub bei dieser Schlacht um einen »erhabenen Zweikampf zwischen Mohammed und Christus« gegangen (ebd., 80).

Die beiden ersten Punkte, die Zerstörung der Legende des Widerstandskämpfers und die Bedeutung der Dissertation für die Geschichtsschreibung des Mittelmeerraums, scheinen mir gut begründet. Im Zusammenhang mit dem Problem des Anachronismus scheinen mir zwei Ausgangspunkte der Herausgeber interessant: erstens, dass Hartlaubs Geschichtserzählung seine Unmittelbarkeit und militärhistorische Objektivität Historikern aus dem Kreis um Stefan George verdanke; zweitens, dass sich seine Arbeit als Heldenepos des »jugendlichen Generalissimus der Ligaflotte« (ebd., 44) dazu eigne, Lepanto als Geschichtszeichen zu aktualisieren.

Im Vorwort weist der Herausgeber auf den »bedrohlichen, militanten Vorstoß des (politischen) Islam nach Europa, in Form von gezieltem Terror« und in »Form von massenhaften Flüchtlingsströmen aus muslimischen Ländern« hin (Schwiedrzik 2017, 33). Mit Hartlaub könne man sich sogar die Schwierigkeiten vor Augen führen, eine militärisch schlagkräftige Koalition zur Abwehr des Islam zu schmieden. Lepanto wird als Wendepunkt der Geschichte betrachtet. »Man kann sich«, hatte Hartlaub geschrieben, die »Bedrohung der christlichen Mittelmeerwelt nicht unheimlich und unmittelbar genug vorstellen.« (ebd., 57)

Die Darstellung der Schlacht bei Lepanto war für Hartlaub vor allem Anlass, den Oberbefehlshaber der vereinigten spanisch-päpstlich-venezianischen Flotte, Don Juan d’Austria, mit einem Heiligenschein zu versehen. Die von ihm geschmiedete Koalition hatte am 7. Oktober 1571 im Ionischen Meer die Flotte des Osmanischen Reichs besiegt. Trotz spärlicher Quellenüberlieferung gelingt es Hartlaub, seinen Helden Don Juan die Unmittelbarkeit einer lebendigen Gestalt – von der Größe Achills oder Alexanders – gewinnen zu lassen (Pyta 2017, 266). Hartlaubs Heldenlied lässt uns seine Empathie mit der verkörperten Geschichte eines Siegers spüren. Das ist selten, denn Sieger-Pathos ist fast ausgestorben, scheint ein Laster, dem man sich kaum hingeben darf. Und wenn Heroismus zum Gegenstand eines Sonderforschungsbereichs wird (siehe die Website des SFB »Helden – Heroisierungen – Heroismen«),³ darf man davon ausgehen, dass er in der Regel als Negativfolie untersucht, als Tugend einer untergegangenen Epoche oder als Merkmal einer fremden Kultur behandelt wird.

Man kann das überprüfen. Im Gegensatz zur akademischen Kritik erfreut sich das Helden-Genre gegenwärtig in Filmen und Videospielen großer Attrak-

3 Siehe die Website des SFB: <https://www.sfb948.uni-freiburg.de/de> [10.08.2021]

tivität. Vielleicht, weil es sich aus einem Opferdiskurs löst, der zutiefst mit Authentizitätsbehauptungen verwoben ist (vgl. Sabrow 2008). Das ist plausibel, denn nichts scheint authentischer als der Schmerz des Opfers (siehe auch Lethen 1996, 221). Täter*innen dagegen genießen selten den Status, authentisch zu sein, und Sieger*innen noch seltener. Sind sie schmerz-immun? Don Juan ist ein Sieger, und Hartlaub verleiht ihm im Genre des Heldenlieds die Qualität des Unmittelbaren. Im Medium des Heldenlieds wird der Weg frei, auf Tuchfühlung mit dem Geschichtszeichen »Lepanto« zu gehen.

Als Beispiel für die Darstellungsform des Heldenepos sei hier Hartlaubs Beschreibung des Vorabends der Schlacht zitiert:

»Nach Rückkehr Don Juans wurde am Heck der ›Real‹ das von Pius V. gestiftete Banner der heiligen Liga entfaltet und von Manrique gesegnet. Der Inquisitor der Armada verlas die päpstliche Bulle, die allen Teilnehmern an dieser Schlacht völligen Ablass gewährte. Dann erteilte er, mit der einen Hand ein Crucifix erhebend, mit der anderen Weihwasser umhersprengend allen Mannschaften die Absolution. Dasselbe taten die auf den Galeeren verteilten Ordensgeistlichen. Dann knieten Soldaten, Matrosen und christliche Rudersklaven zum Gebet nieder, Don Juan verrichtete das seine in voller Rüstung und weithin sichtbar auf dem Vorkastell seines Schiffes. Das Banner wurde beim Klange von Trompeten und Kesselpauken und unter den Viktoriarufen der Soldaten geheißt und eine Gewehrsalve abgegeben. Auf jedem Schiff herrschte ›unglaubliche Freudigkeit.« Es sei schwer, schreibt Hartlaub, »sich ein großartigeres Bild der ›ecclesia militans‹ vorzustellen (Hartlaub 2017 [1940], 196).

Die Darstellung einer Schlacht im 16. Jahrhundert in der Art eines antiken Heldenlieds wirft die Frage auf, ob Anachronismen nicht nur durch den Import von moderneren Denkmodellen, sondern auch im Rückgriff auf Erzählmuster, die viele Jahrhunderte vor dieser Schlacht entstanden waren, zu erkennen sind. Es muss »rückwärtsgewandte« und »vorgreifende« Anachronismen geben. Insofern sind in der Darstellung eines Ereignisses immer viele Zeitebenen gebündelt (vgl. ebd., 166).

Hartlaubs Heldenepos und die Wirklichkeit der »Wolfsschanze«

Hartlaubs Doktorarbeit erschien 1940 in einem Verlag, der 1930 Ernst Jüngers »Krieg und Krieger« herausgebracht hatte. Das schärft die Aufmerksamkeit für Hartlaubs stilistische Techniken bei der Darstellung der Schlacht. Karl Heinz Bohrer hatte in seiner »Ästhetik des Schreckens« (1978) aufgrund der

Kriegsliteratur von Ernst Jünger die These aufgestellt, dass die Schärfe der Beobachtung erst durch Abwehr des Eindringens moralischer Kategorien in die Wahrnehmung möglich sei (Bohrer 1978). Moralferne gehört zum Pathos der Militärgeschichtsschreibung – das ist nicht neu. Moralische Urteile werden auf Eis gelegt, um die reine Physik der militärischen Bewegung unbeschwert herauszustellen. Das ist notwendig, um Kriege in Bewegungsdiagrammen zu erfassen. Und Don Juan verkörpert für Hartlaub »das Bewegungsprinzip der Unternehmung« (ebd., 44), Hartlaub bezieht sich einmal explizit auf Clausewitz (Hartlaub 2017 [1940], 219). Im Ästhetischen Fundamentalismus des George-Kreises spielte Moral ohnehin keine Rolle (Breuer, 1995).

Da sich der moralferne Zug der Schlachtbeschreibung von der »Ilias« bis zu den »Stahlgewittern« durchzieht, kann in Hartlaubs Kälte der Schlachtbeschreibungen keine Besonderheit ausgemacht werden. In Darstellungen von Schlachten waren schon immer viele temporäre Linien gebündelt. Triebgründe der Aggression und Grausamkeit sind offenbar an keine Zeit gebunden. Darum verwundert es nicht, dass Hartlaubs Schilderungen der Unerbittlichkeit des Kampfs, in dem die Galeeren »wie Geschwader von Panzerreitern aufeinanderprallten« (Hartlaub 2017 [1940], 235), immer noch faszinieren können. Die Galeerensklaven, oft als Gefangene früherer Kämpfe an ihre Bänke angekettet, werden in der Verkeilung zweier Galeeren hilflos den Angreifern ausgeliefert und mit dem sinkenden Schiff hinuntergerissen. Manchmal werden die Rudersklaven der christlichen Ligaflotte losgekettet und bewaffnet (ebd., 208). »Bis in die Nacht wetteiferten sie mit den Soldaten beim Morden und Plündern, viele von ihnen mussten von den Aufsehern mit Gewalt an ihre Ruderbänke zurückgebracht werden« – wo sie wieder angekettet wurden. Sind christliche Rudersklaven an die Bänke osmanischer Schiffe gekettet, werden sie bei Entern des Schiffes von ihren Ketten gelöst, damit sie den türkischen Kriegern in den Rücken fallen können.

Nach der Rekonstruktion der Schlacht bei Lepanto, in der Hartlaub den Heroismus des spanischen Thronfolgers zum Klingen gebracht hatte, muss ihm die Arbeit am Kriegstagebuch für das Oberkommando der Wehrmacht große Enttäuschung bereitet haben. Ab März 1943 war der Göttinger Geschichtsprofessor Percy Ernst Schramm Leiter der kriegsgeschichtlichen Abteilung, der den Wehrmachtsführungsstab als »eine von einem höchst nüchternen, illusionsfreien Geist beherrschte Institution« (Schramm 1962, zit. n. Marose 2005, 162) begriff. Sein Assistent, der Obergefreite Felix Hartlaub, dem er lange die ganze Arbeit überließ, wusste, dass man als Kriegstagebuchschreiber »nur noch Schreibfinger, Leseauge, Sehkanal« war. »Drumherum lähmendes Kopfweh« (Hartlaub 2002 [1939–1945], 187). Wenn man sich aber einmal auf den Mili-

tärjargon und die Regeln des Genres eingelassen habe, so Hartlaub, war die Arbeit leicht zu bewältigen. Es war ein Vorgang wie »Photographieren mit beschlagener Mattscheibe« oder »Rasieren mit blindem Spiegel« (ebd., 198).

Hielt man es für eine »Ehrenpflicht des deutschen Historikers« (ebd., 201), Mordpraktiken der Wehrmacht, der SS oder von Polizeieinheiten, die in der Lagebesprechung beiläufig erwähnt worden waren, nicht ins Kriegstagebuch zu übertragen, konnte einem die Arbeit sogar leicht von der Hand gehen. Ereignisse, wie etwa das Blutbad, das eine Polizeieinheit in Thessalien angerichtet hatte, waren selbstverständlich auszublenden (ebd.). Im Kriegstagebuch kam es auf »Schwerpunktbildung« an. »Ein wuchtiger Kernsatz und ein überlegen aufsummierender Nachsatz«, das genügte. Schatten und Härten waren »herauszuretouchieren« (ebd., 167). Auf Einzelheiten sollte man sich erst gar nicht einlassen, »die sind ja für die oberste Führung völlig belanglos« (ebd., 197). Also schreibt Hartlaub ins Kriegstagebuch: »Der Hauptherd der roten Bandenbewegung blieb weiterhin das serbisch-montenegrische Grenzgebiet.«

Als sich die Niederlage an der Ostfront abzeichnet, interessiert das Kriegstagebuch den Führer ohnehin nicht mehr (vgl. Marose 2005, 134). Überhaupt scheint der Sinn dieser Arbeit strittig – »das hat ja alles Zeit bis hinterher« (Hartlaub 2002 [1939–1945], 167) –, wird von höherer Stelle angedeutet. So werden Historiker auf ihren Platz verwiesen.

Für untergeordnete Mitarbeiter im Sperrkreis II der »Wolfsschanze« zerfallen die Führerbefehle in unzählige Aktenvorgänge. Der Historiker Hartlaub gewöhnt sich daran, dass die zugehörige Wirklichkeit auf einem anderen Planeten stattfindet. Fern bleibt im Sperrkreis II auch die Stimme des Führers, sie ist in der Druckerschwärze der Akten – womöglich auf »Führerpapier« – abgesoffen oder, aus Hartlaubs Sicht, versunken in den Köpfen lethargischer Gestalten, der Hörigen, die den Sperrkreis bevölkern. Im Kreis der Offiziere werden nach dem Attentat zur Beruhigung Reden geschwungen; schon um abzulenken und »eine beruhigende dunkelwarme Schallkulisse zu schaffen«, wie Felix Hartlaub konstatiert. Der General, den Hartlaub ins Visier nimmt, drückt sich nach dem 20. Juli 1944 »ethisch« aus, und in seiner Stimme »strömt es wie in einer angedrehten Warmwasserheizung«, wenn er bekennt, dass er das Scheitern von Stauffenbergs Attentat als ein »Gottesurteil« empfindet. Er möchte sagen: »ein steter Born des Glücksgefühls« (ebd., 217).

Die Arbeit im Sperrkreis II, der den Kriegstagebuchschreiberinnen und ihren männlichen Kollegen zugewiesen ist, entspricht nicht den Erwartungen, die man mit einem »Nervenzentrum« des Kriegs wie der »Wolfsschanze« verknüpft. Hartlaub sieht dort »keine wilden besessenen Arbeitsnaturen, mein-

wegen ungeschliffen, ungerecht, rücksichtslose Menschenverächter«, die er noch in der Schlacht bei Lepanto hat schildern dürfen, sondern, wenn es hochkommt »halbblinde Arbeitselephanten« (ebd., 183).

Hartlaubs Enttäuschung über die Niederungen der Militärgeschichtsschreibung und das Personal des Oberkommandos muss beträchtlich gewesen sein. Ihn faszinierte zwar der »Apparat« des Befehlszentrums – und Verlustrechnungen und Tötungspraktiken notierte er mit der berufsmäßigen Kälte der Beobachtung. Eine Szene wie die folgende wäre im Kriegstagebuch des OKW jedoch nicht denkbar gewesen:

»Don Juan [der Oberbefehlshaber; HL] wusste lange Zeit nichts über den Stand der Dinge, bei den anderen Geschwadern. Jeder Offizier war auf seinem Schiff allein wie ein im dichten Wald verirrter Jäger [...]. Alle Erzähler sprechen vom entsetzlichen Getöse: mit dem Krachen der Salven vereinte sich das Splittern des Holzes, die Rufe der Verwundeten und Ertrinkenden, das gräßliche Feldgeschrei der Türken. Da von beiden Seiten Brandgeschosse, Pechkränze und dergl. geschleudert wurden [...] brachen auf vielen Schiffen Brände aus, von denen die Funken weithin flogen. Wolken von Pfeilen gingen über die Christen nieder, von denen bald die Verdecke, Schanzkleider und Masten wie Igel starrrten. Sereno erzählt, daß sich ihm, als er sich viele Jahre später, in der Stille des Klosters Monte Cassino beim Schreiben seines Geschichtswerks an die Einzelheiten dieser Seeschlacht erinnerte, die Haare sträubten, »die Hand, die die Feder hält, zittert mir, Furcht überkommt mich, die ich damals, als ich den großen Tage miterlebte, nicht kannte.« (Hartlaub 2017 [1940], 200)

Solche Sentimentalität darf dem jungen Militärhistoriker im OKW nicht unterlaufen. Das waren noch Zeiten fern von der »Wolfsschanze«, in denen sich ein oberster Feldherr mit dem Schwert ins Getümmel stürzte (ebd., 202) und die Chronisten noch nachträglich vom Schrecken übermannt wurden.

Gegen Ende konzentriert sich der *Lepanto*-Film auf das Aufeinanderprallen der feindlichen Galeerenflotten, er zeigt das Chaos der Schlacht. Schnelle Schnitte und wahllose Überblendungen und Montagen sollen die Dramatik der Situation vergegenwärtigen. Da diese Bilder das Ereignis eher in seine historische Ferne rücken als die Situation spürbar zu machen, schaltet sich als Erzählerstimme ein italienischer Historiker ein, der aus dem Wissen der Archive die O-Töne des Kampfes imaginieren lässt. Triumph des Schriftmediums der Geschichte: Die Erzählung ist besser als die Bildmontagen imstande, die Macht des Zufalls, das Leid, den Zorn und die Verzweiflung zu erfassen.

Situationen verwirrter Strategen, umherirrender Offiziere und dem puren Zufall geschuldete Wendungen der Schlacht konnte Hartlaub den »Kriegs-



Video 3: Ausschnitt aus *Die Seeschlacht von Lepanto*
(Deutschland 2002, Marc Brasse), 33:40–35:00



tagebüchern« Ernst Jüngers und vielleicht sogar den mündlichen Frontberichten bei der Besprechung der Lage entnehmen. Allerdings gehörten Kontingenzen dieser Art 1943/44 nicht zur vorgeschriebenen Textsorte des Kriegstagebuchs. Dort waren sie nicht erwünscht und mussten entsorgt werden. Daher beschreibt Hartlaub seine Tätigkeit als »Rasieren mit blindem Spiegel« (Hartlaub 2002 [1939–1945], 198). Weder die Verdunkelungen der Realität in der abstrakten Beschreibung von Kriegshandlungen noch das Personal des Befehlszentrums in der »Wolfsschanze« entsprachen der Vorstellung eines in der Ästhetik des erhabenen Schreckens geübten Beobachters, die sein Doktorvater aus der George-Schule an ihm offenbar geschätzt haben muss.

Das Heldenlied des Don Juan war noch als »imperative Kunst« in Georges Sinn konstruiert. Kunst, »die Raum setzt, Grenzen setzt, anordnet, das Maßlose gliedert, in der der Staat und der Genius sich erkennt« (Benn 1989 [1934], 112). Die »unerbittliche Härte des Formalen«, die Gottfried Benn 1934 am Werk Georges schätzte (ebd., 109), führt im Genre des Kriegstagebuchs der »Wolfsschanze« zur Entsorgung der Wirklichkeit. Es diente tatsächlich nicht mehr der Wirklichkeit, sondern war eine »metaphorische Überspannung des Seins« (ebd., 102), und damit eine Perversion, von der Stefan George nicht geträumt haben dürfte.

Seine Enttäuschung verkräftete Hartlaub in Form heimlicher Skizzen, in ätzenden Miniaturen der biedereren NS-Geselligkeit. Nur die SS-Männer verkörpern am Rande die Idealfigur athletischer Nazis: kupferfarbige Gestalten mit Sonnenbrille und »creme glänzenden Gliedern« (Hartlaub 2002 [1939–1945], 162).

Nachleben von Lepanto

Da Hartlaub als Schriftsteller nur aufgrund seiner kritischen Beschreibungen des Sperrkreises II bekannt wurde, blieb sein militärhistorisches Werk unbeachtet. Gerade seine Darstellung der Schlacht bei Lepanto ermöglicht es uns, das Scheitern des Heldenlieds an der feldgrauen Wirklichkeit der »Wolfsschanze« zu studieren. Die Wiederentdeckung seiner Darstellung der Seeschlacht bei Lepanto als Heldenlied und Geschichtszeichen für die Gegenwart unterschlägt die Erfahrung, die der Autor in der Verschrottung des Heldenlieds in der »Wolfsschanze« machte. Und sie unterschlägt Aspekte, die der junge Historiker mit Nachdruck hervorhebt: die totale »Folgenlosigkeit« des Siegs bei Lepanto.

Die Niederlage schwächte das Osmanische Reich nur kurz, seine Flotte war im Nu wiederaufgebaut (vgl. Landwehr 2015). Dagegen brach die Flotte der Heiligen Liga auseinander, die »atlantischen Seemächte, Rivalen Spaniens, waren Nutznießer des Siegs von Lepanto, und Venedig wandte sich schnell wieder dem Levantehandel zu, von dem seine wirtschaftliche Existenz abhing (Hartlaub 2017 [1940], 55). Allerdings weist selbst Hartlaub auf die »Folgenlosigkeit« der Heldentat hin, um Don Juan wie eine Shakespeare-Gestalt mit Tragischem zu umhüllen.

Hartlaubs Lepanto-Buch wird in einer Rezension der neurechten Zeitschrift »Sezession« gefeiert. Sie trägt die Überschrift: »Ecclesia militans« (Sommerfeld 2017). Dabei übernimmt die Autorin eine Begriffsverschiebung von *ecclesia militans*, die schon Hartlaub unterlaufen war. Ursprünglich meinte der Begriff nur den noch im irdischen Leben gefangenen und deswegen mit der eigenen Sündhaftigkeit streitenden Teil der Christenheit im Gegensatz zur *ecclesia patiens* bzw. *poenitens* (Fegefeuer) und *ecclesia triumphans* (Paradies). Er meinte also nicht den Kampf gegen Fremde und Heiden. Wenn aber Geschichtsschreibung im Sinne der erhabenen Historiker aus dem George-Kreis als »verdichtete und ergreifende Selbstversicherung des Eigenen« begriffen wird (Sommerfeld 2017, 62), kann die vom spanischen Thronfolger Don Juan geschmiedete europäische Koalition und die unter seinem Oberbefehl vereinigte Flotte der »Katholischen Liga« als Musterbeispiel einer gelungenen Abwehr des Islam durch

die »ecclesia militans« beschrieben werden. Im Zuge einer solchen Sicht ist es nicht verwunderlich, dass die Rezensentin in der fehlenden Unterstützung des »protestantischen Nordens« gegenüber den »katholischen Glaubensbrüdern« (ebd.) den Unterschied zwischen der protestantischen Angela Merkel und dem österreichischen Außenminister Sebastian Kurz, der die Grenzen schloss, wiedererkennen zu meint.

Immanuel Kant hatte mit dem Begriff des »Geschichtszeichens« von Königsberg aus die ferne Französische Revolution als erhabenes Ereignis bezeichnet. In Geschichtszeichen traten Kant zufolge in Ereignissen eines Wendepunkts Elemente möglicher Zukunftsbewältigung zu Tage. In ihnen waren Schrecken und Hoffnung gebündelt. In diesem Sinne habe ich etwa die Darstellung von »Stalingrad« in Walter Kempowskis »Echolot« untersucht (Lethen 1999, 153) oder die Zerstörung des World Trade Center als Geschichtszeichen begriffen (Lethen 2009). Im Vergleich mit diesen Ereignissen erscheint der Versuch, die Seeschlacht von Lepanto als Geschichtszeichen wiederzubeleben eher als gespenstisch. Ich kann in diesem Ereignis kein Element einer möglichen Zukunftsbewältigung entdecken – oder doch nur das des Schreckens.

Vom Schlachtenlärm und der Totenstille nach der Seeschlacht bei Lepanto trennen uns über 400 Jahre – näher als durch ihre Repräsentationen kommen wir nicht an sie heran. Nur das Wasser des Mittelmeers bleibt ein mehrfach umgeschichteter Zeuge. So könnte man sich – eingedenk der Mahnung von Jacob Burckhardt, die Geschichte sei »nicht unsertwegen da« (Kittsteiner 2004, 88) – gelassen zurücklehnen und das Spiel der Transformationen, des Auf- und Abbaus von Geschichtszeichen und der Sehnsucht nach Präsenz mit ästhetischem Behagen betrachten und selbst groben Anachronismen Reize abgewinnen.

Die Vergangenheit ist kein abgetrenntes Gegenüber von der Gegenwart. Eintauchend in die Vergangenheit können »wir uns und all die Toten früherer Zeiten (die wir bald selbst sein werden) aber als Wesen entdecken, die in selbst gemachte temporale Gespinste eingebunden sind« (Landwehr 2015, Kommentare), Und je mehr diese temporalen Gebilde in ihrer Komplexität erfahren werden, desto intensiver werden wir uns die Nähe ihrer Ferne zu eigen gemacht haben. Futur II ist immer dunkel.

Die ganze Problematik stellt sich vermutlich sofort anders dar, wenn man der Praxis historischen Forschens eine politische Bedeutung beimisst, die einen aktiven Eingriff in den Gang der Dinge ermöglichen soll. Weiß der Teufel – wie? Denn aktiver Eingriff heißt immer, Dinge zu entkomplizieren. Das müsste auch ohne Geschichtszeichen gehen.



Abb.: Giorgio Vasari (1572): Die Seeschlacht bei Lepanto. Die Schlacht gehört zum klassischen Repertoire maritimer Schlachtenmalerei; Vasari wurde von Papst Pius V. beauftragt, in der Sala Regia im Vatikan mit einem Gemälde an die Schlacht zu erinnern. Quelle: Wikimedia Commons <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giorgio-vasari-battle-of-lepanto.jpg> [10.08.2021] public domain

Filmografie

Die Seeschlacht von Lepanto, Marc Brasse, D 2002.

Literatur

- Arni, Caroline: Zeitlichkeit, Anachronismus und Anachronien: Gegenwart und Transformationen der Geschlechtergeschichte aus geschichtstheoretischer Perspektiv in: *L'homme*. Zeitschrift für feministische Geschichtswissenschaft 18/2 (2007), 53–76, online unter <https://www.genderopen.de/bitstream/handle/25595/990/lhomme.2007.18.2.5320Arni.20Caroline.pdf?sequence=1&isAllowed=y> [10.08.2021].
- Benn, Gottfried: Rede auf Stefan George [1934], in: G.B., *Sämtliche Werke*, Bd. IV, Stuttgart 1989.
- Bohrer, Karl Heinz: *Die Ästhetik des Schreckens*, München 1978.
- Breuer, Stefan: *Ästhetischer Fundamentalismus. Stefan George und der deutsche Antimodernismus*, Darmstadt 1995.
- Feuersenger, Marianne: *Im Vorzimmer der Macht*, München 1999.
- Hartlaub, Felix: *Aufzeichnungen aus dem Führerhauptquartier [1939–1945]*, in: ders.: »In den eigenen Umriss gebannt.« *Kriegsaufzeichnungen, literarische Fragmente und Briefe aus den Jahren 1939 bis 1945*. Hg. von Gabriele Lieselotte Ewenz, Frankfurt a. M. 2002.
- Hartlaub, Felix: *Don Juan d’Austria und die Schlacht bei Lepanto [1940]*. Hg. von Wolfram Pyta und Wolfgang M. Schwiedrzik, Neckargemünd/Wien 2017.
- Jäger, Ludwig/Koschorke, Albrecht/Lethen, Helmut (Hg.): *Auf die Wirklichkeit zeigen. Zum Problem der Evidenz in den Kulturwissenschaften*, Frankfurt a. M. 2016.
- Kittsteiner, Heinz Dieter: *Jacob Burckhard als Leser Hegels*, in: ders. (Hg.): *Out of Control. Über die Unverfügbarkeit des historischen Prozesses*, Berlin/Wien 2004, 75–104.
- Korff, Gottfried: *Zur Eigenart der Museumsdinge [1992]*, in: ders.: *Museumsdinge. Deponieren – Exponieren*, Köln 2002, 140–145.
- Landwehr, Achim: *Lepanto oder Der fortgesetzte Missbrauch der Vergangenheit*, in: *Blog: Geschichte wird gemacht. Über die Alltäglichkeit des Historischen* (04.01.2015), <https://achimlandwehr.wordpress.com/2015/01/04/33-lepanto-oder-der-fortgesetzte-missbrauch-der-vergangenheit/> [10.08.2021].

- Lethen, Helmut: Versionen des Authentischen: sechs Gemeinplätze, in: Hartmut Böhme/Klaus R. Scherpe (Hg.): *Literatur und Kulturwissenschaften – Positionen, Theorien, Modelle*, Reinbek 1996, 205–231.
- Lethen, Helmut: Stalingrad als Geschichtszeichen, in: Heinz Dieter Kittsteiner (Hg.): *Geschichtszeichen*, Köln/Weimar/Berlin 1999, 153–180.
- Lethen, Helmut: Der Stoff der Evidenz, in: Michael Cuntz/Barbara Nitsche/Isabell Otto/Marc Spaniol (Hg.): *Listen der Evidenz*, Köln 2006, 65–85.
- Lethen, Helmut: Bildarchiv und Traumaphilie, in: ders. (Hg.): *Unheimliche Nachbarschaften*, Freiburg 2009, 171–186.
- Lethen, Helmut: Felix Hartlaub zwischen der Seeschlacht bei Lepanto und dem Führerhauptquartier, in: Nikola Herweg/Harald Tausch (Hg.): *Das Werk von Felix Hartlaub*, Göttingen 2019, 112–126.
- Marose, Monika: *Unter der Tarnkappe. Felix Hartlaub. Eine Biographie*, Berlin 2005.
- Pyta, Wolfram: Nachwort, in: Felix Hartlaub: *Don Juan d’Austria und die Schlacht bei Lepanto [1940]*. Hg. von Wolfram Pyta und Wolfgang Schwiedrzik, Neckargemünd/Wien 2017, 251–290.
- Rudolph, Harriet: Lepanto – Die Ordnung der Schlacht und die Ordnung der Erinnerung, in: Horst Carl/Ute Planert (Hg.): *Militärische Erinnerungskulturen vom 14. bis zum 19. Jahrhundert*. Göttingen 2012, 101–128.
- Sabrow, Martin: Heroismus und Viktimismus. Überlegungen zum deutschen Opferdiskurs in historischer Perspektive, in: *Potsdamer Bulletin für Zeithistorische Studien* 43/44 (2008), 7–20.
- Sabrow, Martin/Saupe, Achim: Historische Authentizität. Zur Kartierung eines Forschungsfeldes, in: dies. (Hg.): *Historische Authentizität*. Göttingen 2016, 7–18.
- Schramm, Percy Ernst: *Hitler als militärischer Führer. Erkenntnisse und Erfahrungen aus dem Kriegstagebuch des Oberkommandos der Wehrmacht*, Frankfurt a. M. 1962.
- Schwiedrzik, Wolfgang: Vorwort, in: Felix Hartlaub: *Don Juan d’Austria und die Schlacht bei Lepanto [1940]*. Hg. von Wolfram Pyta und Wolfgang Schwiedrzik. Neckargemünd/Wien 2017, 9–42.
- Sommerfeld, Caroline: Felix Hartlaub: Don Juan D’Austria und die Schlacht bei Lepanto. Rezension, in: *Sezession* 79, 01.08.2017, 68, <https://sezession.de/58300/ecclesia-militans> [10.08.2021].
- Sonderforschungsbereich 948 der Universität Freiburg: *Helden – Heroisierungen – Heroismen*, <https://www.sfb948.uni-freiburg.de/de> [10.08.2021].

Thompson, Michael: Rubbish Theory. The Creation and Destruction of Value, Oxford 1979.

Wendler, André: Anachronismen: Historiografie und Kino, Paderborn 2014.

URL der Online-Ausgabe (Open Access): <https://zdbooks.de/echt-inszeniert-2021/helmut-lethen-die-seeschlacht-bei-lepanto-als-umherirrendes-geschichtszeichen> [20.02.2022]

Lizenz: CC BY-NC-ND 3.0 DE; im Beitrag enthaltenes Bild-, Ton- und/oder Filmmaterial ist von dieser Lizenz nicht erfasst.

III. Mediale Authentisierungs- praxen in historischer Perspektive

Juliane Hornung

Ein Blick durchs Schlüsselloch?

Medien und Authentizität in der High Society-Berichterstattung
in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts

Abstract

Der Beitrag widmet sich dem Spannungsfeld von Authentizität und Medien am Beispiel der New Yorker High Society und der Gesellschaftsberichterstattung in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Im Zentrum stehen die New Yorker Millionäre Margaret (1902–1983) und Lawrence Thaw (1899–1965), die in den 1920er und 1930er Jahren um die Welt reisten und dabei neben zahlreichen Amateurfilmen professionelle Reisefilme mit der National Geographic Society und bedeutenden Hollywoodstudios drehten. Der Beitrag beleuchtet zum einen die narrativen und visuellen Authentisierungsstrategien der Gesellschaftsberichterstattung, die stets auf das scheinbare Privatleben ihrer Protagonist*innen abzielte. Zum anderen untersucht er, wie die Thaws eben diese Strategien in ihren Filmen reflektierten und in ein anderes Medium übersetzten. In diesem Zusammenhang stellt sich auch grundsätzlich die Frage, welchen spezifischen Quellenwert nicht-fiktionale Filme für die historische Forschung haben.

»[T]he possessors of the names that were news woke up on Monday morning, or sat up till the first editions of the Daily Mirror appeared Sunday night, to discover their most intimate secrets and emotions a matter of public knowledge [...] and were vastly flattered and gratified.«

(Beebe 1943, 78)

So charakterisierte der Reporter Lucius Beebe den Kern der neuen Gesellschaftsberichterstattung, die sich um 1900 in Nordamerika durchgesetzt hatte und in den 1920er und 1930er Jahren einen ersten Höhepunkt erreichte. Als profilierter Vertreter der Klatschpresse ließ Beebe es sich nicht nehmen, ironisch auf ein offensichtliches Paradox hinzuweisen: Die Massenmedien trugen intimes Wissen und persönliche Informationen über eine Gruppe von Menschen an die Öffentlichkeit, während die Betroffenen davon nicht etwa unangenehm berührt waren, sondern diese Enthüllungen sehnlich erwarteten.

Was in Zeiten von Social Media aus heutiger Perspektive zunächst wenig überraschen mag, war tatsächlich Ausdruck eines fundamentalen gesellschaftlichen, medialen und technischen Wandels. In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts etablierte sich in den Vereinigten Staaten eine neue soziale Formation, die im Gegensatz zur Upper Class des *Gilded Age* nicht mehr nur auf Vermögen basierte (vgl. Beckert 2001), sondern sich maßgeblich über massenmediale Sichtbarkeit konstituierte: die High Society.¹ In den 1880er Jahren verschob sich im amerikanischen Journalismus der traditionelle Fokus auf Politik und Wirtschaft, und die sogenannten *Society Pages* eroberten mit ihren Klatschgeschichten die *Tabloids* wie den erwähnten »Daily Mirror« ebenso wie die seriöse »New York Times«.

Diese Artikel beleuchteten nun regelmäßig einen sozialen Kosmos aus Liebschaften, Scheidungen, Partys, Konsum- und Freizeitverhalten und gaben Einblicke in das scheinbar ungestellte Privatleben ihrer Protagonist*innen (vgl. Ponce de Leon 2002, 47; Homberger 2002, 136ff.).² Im Zentrum der

1 Vgl. ausführlicher zur High Society: Juliane Horning, Um die Welt mit den Thaws. Eine Mediengeschichte der New Yorker High Society in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, Göttingen 2020; online unter <https://edit.gerda-henkel-stiftung.de/die-thaws/um-die-welt-mit-den-thaws/> [10.08.2021]. Die Arbeit entstand im Rahmen des von der Gerda Henkel Stiftung geförderten und von Prof. Dr. Margit Szöllösi-Janze und PD Dr. Nicolai Hannig geleiteten Projekts »Die Thaws. High Society, Medien und Familie in den USA in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts«. Im zweiten Teilprojekt widmet sich Emanuel Steinbacher dem Medienskandal um Harry Thaw und dem »Crime of the Century«.

2 Ab den 1920er Jahren erweiterten dann das Radio und die Kino-Wochenschauen, die *Newsreels*, das mediale Ensemble.

Artikel standen vor dem Zweiten Weltkrieg vor allem die reichen Nachkommen der *Gilded Age*-Millionär*innen, an ihre Seite gesellten sich jedoch auch Nachtclubbesitzer*innen, Broadway- und Opernstars und nicht zuletzt die Klatschreporter*innen selbst. Zu eben dieser Gruppe zählten auch die New Yorker Margaret (1902–1983) und Lawrence Thaw (1899–1965). Die Familie Thaw stammte ursprünglich aus Pittsburgh, wo sie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in der Eisenbahn- und Stahlindustrie ein Vermögen gemacht hatte. Das Paar heiratete 1924, lebte auf der Upper East Side, und Lawrence verwaltete an der New Yorker Börse sein Erbe. In den 1920er und 1930er Jahren waren Lawrence und Margaret fester Bestandteil der regionalen und nationalen US-amerikanischen Gesellschaftsberichterstattung (vgl. Hornung 2020; dies. 2021).

Darüber hinaus reisten sie aber auch von 1924 bis 1940 durch die Welt und drehten zehn Amateurfilme in Europa, Amerika und Afrika sowie zwei professionelle Reisefilme in Afrika und Indien. In diesen Filmen reflektierten die Thaws ihre mediale Sichtbarkeit in der High Society und eigneten sich zugleich die Praktiken an, die ihre herausgehobene gesellschaftliche Stellung überhaupt erst begründeten. Dabei strebten sie über die Jahre immer größere Öffentlichkeiten und Publika an und arbeiteten gezielt an ihrem High Society-Status. In den Amateurfilmen bediente Lawrence die Kamera und filmte seine Frau, touristische Sehenswürdigkeiten, Landschaften, Grandhotels oder die luxuriösen Transatlantikdampfer. Auf die beiden letzten Reisen nach Afrika 1936/37 und Indien 1939/40 nahm das Paar dann jeweils einen professionellen Kameramann mit, kooperierte unter anderem mit der National Geographic Society und verkaufte Filmmaterial an Twentieth Century Fox und Universal. Hier rückten nun Angehörige anderer Ethnien in den Fokus, während beide Thaws gemeinsam vor der Kamera zu sehen waren.

Die Filme der Thaws eröffnen zwei vielversprechende Perspektiven auf das Spannungsfeld von Authentizität und Medien: Erstens rückt die Frage nach dem Wert von Filmquellen für Historiker*innen in den Fokus. Denn filmische und fotografische Bilder zeichnet es gerade aus, dass sie die ihnen zugrundeliegenden Apparate und Herstellungsprozesse nicht abbilden (vgl. Gugerli/Orland 2002, 9; Heßler 2005, 288). Dadurch suggerieren sie dem*der Zuschauer*in, durch den Rahmen des Bildes »in eine Welt zu schauen«, die die Kamera wirklichkeitsgetreu aufgenommen habe (Hickethier 2001 [1993], 57). Vor allem, da es sich bei den Amateurfilmen um Ego-Dokumente beziehungsweise bei den professionellen Reisefilmen um dokumentarisches Material handelt, spielen bei der Interpretation zeitgenössische wie heutige Authentizitätserwartungen und Authenti-

sierungsstrategien eine besonders wichtige Rolle. Im Kontext von High Society und Gesellschaftsberichterstattung ist es zweitens fruchtbar, sich dem Verhältnis von Authentizität und Medien über den Begriff der Privatheit zu nähern. Dieser Zusammenhang soll im Folgenden skizziert und an zwei Filmbeispielen veranschaulicht werden.

High Society im Spannungsfeld von Authentizität und Privatheit

Wer es auf die *Society Pages* schaffte – und damit zur High Society zählte –, entschieden vor allem die Ressortleiter*innen, Journalist*innen und Fotograf*innen. Die Angehörigen der High Society und diejenigen, die es werden wollten, verinnerlichten wiederum die medialen Regeln und passten ihr Verhalten an. Das machte die High Society offener und dynamischer als die reiche Elite des *Gilded Age*, sodass sich zunehmend eine Alternative zum sozialen Aufstieg über wirtschaftlichen Erfolg abzeichnete, den noch die Stahl-, Eisenbahn- und Öldynastien der Rockefellers, Goulds und Carnegies Ende des 19. Jahrhunderts verkörpert hatten. Die High Society löste die Upper Class dabei nicht einfach ab, noch ging letztere in der High Society auf. Beide gesellschaftlichen Gruppen bestanden weiterhin nebeneinander, wobei es insbesondere vor dem Zweiten Weltkrieg zahlreiche personelle wie institutionelle Verbindungslinien zwischen Upper Class und High Society gab. Die High Society entwickelte jedoch in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts eine zunehmende gesellschaftliche Prägenkraft, während der Einfluss und die Legitimation der Upper Class abnahmen.

Zugleich war die Aufmerksamkeit der Massenmedien jedoch flüchtig, und der High Society-Status musste ständig aktualisiert werden. Gesellschaftlicher Auf- und Abstieg unter den massenmedialen Bedingungen des 20. Jahrhunderts, so wird hier deutlich, lässt sich deshalb nicht mit einem oberflächlichen Klassenbegriff analysieren, der nur ein statisches »Oben« und »Unten« kennt und ausschließlich auf Abgrenzung abzielt. Vielmehr gilt es, im Zusammenhang mit der High Society auch ein Spannungsverhältnis von »in« und »out« zu untersuchen. »In« zu sein, besaß dabei erstens eine räumliche Dimension, die sich konkret auf Innenräume und den Zugang zu ihnen bezog. Zweitens ging die Zugehörigkeit zur High Society mit einem ganz spezifischen »Insider«-Wissen einher, das die High Society drittens als besonders nahbar und zugänglich erscheinen ließ (vgl. Horning 2020, 8 f.). Diese drei Aspekte führen den Zusammenhang von Authentizität und Privatheit in der Gesellschaftsberichterstattung

deutlich vor Augen: Die Klatschgeschichten suggerierten ihren Leser*innen, einen ungefilterten Einblick in den Alltag von »echten« Menschen in ihrem »natürlichen« Umfeld zu geben.

Nun ist Privatheit – wie Authentizität eben auch – eine zeit- und kontextgebundene Zuschreibung: Nichts ist natürlicherweise privat (vgl. Rössler 2011, 25). Vor diesem Hintergrund erweisen sich die drei »Grundtypen« (ebd., 19), denen die Philosophin Beate Rössler die unterschiedlichen Verwendungsweisen und Bedeutungsaspekte des Privaten zuordnet, auch für historische Arbeiten als anschlussfähig: Privat können erstens Praktiken sein (z. B. ob man in die Kirche geht oder welche Kleidung man trägt). Zweitens kann privat bestimmte Informationen über eine Person meinen (z. B. medizinische Daten oder wo und mit wem jemand lebt), während sich die dritte Bedeutung auf Räume bezieht (z. B. Schlaf- oder Badezimmer und deren Nutzungen) (vgl. ebd.).

Eben diesen Bereichen wendete sich die Gesellschaftsberichterstattung zu, wobei sich ein Unterschied zum *Gilded Age* abzeichnete. In diesem Zusammenhang lassen sich vier Punkte hervorheben, anhand derer auch die spezifische Historizität von Authentizitäts- und Privatheitsvorstellungen deutlich wird. Erstens blieben die *Society Pages* bis in die 1900er Jahre hinein noch recht förmlich und zurückhaltend (vgl. Beebe 1943, 78). Damit brach jedoch vor allem der erfolgreiche Verleger William Randolph Hearst in seinen Zeitungen, deren Autor*innen Ende der 1890er Jahre einen familiären Ton anschlugen, wenn sie über die reichen (vor allem New Yorker) Familien schrieben, und begannen, deren Mitglieder wie alte Bekannte beim Vornamen zu nennen (vgl. Ross 1936, 444). So waren auch »Mr. and Mrs. Lawrence Copley Thaw« für die Zeitungsläser*innen ganz selbstverständlich »Larry« und »Peggy«. Reporter wie Maury Paul und Walter Winchell prägten zudem eine saloppe Sprache, wenn es um die High Society ging, und etablierten einen vertraulichen »just between you and me«-Stil, der die Publika unmittelbarer ansprach (vgl. Brown 1947, 62; St. McKelway 1940, 84 f.).

Zweitens erlangten Journalist*innen Zutritt zu ehemals als privat markierten Räumen wie Häusern und Apartments, während zugleich die Bedeutung halböffentlicher Räume wie Grandhotels, Restaurants und Nachtclubs zunahm (vgl. Brown 1947, 178; Beebe 1943, 98). Auf diese Weise bildete sich ein Ensemble von materiellen Räumen aus, in denen sich die High Society sowie die Journalist*innen bewegen und scheinbar unverstellt interagieren konnten. Während darüber hinaus Abendveranstaltungen im *Gilded Age* noch durch äußerst exklusive Gästelisten streng geregelt waren (vgl. Montgomery 1998, 23 f.), zählte in den 1920er und 1930er Jahren immer mehr, dass am nächsten

Tag ein ausführlicher Artikel über die Tischdekoration, die Gäste und deren Kleidung in der Zeitung stand (vgl. Beebe 1943, 70; Horning 2020, 80ff.).

Deren Autor*innen wiederum ließen keinen Zweifel daran, dass sie nicht nur räumlich »in« waren, sondern auch sozial zu den Insider*innen zählten und daher über besonders zuverlässige Informationen verfügten. Als Lawrence und Margaret etwa den Klatschreporter Maury Paul zur Einweihungsparty ihres neuen Park Avenue-Apartments einluden, verkündete dieser am nächsten Tag scherzhaft in seiner berüchtigten Kolumne: »›Peggy‹ and ›Larry‹ [...] take their lives in their hospitable hands [...] by inviting society ›to meet‹ the very man society wants to AVOID« (Brown 1947, 30). Dennoch schien es ein gelungener Abend gewesen zu sein, der Paul zufolge erst um vier Uhr morgens bei Kerzenschein mit einem Duett der Metropolitan Opera-Stars Lawrence Tibbett und James Melton endete (vgl. ebd., 31).

Damit verknüpft entstand auch eine neue Form der Fotografie: Noch bis in die 1920er Jahre hinein war es üblich, Portraits oder Halbportraits von High Society-Damen für die *Society Pages* im Studio aufzunehmen. Zunehmend setzten sich aber Bilder von Angehörigen der High Society durch, die sie auf Partys zeigten und dabei wie spontane Schnappschüsse wirkten. Den Abgebildeten schien die Aufnahmesituation hier angeblich gar nicht bewusst zu sein. Insbesondere der Fotograf Jerome Zerbe prägte diese neue Art der Fotografie und war damit so erfolgreich, dass er 1934 einen Bildband mit seinen Aufnahmen für die *Society Pages* herausgab (vgl. Zerbe 1934).

Bildunterschriften wie »Mrs. Lawrence Thaw [...] in the King Cole room of the St. Regis Hotel [...] was pictured intently engaged in conversation with Mr. Morris, one of her guests« verstärkten diesen Eindruck noch. Authentizität war damit nicht nur ein Prädikat, das die Medienschaffenden verliehen, sondern erforderte auch bestimmte Verhaltensweisen von den High Society-Mitgliedern wie etwa, bei diesen Aufnahmen den direkten Blick in die Kamera zu vermeiden.

Drittens rückten Informationen über das Aussehen vor allem der High Society-Damen in den Fokus der Berichterstattung. Dazu zählten Themen rund um deren Modegeschmack und Stilsicherheit. Die scharfen Blicke der Reporter*innen machten allerdings nicht bei der Kleidung halt, sondern zielten sogar auf den Körper selbst, und die Artikel bewerteten detailreich Form, Gewicht, Frisur und Nagelpolitur. Während Margaret meist für ihre Erscheinung gelobt wurde – »she represents the last word in sartorial elegance. Her hair is always beautifully done, her manicure is perfection and, all in all, she radiates ›chick‹« (New York American, 1937) –, mussten sich andere recht gehässige



Abb. 1: »New York Journal American«, [o. D., o. S.],
Privatnachlass Thaw,
Press Clipping-Sammlung

Kommentare etwa über angebliche Schönheitsoperationen gefallen lassen: »Fifi (Widner [sic!]) Holden To Get A Brand-New Nose By Plastic Surgery. [...] I have not heard just what type of nose Fifi selected – but when as she has such excellent taste in everything, I am inclined to believe it will be a 1932, or perhaps even a 1933 model« (Brown 1947, 170). Nicht nur ein sehr persönliches körperbezogenes Thema wie das Aussehen der eigenen Nase wurde hier zum Gegenstand des öffentlichen Interesses gemacht. Auch die ästhetischen Entscheidungen, die damit zusammenhingen, konnten ganz selbstverständlich vor den Zeitungsleser*innen diskutiert werden.

Viertens schließlich interessierte sich die Gesellschaftsberichterstattung nun brennend für Liebesbeziehungen. Verlobungen und Hochzeiten waren zwar bereits im *Gilded Age* berichtenswert, in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts ging es aber immer weniger um harmonische Ehen, sondern häufig um Affären, Beziehungsprobleme und Scheidungen. 1939 fasste Maury Paul die Entwicklung der letzten zwanzig Jahre, die er selbst wesentlich geprägt hatte,

folgendermaßen zusammen: »No longer is there any NEWS in the cut and dried fact that: ›Mr. and Mrs. John Jones gave a dinner at their residence last night.‹ [...] BUT – if it can be reported that Mr. Jones threw a plate at Mrs. Jones during the serving of dinner – ahem! That’s NEWS« (ebd., 204 f.).

Zugleich nahm die Bedeutung von Ritualen ab, die im *Gilded Age* das Geschlechterverhältnis geregelt hatten: Der sogenannte *Coming Out*-Ball, der junge Frauen in die Gesellschaft und auf dem Heiratsmarkt eingeführt hatte, sowie die Funktion der Anstandsdame gerieten in den Hintergrund (vgl. Rech Rockwell 2010, 159; Montgomery 1998, 52 ff.). Ebenso waren Frauen nach der Hochzeit weniger an die häusliche Sphäre gebunden. Bereits in der Upper Class hatten viele Frauen freilich eine handlungsmächtige Position im familiären und öffentlichen Leben eingenommen, doch agierten sie in erster Linie an der Seite ihrer Ehegatten (vgl. Beckert 2001, 262).

In der High Society spielten dagegen – auch unverheiratete – Frauen zunehmend eine sichtbare und unabhängige Rolle, denn als Konsumexpertinnen und Trendsetterinnen bündelten sie das mediale Interesse wesentlich besser als ihre männlichen Partner. Das trifft auch auf die Thaws zu, deren High Society-Status als Paar maßgeblich von Margarets Auftritten abhing. Vor dem Hintergrund dieser Entwicklungen lässt sich festhalten, dass Vorstellungen von Privatheit und die damit einhergehenden Authentizitätseffekte deutlich an Frauen, ihre Körper und Verhaltensweisen gebunden waren.

In der Gesellschaftsberichterstattung standen diese vier Aspekte nun selten für sich alleine, sondern entfalteten ihre authentisierende Wirkung insbesondere in ihrer Verschränkung. Dabei trug die sprachliche und räumliche Dimension vor allem dazu bei, ein verbürgtes Spezialwissen zu schaffen, das auf der Enthüllung von Geheimnissen oder auf der engen und intimen Beziehung der Reporter*innen zur High Society fußte. Den Publika bot sich damit entweder ein Blick durchs Schlüsselloch, oder die High Society öffnete gleich selbst die Türen. Das gesteigerte Interesse am Körper und an Liebesbeziehungen verfolgte darüber hinaus eine lebensnahe *Human Interest*-Perspektive, die anschlussfähig an die Erfahrungen vieler Zeitungsleser*innen war. Gerade der Fokus auf Probleme, Kritik oder Spott zeigte außerdem, dass die Gunst der Medienschaffenden wie der Publika unbeständig war und die High Society-Mitglieder ausgetauscht werden konnten. Auf der anderen Seite war es – zumindest theoretisch – jed*em möglich, aufgrund des guten Aussehens und eines aufsehenerregenden Ereignisses das Interesse der Massenmedien auf sich zu ziehen, sodass die High Society umso zugänglicher und dynamischer wirkte.

Die High Society entstand also nicht nur aus einer »Lust am Echten« heraus,

die der Medienwissenschaftler Martin Andree mit Blick auf Reality TV-Formate oder Popstars beschreibt und die bereits die *Human Interest*-Geschichten der Yellow Press kennzeichnete (2006, 498). Gerade als die Upper Class Ende des 19. Jahrhunderts in eine Legitimationskrise geriet (vgl. Beckert 2001, 320ff.; Nasaw 2005, 133 ff.), stand die High Society für einen gesellschaftlichen Aufstieg, der sich weniger in unternehmerischen und in ökonomischen Kategorien, sondern aufgrund individueller Eigenschaften denken ließ.

Bemerkenswerterweise folgte die Berichterstattung über Hollywoodstars ähnlichen Prinzipien. Im Kontext der Authentizitätserwartungen lässt sich in den 1920er und 1930er Jahren allerdings ein wesentlicher Unterschied zur High Society erkennen: Den Hollywoodstars wurde oftmals vorgeworfen, selbst als Privatpersonen für die Medien auch nur Rollen zu spielen. Diese Kritik lag im Grunde nahe, schließlich hatte man es mit professionellen Schauspieler*innen und den Publicity-Abteilungen der großen Filmstudios zu tun (vgl. Gamson 1994, 35 ff.). Dagegen galt das Verhalten der High Society-Mitglieder stets als glaubwürdig, gingen diese doch keinem Beruf nach, sondern genossen bloß scheinbar unbeschwert ihre Freizeit. In dieser Unterscheidung manifestiert sich eine Verknüpfung von Beruf und Inszenierung einerseits und Privatperson und Authentizität andererseits (vgl. Ruchatz 2014, 381). Tatsächlich verschwamm mit der Ausformung der High Society diese Grenzziehung aber gerade, denn ihre Mitglieder professionalisierten zunehmend das eigene Leben etwa durch Engagements in der Werbung, der Modebranche oder im New Yorker Nachtleben (vgl. Hornung 2020, 13 f.). Mit ihrer Karriere vom Amateurfilm zum professionellen *Travelogue* bieten die Thaws dafür ein gutes Beispiel.

»A Motor Honeymoon« – Der Morgen danach

Der erste gemeinsame Film der Thaws entstand 1924 während ihrer Hochzeitsreise durch Europa. Vom 7. Mai bis zum 10. Juli fuhr das Paar samt Chauffeur und eigenem Rolls-Royce durch England, Frankreich, die Schweiz, Deutschland, Italien und Spanien. *A Motor Honeymoon* ist mit einer der ersten Amateurfilmkameras auf 16-mm-Sicherheitsfilm gedreht. Er dauert neunzig Minuten und befindet sich auf sechs Spulen. Zurück in Amerika ließen Margaret und Lawrence das Material schneiden und Texttafeln einfügen – eine Dienstleistung, die Kodak standardmäßig anbot (vgl. Eastman Kodak Company 1927, 33 f.). Jede Filmrolle endet mit dem Text: »One moment, please. While the film is changed.« Auch wenn sonst nichts über den Aufführungskontext bekannt ist,

liegt somit der Schluss nahe, dass die Thaws *A Motor Honeymoon* wie auch die späteren Amateurfilme im New Yorker Familien- und Freundeskreis zeigten. Dafür spricht auch, dass sie extra einen aufwendigen – und vermutlich teuren – Vorspann gestalten ließen, der sich aus mehreren gezeichneten Bildern zusammensetzte.

Während der Hochzeitsreise filmte Lawrence vor allem Margaret vor touristischen Sehenswürdigkeiten und Landschaften, aber auch gemeinsam mit amerikanischen Freund*innen etwa beim Weintrinken im Pariser Ritz oder während der Transatlantiküberquerung. Insgesamt sind die Szenen mit rund zwanzig Sekunden alle recht kurz. Der folgende Ausschnitt (siehe Video 1 auf Seite 332) ist mit einer Minute und zwanzig Sekunden somit die längste zusammenhängende Sequenz des Films. Er beginnt im Grandhotel »Bellevue« in Bern und zeigt die schlafende Margaret auf ihrem Bett liegend. Als sie nach wenigen Sekunden aufwacht und die Kamera bemerkt, hält sie sich erst abwehrend ein Kissen vor das Gesicht, steht dann jedoch auf, wirft einen unwilligen Blick in die Kamera und macht sich daran, aus dem Bild zu gehen. Die Aufnahme stoppt allerdings vorher. Daraufhin sieht man Margaret angezogen und frisiert im Bett sitzen und frühstücken, gefolgt von einer Aufnahme von Margaret mit Weinglas und Zigarette. Die letzte Szene zeigt sie schließlich im Auto, als sie vermutlich gegen ihren Willen gefilmt wird und wütend gestikuliert.

Um diese Szene als historische Quelle analysieren zu können, ist es sinnvoll, zunächst die gängigen Bezeichnungen für diese Art von Film zu beleuchten: Die Begriffe »Amateur«- oder »Privatfilm« beziehungsweise »amateur« oder »home movie« zielen auf die Machart, den Inhalt und den Verbreitungskontext dieser Quellen ab und unterstellen ihnen einen besonderen Wirklichkeitsbezug. Sie scheinen »naiv und unbedarft [...], unverbildet von Darstellungskonventionen, unabhängig von Vermarktungsinteressen« – mit anderen Worten: authentisch zu sein (Roepke 2006, 19).

Bereits der Vorspann von *A Motor Honeymoon* demonstriert jedoch, dass sich Amateur- und Profitum nicht trennscharf unterscheiden lassen. Mit Titeln wie »L.C. Thaw inc. presents«, »Lighting and Sonic Effects: Le bon Dieu« oder »Passed by the International Board of Nonsensership« spielten die Thaws selbstbewusst mit diesen Grenzen (Abb. 2–4). Nicht zuletzt nahmen sie dabei die Dienstleistung eines professionellen Trickfilmstudios in Anspruch. Damit verwiesen sie auf ihre eigene prominente Rolle in der High Society und rückten sich in die Nähe der Entertainmentindustrie und Hollywoods.

Diese Szene verknüpft nun fünf Aspekte des Privaten, die zeitgenössisch eine authentisierende Wirkung entfalteten und auch heute teilweise noch diese



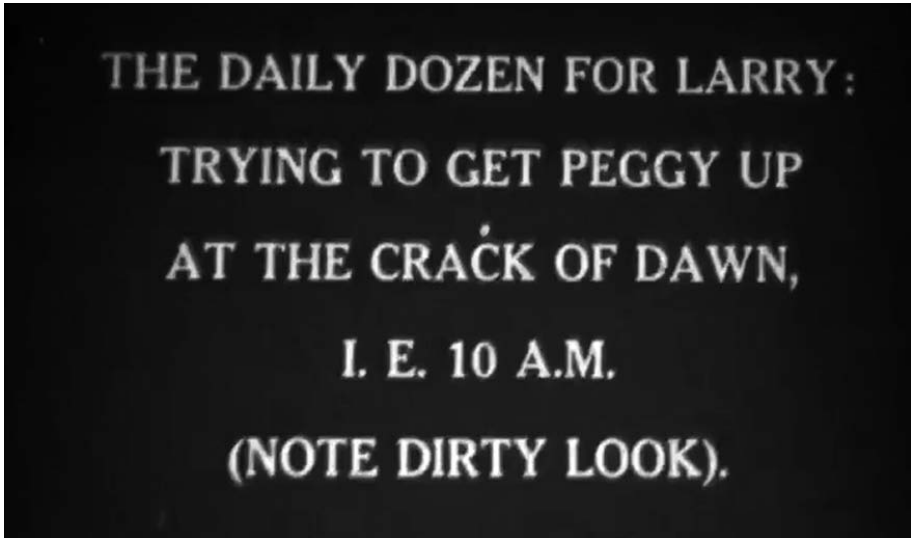
Abb. 2: Vorspann
Margaret and Lawrence
Thaw: *A Motor Honeymoon*,
USA 1924



Abb. 3: Vorspann
Margaret and Lawrence
Thaw: *A Motor Honeymoon*,
USA 1924



Abb. 4: Vorspann
Margaret and Lawrence
Thaw: *A Motor Honeymoon*,
USA 1924



Video 1: Ausschnitt aus *A Motor Honeymoon* (USA 1924, Margaret and Lawrence Thaw), 0:22:27–0:23:54



Effekte erzielen (vgl. Horning 2020, 134 ff.). Verstehen lassen sie sich jedoch erst vor dem Hintergrund der Gesellschaftsberichterstattung der 1920er und 1930er Jahre. Erstens filmte Lawrence heimlich seine schlafende Frau, also als ihr die Aufnahmesituation nicht bewusst war. Damit nahm er eine voyeuristische Schlüssellochperspektive ein, die – wie erwähnt – auch die Fotos der High Society-Partys kennzeichnete. Diesen heimlichen Blick scheint eine der Bildtafeln im Vorspann geradezu programmatisch vorwegzunehmen: Eine Artistin im Kostüm führt hier eine Standwaage vor, während die Kamera offenbar unbemerkt hinter ihrem Rücken unter ihren Rock filmt (Abb. 3).

Zweitens gewährte der Film analog zu den Klatschgeschichten nicht nur einen Einblick in einen Wohnraum, sondern in *den* privaten Raum schlechthin – das Schlafzimmer. Umso pikanter macht diese Szene die Tatsache, dass es sich hier um die Hochzeitsreise des jungen Paares handelte und dieser Ort durchaus auch an eine gemeinsam verbrachte Nacht erinnern konnte. In einer Zeit, in der es für Frauen als unschicklich galt, außerhalb des Hauses keinen Hut zu tragen und der Rocksäum gerade erst unter das Knie hochgerutscht war, zeigt drittens die Kleidung – Nachthemd und Morgenmantel – den entblößten weiblichen

Körper bemerkenswert freizügig. Viertens mag es zunächst überraschen, dass der Film Szenen enthält, die einen Konflikt zwischen dem Paar offenbaren. Damit übernahm er aber gerade den Fokus der Gesellschaftsberichterstattung auf menschliche und vor allem auf Beziehungsdramen.

Fünftens hat hier auch die Kameraeinstellung eine spezifische Funktion: Indem Margaret »halbnah« und »nah« zu sehen ist, werden ihr Minenspiel, die wütenden Blicke und das Lächeln – also ihre Gefühle – genau sichtbar (vgl. Schultz 2003, 14). Auf diesen Umstand machen auch die später eingefügten Texttafeln noch einmal ausdrücklich aufmerksam mit: »Note Dirty Look«, oder »Good Humor Completely Restored«. Die Nähe der Einstellung stellt darüber hinaus auch eine Nähe zur dargestellten Person her. Denn zum einen lässt sich mit Thomas Macho festhalten, dass der Fokus auf das Gesicht oftmals intim und unmittelbar wirkt – »Gesichter simulieren Nähe« (1998, 172). Zum anderen kann man mit Erving Goffman argumentieren, dass der*die Zuschauer*in über den Blick der Kamera in Margarets »persönlichen Raum« eindringt, also gewissermaßen ihren Individualabstand überschreitet (1982 [1971], 56).

Worin liegt nun der Quellenwert dieser Szene? Hier ist es zunächst hilfreich, die Materialität des Mediums in den Blick zu nehmen und zu fragen, wie sie die Bedeutung des Films mitkonstituierte (vgl. Krämer 1998, 73). Bei der Kamera handelte es sich entweder um eine Ciné Kodak B oder eine Filmo 70 der Firma Bell & Howell, die jeweils 1923 auf den Markt kamen. Beide waren recht handlich (ca. 7 × 14 × 22 cm) und wogen mit eingelegerter Spule rund 2,3 Kilo. Ein Federwerk trieb die Kameras an, das einmal aufgezogen ungefähr eine Minute lang lief und dabei sieben Meter Film belichtete (vgl. Kuball 1980, 103). Die Ciné Kodak B war zusammen mit einem Stativ, einem Projektor und einer Leinwand für 335 Dollar erhältlich (entspricht heute rund 4700 Dollar) (vgl. Kattelle 2003, 238). Eine Rolle des neuen 16-mm-Sicherheitsfilms mit 30 Metern kostete Anfang der 1920er Jahre sechs Dollar (heute rund 84 Dollar) und reichte für eine Drehzeit von vier Minuten (vgl. Kodak and Kodak Supplies 1928, 33). Bei schlechtem Licht – z. B. in geschlossenen Räumen – und bei Regen konnte überhaupt nicht gefilmt werden (vgl. Eastman Kodak Company 1927, 22 f.).

Schon aufgrund der kurzen Drehzeit und der hohen Kosten sowie der Einschränkung durch die Licht- und Wetterverhältnisse musste man sich vorher also genau überlegen, was wann und wo aufgenommen werden sollte. So ist es sehr unwahrscheinlich, dass Lawrence einfach spontan die Kamera laufen ließ. Vielmehr erforderte dieses frühe Filmen Absprachen und die koordinierte Zusammenarbeit aller Beteiligten (vgl. Roepke 2006, 111). Das wird beispielsweise sichtbar, wenn Margaret frühstückt oder Wein trinkt. Hier zeigt sie wiederkeh-

rende Handlungsmuster: Sie blickt direkt in die Kamera, lächelt und hantiert mit Gegenständen wie dem Geschirr, um die Aufnahme interessant zu gestalten. Beim Frühstück im Bett wird zudem deutlich, dass Margaret die Drehsituation erwartete, ist sie doch inzwischen trotz des Morgenmantels frisiert. Schließlich erzeugte das Aufziehen des Federwerks und Durchlaufen des Films Geräusche. Von diesen, so scheint es, wachte Margaret auf; die spezifische Materialität der Kamera erschwerte es also, eine Person unbemerkt zu filmen.

Schließlich suggerieren die Reihenfolge der Aufnahmen und die eingefügten Texttafeln, die einzelnen Szenen seien direkt nacheinander entstanden. Wahrscheinlicher ist es allerdings, dass mindestens einige Stunden zwischen Aufwachen, Weintrinken und der Autofahrt lagen.

Darüber hinaus gilt, dass es eine wesentliche Eigenschaft der Kamera ist, das Verhalten der Gefilmten zu beeinflussen, sofern ihnen die Aufnahmesituation bewusst ist. So war beispielsweise der in den 1920er und 1930er Jahren international aktive Fotograf Erich Salomon stets auf der Suche nach »berühmten Zeitgenossen in unbewachten Augenblicken« (Salomon 1978 [1931]). Salomon störte sich daran, dass die Abzubildenden, sobald sie bemerkten, im Fokus der Kamera zu stehen, »einen starren Gesichtsausdruck« bekämen. Für ihn machte dieses unechte »Photographiergesicht« die Aufnahme wertlos (ebd., 16). Dieser Ansicht war offenbar auch Lawrence, der seine Frau in den folgenden Jahren auf den gemeinsamen Reisen immer wieder schlafend filmte.

Dennoch bleibt diese Szene ambivalent, und es ist schwierig, sie anhand von Kategorien wie »gestellt« oder »ungestellt« beziehungsweise »inszeniert« oder »authentisch« einzuordnen. Schließlich war für Margaret, die geweckt wurde, durchaus ein gewisses Überraschungsmoment gegeben. Einerseits fiel sie in dieser Situation gerade nicht aus der Rolle, sondern verhielt sich dramatisch wütend, streckte theatralisch die Arme über den Kopf und blickte böse in die Kamera. Anstatt die Aufnahme zu boykottieren, lieferte sie auf diese Weise ebenso eine Handlung wie beim folgenden Frühstück. Andererseits ist es in den Amateurfilmen der Thaws äußerst ungewöhnlich, dass sich Margaret einer Aufnahme entzog, indem sie sich wie hier ein Kissen auf das Gesicht legte oder das Blickfeld der Kamera verließ.

Insgesamt lässt sich zum einen festhalten, dass der Film Privatheit insbesondere über den weiblichen Körper sowie über weibliche Emotionen visualisierte und Margaret dabei – wie in der *High Society* – als Protagonistin auftrat. Lawrence dagegen vollzog hier seine medial zurückgenommene Stellung in der Gesellschaftsberichterstattung nach und trat kaum selbst vor der Kamera in Erscheinung.

The Great Silk Route – Die Dusche wird zum Drehort

Im Juni 1939 traten die Thaws ihre letzte gemeinsame Filmreise an: Bis April 1940 fuhren sie mit einem luxuriösen Wohnmobil von Paris nach Indien. Hier entstanden die beiden rund achtzigminütigen Featurefilme *The Great Silk Route* und *India* sowie mehrere Kurzfilme für die *Newsreel*-Beiträge von Twentieth Century Fox und Universal Pictures sowie für die Unterrichtsfilmabteilung von Kodak. Bei den beiden Hauptfilmen handelte es sich um Farbfilme, die zudem im Studio mit einem Voiceover durch einen Sprechertext ergänzt wurden. Für dieses Großunternehmen engagierten Lawrence und Margaret mit John Boyle einen profilierten Kameramann, der sich bereits in Hollywood mit Spielfilmen und dokumentarischen Formaten einen Namen gemacht hatte.

Obwohl die professionellen Filme der Thaws nun eine wissenschaftliche Perspektive einnahmen und reklamierten, ethnologisches und geografisches Wissen zu produzieren, spielten die Lifestyle-Aspekte der Gesellschaftsberichterstattung dennoch nach wie vor eine zentrale Rolle. Eine Szene aus *The Great Silk Route* zeigt dies anschaulich. Hier sieht man erst Larry im Büro des Wohnmobils an der Schreibmaschine, daraufhin zeigt der Film einen Bediensteten des Paares in der Küche beim Cocktailmixen. Schließlich nähert sich die Kamera Peggy in der Dusche.



Video 2: Ausschnitt aus
The Great Silk Route
(USA 1940, Margaret and
Lawrence Thaw),
0:02:26–0:02:32;
0:05:16–0:06:35



Das Setting ist wieder ein als privat markierter Raum, nämlich das Innere des Trailers. So wie die Thaws High Society-Reporter*innen in ihr New Yorker Apartment einladen, gewährten sie auch ihrem Kameramann Zutritt zu ihrem Wohnmobil. Hatte Lawrence bereits 1924 den Reisealltag filmisch festgehalten, nahm nun John Boyle diese Rolle ein. 1939 war das Schlafzimmer aber offenbar nicht mehr privat genug, und man wendete sich dem Badezimmer zu. Der Blick hinter den Duschvorhang war dabei eindeutig gegendert und richtete sich auf den nackten Frauenkörper, der die Klimax der Szene darstellt.

Darüber hinaus standen hier persönliche Stil- und Geschmacksfragen im Vordergrund, etwa in Form der schicken Einrichtung oder der Cocktails. Die Martini- und Gin-Flasche prominent in den Fokus zu rücken, gewährte einen besonders detaillierten Einblick in die Konsumententscheidungen des Paares. Zugleich hatte diese Aufnahme einen finanziellen Hintergrund: Die Thaws hatten nämlich einen Vertrag zur Produktplatzierung mit den Herstellern abgeschlossen. Der Authentisierungseffekt des Privaten wirkte hier also nicht nur auf die unmittelbaren Konsument*innen, sondern ließ sich auch in eine subtile Werbestrategie ummünzen, die auf zukünftige Käufer*innen abzielte, die damit wiederum der High Society nacheifern konnten (vgl. Horning 2020, 46, 329 f.).

In diesem Zusammenhang rückt noch einmal die Frage nach der Materialität, der Gemachtheit und den Drehbedingungen des Films in den Vordergrund. Die nun verwendeten professionellen Kameras, eine Eyemo von Bell & Howell und eine Mitchell der gleichnamigen Firma, liefen immerhin für viereinhalb Minuten (vgl. Raimondo-Souto 2007, 156). Dennoch schrieb Lawrence vor der Reise unumwunden in einem Brief an das britische Imperial Institute über seine Erfahrungen und seine Philosophie als Regisseur: »In *making* pictures, events just don't *happen*; they must be *made to happen*. The usual procedure is to stop in a place where a given event [...] is to be filmed; [...] write a rough script around it, select the actors [...]; rehearse them in their parts; and finally take the picture.«³ Das Ergebnis sollte dann »realistically and naturally (unstaged)« sein (ebd.).

Dass dokumentarische Filme die Vergangenheit nicht einfach widerspiegeln, sondern vielmehr zeitgenössischen Verfahren der Wirklichkeitskonstruktion folgen, ist in der historischen Forschung inzwischen unumstritten (vgl. beispielsweise Hohenberger/Keilbach 2003, 13 ff.). Welche Authentisierungsstrategien lassen sich also in dieser Szene identifizieren?

3 Lawrence Thaw an Harry Lindsay, New York 8.3.1939, National Archives Kew, Central Office of Information INF 17/24 [Hervorhebung im Original].

Am auffälligsten ist die Verwendung des Farbfilms. Was für heutige Sehgewohnheiten realitätsnäher als schwarz-weißes Material erscheint, war Ende der 1930er Jahre jedoch noch so neu, dass für die Zeitgenoss*innen eher das Gegenteil galt. So hält Amy Staples fest, dass *Travelogues* wie derjenige der Thaws erst dazu beitrugen, den Farbfilm mit der Wiedergabe von Wirklichkeit zu verknüpfen (vgl. 2006, 203). Der Off-Sprecher dagegen ermöglichte wohl tatsächlich ein dynamischeres und unmittelbareres Seherlebnis, da keine Zwischentexte mehr den Filmfluss unterbrachen (vgl. Benelli 2006, 181).

Analysiert man darüber hinaus die Kameraeinstellungen und -perspektiven, zeigt sich, dass die Anwesenheit des Kameramanns und die Drehsituation nicht mehr thematisiert wurden. Wendete sich Margaret in den Amateurfilmen noch direkt an die Kamera und Lawrence dahinter, scheint in *The Great Silkroute* niemandem mehr aufzufallen, dass sie*er gefilmt wird. Die Schlüssellochperspektive auf die schlafende Margaret weitete sich hier auf den gesamten Film aus, was zur vermeintlichen Natürlichkeit der Szene beiträgt.

Wiederkehrende Kameraperspektiven, die die Zuschauer*innen außerhalb des Sichtfelds der Gefilmten positionieren, verstärken diesen Eindruck noch. Beispielsweise blickt die Kamera Lawrence von hinten über die Schulter oder nähert sich der duschenden Margaret von unten. Gerade in dieser letzten und privatesten Einstellung betont der Off-Sprecher die Authentizität der Szene zusätzlich, indem er voyeuristisch festhält: »We sneaked up on Peggy in her shower just to show what it looked like in operation.« Hier zeichnet sich mit Blick auf *A Motor Honeymoon* und die 1920er Jahre eine Entwicklung ab: Der Wunsch nach Privatheit und Authentizität im Zusammenhang mit der High Society war inzwischen so groß, dass sich Margaret unter der Dusche filmen ließ und dabei auch noch so tat, als bemerke sie es nicht.

Fazit

Mit der Entstehung der High Society etablierte sich in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts ein enger Zusammenhang zwischen Authentizität und Privatheit. Beide Begriffe nahmen in ihrer Bedeutung wechselseitig Bezug aufeinander und riefen Erwartungen an das jeweils andere hervor. Diese Verschränkung ist bis heute wirkmächtig – man denke nur an Reality TV-Formate wie *Big Brother* und die *Kardashians* oder ganz aktuell an Instagram- und YouTube-Stars. Der Blick durchs Schlüsselloch mag für die Mitglieder der High Society durchaus manchmal unangenehm gewesen sein und einen Kontrollverlust bedeutet haben.

Zumeist jedoch erwarteten sie ihn mindestens, wenn sie ihn nicht ohnehin selbst ermöglichten. In jedem Fall begründete die Verknüpfung von Authentizität und Privatheit den High Society-Status wesentlich und legitimierte zugleich die neue soziale Formation. Inwiefern diese Verbindung noch heute auf eine durchlässigere Gesellschaft und neuartige Karrierewege in den Medien verweist, bleibt freilich zu überprüfen.

Abschließend lassen sich zwei Punkte festhalten, die sowohl die Materialität als auch die Wirkung des Mediums Film in den Blick rücken: Erstens führte die Frage nach dem Quellenwert von fotografischen und filmischen Bildern im Kontext von Authentizitätsvorstellungen deutlich vor Augen, dass es unerlässlich ist, die Materialität der Medien und ihre technischen Voraussetzungen ernst zu nehmen und für die Analyse des Gezeigten zu berücksichtigen. Das Gleiche gilt für die Eigenschaften der Bilder, also die verwendeten Kameraeinstellungen- und -perspektiven, denn erst dadurch werden Authentifizierungsstrategien und -effekte beschreib- und analysierbar. Das gilt nun grundsätzlich für den Umgang mit visuellen Quellen, in diesem spezifischen Kontext erweist sich dieses Vorgehen allerdings als besonders ergiebig.

Zweitens wirkte die Kamera in den Filmen der Thaws tatsächlich wie eine vermittelnde Instanz: Was Lawrence und Margaret wohl kaum vor den Augen eines tatsächlich anwesenden Publikums getan hätten – im Bett zu frühstücken, zu streiten oder zu duschen –, wurde über den Umweg des Mediums Film zeigbar und gesellschaftsfähig. Somit garantierte erst das Medium auf paradoxe Weise, dass Privatheitsvorstellungen und Authentizitätserwartungen zusammenfielen und sich gegenseitig beglaubigten. Das gilt genauso für die Fotografien und Artikel der Gesellschaftsberichterstattung. Hier wird nun aber deutlich sichtbar, dass die Medien nicht nur *vermittelten*, sondern Authentizität und Privatheit überhaupt erst herstellten.

Filmografie

A Motor Honeymoon, Lawrence Thaw/Margaret Thaw, USA 1924 (Privatbesitz).

The Great Silk Route, Lawrence Thaw/Margaret Thaw, USA 1940 (Imperial War Museum, Film and Video Archive, MGH 6600/1-4).

Quellen

- Beebe, Lucius: *Snoot if You Must*, New York/London 1943.
- Brown, Eve: *Champagne Cholly. The Life and Times of Maury Paul*, New York 1947.
- Eastman Kodak Company (Hg.): *Instructions for Use of the Ciné-Kodak B Model f.6.5 Lens*, Rochester 1927.
- Kodaks and Kodak Supplies (1928).
- New York Journal American, *Cholly Knickerbocker Says*, 1937 [o.D., o.S.], Privatnachlass Thaw, Press Clipping-Sammlung.
- Ross, Ishbel: *Ladies of the Press. The Story of Women in Journalism by an Insider*, New York/London 1936.
- Salomon, Erich: *Berühmte Zeitgenossen in unbewachten Augenblicken* [1931], München 1978.
- St. McKelway, Clair: *Gossip. The Life and Times of Walter Winchell*, New York 1940.
- Thaw, Lawrence/Harry Lindsay, New York, 8.3.1939, National Archives Kew, Central Office of Information INF 17/24.
- Zerbe, Jerome: *People on Parade*, New York 1934.

Literatur

- Andree, Martin: *Archäologie der Medienwirkung. Faszinationstypen von der Antike bis heute (Simulation, Spannung, Fiktionalität, Authentizität, Unmittelbarkeit, Geheimnis, Ursprung)*, München ²2006.
- Beckert, Sven: *The Monied Metropolis. New York City and the Consolidation of the American Bourgeoisie, 1850–1896*, Cambridge 2001.
- Benelli, Dana: *Hollywood and the Attractions of the Travelogue*, in: Jeffrey Ruoff (Hg.): *Virtual Voyages. Cinema and Travel*, Durham/London 2006, 177–194.
- Gamson, Joshua: *Claims to Fame. Celebrity in Contemporary America*, Berkeley/Los Angeles/London 1994.
- Goffman, Erving: *Territorien des Selbst*, in: ders.: *Das Individuum im öffentlichen Austausch. Mikrostudien zur öffentlichen Ordnung*, Frankfurt a.M. 1982 (engl. 1971), 54–96.

- Gugerli, David/Barbara Orland: Einführung, in: dies. (Hg.): *Ganz normale Bilder. Historische Beiträge zur visuellen Herstellung von Selbstverständlichkeit*, Zürich 2002, 9–16.
- Heßler, Martina: *Bilder zwischen Kunst und Wissenschaft. Neue Herausforderungen für die Forschung*, in: *Geschichte und Gesellschaft* 31/2 (2005), 266–292.
- Hickethier, Knut: *Film- und Fernsehanalyse* [1993], Stuttgart/Weimar ³2001.
- Hohenberger, Eva/Judith Keilbach: *Die Gegenwart der Vergangenheit. Zum Verhältnis von Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte*, in: dies. (Hg.): *Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte*, Berlin 2003, S. 8–23.
- Homburger, Eric: *Mrs. Astor's New York. Money and Social Power in a Gilded Age*, New Haven/London 2002.
- Horning, Juliane: *Um die Welt mit den Thaws. Eine Mediengeschichte der New Yorker High Society in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*, Göttingen 2020.
- Horning, Juliane: »Society is not made by society, but by its reporters«. Zur Medialität der New Yorker High Society in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, in: *Historische Anthropologie* 29 (2021), 229–252.
- Kattelle, Alan D.: *The Amateur Cinema League and its Films*, in: *Film History* 15/2 (2003), 238–251.
- Krämer, Sybille: *Das Medium als Spur und Apparat*, in: dies. (Hg.): *Medien. Computer. Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien*, Frankfurt a. M. 1998, 73–94.
- Kuball, Michael: *Familienkino. Geschichte des Amateurfilms in Deutschland*. Bd. 1: 1900–1930, Reinbeck 1980.
- Macho, Thomas: *Das prominente Gesicht. Notizen zur Politisierung der Sichtbarkeit*, in: Sabine R. Arnold/Christian Fuhrmeister/Dietmar Schiller (Hg.): *Politische Inszenierung im 20. Jahrhundert: Zur Sinnlichkeit der Macht*, Wien/Köln/Weimar 1998, 171–184.
- Montgomery, Maureen E.: *Displaying Women. Spectacles of Leisure in Edith Wharton's New York*, New York/London 1998.
- Nasaw, David: *Gilded Age Gospels*, in: Steve Fraser/Gary Gerstle (Hg.): *Ruling America. A History of Wealth and Power in a Democracy*, Cambridge/London 2005, 123–148.
- Ponce de Leon, Charles: *Self-Exposure. Human-Interest Journalism and the Emergence of Celebrity in America, 1890–1940*, Chapel Hill/London 2002.

- Raimondo-Souto, H. Mario: *Motion Picture Photography. A History, 1891–1960*, Jefferson/London 2007.
- Rech Rockwell, Mary: *Elite Women and Class Formation*, in: Sven Beckert/Julia B. Rosenbaum (Hg.): *The American Bourgeoisie: Distinction and Identity in the Nineteenth Century*, New York 2010, 153–166.
- Roepke, Martina: *Privat-Vorstellung. Heimkino in Deutschland vor 1945*, Hildesheim/Zürich/New York 2006.
- Rössler, Beate: *Der Wert des Privaten*, Frankfurt a. M. 2011.
- Ruchatz, Jens: *Die Individualität der Celebrity. Eine Mediengeschichte des Interviews*, Konstanz/München 2014.
- Schultz, Tanjev: *Alles inszeniert und nichts authentisch? Visuelle Kommunikation in den vielschichtigen Kontexten von Inszenierung und Authentizität*, in: Thomas Knieper/Marion G. Müller (Hg.): *Authentizität und Inszenierung von Bilderwelten*, Köln 2003, 10–24.
- Staples, Amy: »The Last of the Great (Foot-Slogging) Explorers«. *Lewis Cotlow and the Ethnographic Imaginary in Popular Travel Film*, in: Jeffrey Ruoff (Hg.): *Virtual Voyages. Cinema and Travel*, Durham/London 2006, 159–216.

URL der Online-Ausgabe (Open Access): <https://zdbooks.de/echt-inszeniert-2021/juliane-hornung-ein-blick-durchs-schlueselloch> [20.02.2022]

Lizenz: CC BY-NC-ND 3.0 DE; im Beitrag enthaltenes Bild-, Ton- und/oder Filmmaterial ist von dieser Lizenz nicht erfasst.

Daniel Siemens

Ideologie ist gelingende Authentizität

Überlegungen zu den Wochenschauen in den deutsch-deutschen Nachkriegsgesellschaften

Abstract

Dieser Aufsatz untersucht die Inszenierung des Authentischen und seine politische Funktion an ausgewählten Beispielen von Wochenschauen aus der Bundesrepublik und der DDR in den 1950er und 1960er Jahren. Für die damaligen Zuschauer*innen stand das Authentizitätsversprechen der bewegten Bilder in einem Spannungsverhältnis zur offensichtlichen Inszenierung des Politischen, nicht zuletzt nach den Erfahrungen in der NS-Diktatur. Die folgenden Überlegungen zeigen, dass Authentizität und Ideologie dennoch keine Gegensätze waren, sondern sich bedingten. Die Inszenierung der Ideologie durch den Einsatz von nicht-fiktivem Bildmaterial, dem die Zuschauer*innen Authentizität zuschreiben konnten, war geradezu die Voraussetzung dafür, dass die erhoffte propagandistische Wirkung erzielt werden konnte.

Wochenschauen, die in den Kinos gezeigten aktuellen Zusammenstellungen von Filmberichten über das Zeitgeschehen von insgesamt 10 bis 15 Minuten Dauer, prägten das Bildgedächtnis in Europa bis zum Siegeszug des Fernsehens beginnend in den 1960er Jahren maßgeblich (Pfister 2014; Kleinhans 2013; Lehnert 2013; Schwarz 2002; Etmanski 2007, 12–37).¹ Dabei standen im Deutschen Reich bis in die 1930er Jahre hinein verschiedene kommerzielle Anbieter dieser »tönenden Zeitung des Lichtspieltheaters« im Wettbewerb (Giese 1940, 10). Von 1940 an existierte dann nur noch die *Deutsche Wochenschau*, die von der UFA im Auftrag des NS-Regimes produziert wurde und deren »Kommandosprache« den Zeitgenossen noch lange im Gedächtnis blieb (Bartels 2004; Schwarz 2006, 204).

Auch nach dem Zusammenbruch des »Dritten Reichs« blieben die Wochenschauen ein Medium der Besatzungsmächte und bald darauf auch der beiden deutschen Regierungen; es gab, wie die Historikerin Uta Schwarz überzeugend argumentiert hat, einen »in Ost und West prinzipiell ungebrochenen Glauben, mithilfe aktueller dokumentarischer Filmbilder die Massenpublika wirksam beeinflussen und erziehen zu können« (Schwarz 2006, 204; siehe auch Gröschl 1997).

Vor diesem Hintergrund ist die Frage nach Authentizitätszuschreibungen und -erwartungen in den deutsch-deutschen Nachkriegsgesellschaften medien-, mentalitäts- und politikgeschichtlich relevant. Schon für die damaligen Zuschauer*innen stand das Authentizitätsversprechen der bewegten Bilder in einem Spannungsverhältnis zur offensichtlichen Inszenierung des Politischen, nicht zuletzt nach den Erfahrungen in der NS-Diktatur. Doch schon seit dem Ersten Weltkrieg und den politisch bewegten 1920er Jahren bestand über den politischen Nutzwert dokumentarischer und damit vermeintlich »authentischer« Aufnahmen Einigkeit.

Auch im nationalsozialistischen Deutschland des Jahres 1940 galt das Medium der Wochenschau als eines der »hervorragendsten publizistischen Führungsmittel, deren sich eine Staatsführung zur Verwirklichung ihrer politischen Absichten und Ziele bedienen kann«, wie eine zeitgenössische Leipziger Arbeit zur Presseforschung hervorhob (Giese 1940, 5). Die bisherige Forschung hat

1 Dieser Beitrag ist aus der Lehrveranstaltung »Information, Unterhaltung, Herrschaftslegitimation: Wochenschauen im deutsch-deutschen Vergleich« hervorgegangen, die ich im Sommersemester 2017 an der Universität Bielefeld angeboten habe. Ich danke meinen Studierenden für die anregenden Diskussionen sowie insbesondere Herrn Frank Becker vom Medienarchiv Bielefeld für seine tatkräftige Unterstützung und Expertise.

die politische Dimension der Wochenschauen, zumal jener aus der nationalsozialistischen Zeit, bislang vor allem unter den Begriffen Propaganda und Ideologie diskutiert. Das Konzept von Authentizität wurde hingegen nur selten problematisiert (Ausnahme: Stamm 2005), was angesichts der Konjunktur dieses Begriffs in den Medien- und Kulturwissenschaften bemerkenswert ist (Saupe 2016; Saupe 2015; Schultz 2003; Schierl 2003).

An diesem Punkt möchte mein Beitrag ansetzen, der die Inszenierung des Authentischen und seine politische Funktion an ausgewählten Beispielen von Wochenschauen aus der Bundesrepublik und der DDR in den 1950er und 1960er Jahren analysiert. Besonders für die Hochphase des Kalten Kriegs scheint die Annahme naheliegend, dass Authentizität nicht von oben aufgezungen werden konnte, sondern der Effekt einer Zuschreibung war (so auch Lehnert 2017, 2).

Obwohl es übertrieben wäre, schon in dieser Zeit von einer Demokratisierung der Sehgewohnheiten zu sprechen, so war es doch eine besondere Herausforderung für die Macher der Wochenschauen der Nachkriegsjahre, die nach wie vor angestrebte politisch-ideologische Beeinflussung der Zuschauer*innen nicht mehr allein durch die Propagierung einer spezifischen Lesart zu erreichen. »Jeden Gedanken an eine Zweckdarstellung, Belehrung oder Erziehung lehnen wir grundsätzlich ab«, behauptete denn auch der erste Chefredakteur der westdeutschen Neuen Deutschen Wochenschau (NDW) Heinz Kuntze-Just: Mit der Wochenschau sei »keine Politik zu machen« (zit. n. Schwarz 2006, 208). Stattdessen kam es nun entscheidend darauf an, die Wochenschauen so zu gestalten, dass der/die Zuschauer*in dem im Kino Erfahrenen, also dem Gesehenen wie Gehörten, Authentizität zuschrieb. Diese Aufgabe war komplex, zumal die Besucher*innen seinerzeit bereits wussten, dass Wochenschau-Berichte zumindest partiell inszeniert sein konnten (Lehnert 2017).

Eine der Voraussetzungen dafür, dass dieser Authentizitäts-Zuschreibungs-Effekt eintrat, war, dass die Zuschauer*innen das Vorgeführte sinnvoll an ihr bisheriges Wissen anschließen konnten, ohne sich politisch bevormundet zu fühlen. Wie generell im Dokumentarfilm, so war auch in den Wochenschauen die »Beglaubwürdigung von geteiltem Wissen« (Huck 2012, 245) eine der zentralen Aufgaben des Genres. Die folgenden Überlegungen gehen daher von der These aus, dass die Wochenschauen in dieser Zeit die Frage nach Authentizität unausgesprochen immer schon mitverhandelten bzw. mitverhandeln mussten, weil der Realitätseffekt der bewegten Bilder angesichts der Erfahrungen in der NS-Diktatur und mit der anschließenden Politik der alliierten »Reeducation« problematisch geworden war (so auch Lehnert 2017; Pfister 2014, 51; zur Film-

politik der westlichen Alliierten in den Nachkriegsjahren siehe Weckel 2012 und Roß 2005; zur Bildsprache des damaligen Kinos generell Morin 1958).

Dieser Aufsatz fragt weiterhin danach, ob und in welchem Maße die Zuschauer*innen seinerzeit mit verschiedenen Ansprüchen auf Authentizität konfrontiert wurden und inwieweit die Bild- und Tonsprache der frühen Propagandafilme zu Wiederaufbau, Reeducation und Entnazifizierung Eingang in die Wochenschauen der Nachkriegszeit fanden, die vielfach von denselben Journalisten, Kameramännern und Regisseuren hergestellt wurden. Aufschlussreich in diesem Zusammenhang ist, dass der ursprünglich für die erste Wochenschau der Bundesrepublik ins Auge gefasste Name »Europäische Wochenschau« – in bewusster Abgrenzung zur »Deutschen Wochenschau« der NS-Zeit – fallengelassen wurde, weil der Verleiher befürchtete, die Zuschauer*innen würden in dem neuen Produkt keine von Deutschen gemachte Wochenschau erwarten. Angesichts der Besatzungsherrschaft der Alliierten war 1949 nationale Kontinuität und moderate Abgrenzung (»neue deutsche« Wochenschau) »unverfänglich« und wichtiger als europäischer Neubeginn.²

Um die angesprochenen Punkte zu klären, gehe ich in drei Schritten vor. In einem ersten Abschnitt mache ich zunächst einige grundlegende Bemerkungen zum Verhältnis von Authentizität und Wochenschau, wobei ich mich maßgeblich auf die Ergebnisse der bisherigen mediengeschichtlichen Forschung stütze, die allerdings die in den Kunst- und Bildwissenschaften geführten Diskussionen über das »Bildhandeln« weitgehend ausgeklammert hat (Seja 2009). Daran anschließend zeige ich anhand dreier kurzer Ausschnitte von Wochenschauen aus der Bundesrepublik und der DDR in den 1950er und 1960er Jahren exemplarisch, welche Mittel damals zum Einsatz kamen, um den Anspruch auf Authentizität des Gezeigten trotz des unterstellten Ideologieverdachts der Zuschauer*innen aufrecht zu erhalten. In einem dritten und letzten Abschnitt fasse ich meine Ergebnisse kurz zusammen und zeige auf, wie diese über das engere Thema der Wochenschauen hinaus für die allgemeine Diskussion um Authentizität und Medien anschlussfähig sind.

2 Siehe den Beitrag: »neue deutsche« unverfänglich, in: Der Spiegel 49 (1.12.1949), 40, online unter <https://www.spiegel.de/spiegel/print/d-44439172.html> [10.08.2021].

Die Authentizität der Wochenschauen

In Anlehnung an Bernd Kleinhans unterscheide ich im Folgenden Authentizität von verwandten Begriffen wie Objektivität oder Wahrheit. Bedingung für Authentizität ist zunächst, dass nicht-fiktionale Bilder oder Töne zum Einsatz kommen, oder, anders gesagt, dass »die Filmbilder eine nicht inszenierte außerfilmische Realität« zeigen. Manche Autor*innen fordern als weitergehendes Kriterium, dass sich das »Geschehen vor der Kamera auch dann genauso vollzogen hätte, wenn es nicht gefilmt worden wäre« (Kleinhans 2013, 369–370; Pfister 2014, 70–71; Schroer/Bullik 2017: 65–66). Es ist allerdings fraglich, wie dieses Kriterium erfüllt werden kann. Die Anwesenheit einer (sichtbaren) Kamera dürfte, zumal im zwanzigsten Jahrhundert, das Verhalten der gefilmten Menschen in fast allen Fällen beeinflusst haben.

Meine gewissermaßen heuristische Arbeitsdefinition, die zumindest partielle Nicht-Fiktionalität als notwendige, aber nicht hinreichende Bedingung für gelingende Authentizität fordert, steht im Gegensatz zu Positionen, die das Konzept der Authentizität in Gänze als »Mythos« aufgeklärter und komplexer Gesellschaften verwerfen (Schierl 2003, 165). Letztgenannte Auffassung lässt sich erkenntnistheoretisch begründen, verhindert aber eine genauere Analyse dessen, was eigentlich passiert, wenn Wochenschauen mit nicht-fiktionalem Bildmaterial arbeiten und damit eine Geschichte erzählen, die zwangsläufig narrativ vermittelt ist und daher nie in einem absoluten Sinne »authentisch« sein kann.

Mit dieser Vorentscheidung ist noch keine Aussage über den Wahrheitsgehalt eines Wochenschaubeitrags verbunden. Auch im oben genannten Sinne nicht-fiktionale Bilder wurden in der täglichen Praxis so montiert, dass sie bei den Zuschauenden einen bestimmten Eindruck hervorrufen sollten. Bei den Wochenschauen handelte sich immer um die »bewusste Herstellung einer filmischen ›Wirklichkeit‹« (Pfister 2014, 38; ähnlich Schwarz 2002, 15; differenzierend Schierl 2003, 155–156). Ein Element dieser Beeinflussung war, dass die Wochenschaumacher ihr Bildmaterial bewusst als nicht-fiktional kennzeichneten, indem sie Authentizitätszeichen bzw. Glaubwürdigkeitszeichen verwendeten, die die Zuschauer*innen verstehen und entsprechend bewerten konnten (Kleinhans 2013, 372). Solche Glaubwürdigkeitszeichen waren überprüfbare Referenzen auf die außerfilmische Realität, etwa das Auftreten bekannter Personen oder der Einsatz bereits in das kollektive Bildgedächtnis eingegangener historischer Bilder. Diese Authentizitätszeichen wurden von den Rezipient*innen wahrgenommen, aber nicht durchgehend bewusst reflektiert, weshalb in der Forschung mitunter auch von der Naturalisierung der Authentizitätszeichen

gesprochen wird (M. Luginbühl, *Vergegenwärtigen und verkünden*, 70, zit. n. Kleinhaus 2013, 377).

Anschließend an diese Überlegungen ist im Zusammenhang der Authentizität von Wochenschauen zu fragen, ob es sich bei Wochenschauen tatsächlich primär um ein Nachrichtenformat oder nicht vielmehr um eine Art zeithistorische Dokumentation der unmittelbaren Gegenwart handelt. Entgegen dem eigenen Anspruch waren Wochenschauen nämlich keinesfalls aktuell. Dies hing weniger mit dem zeitlichen Abstand zwischen Filmaufnahmen und Auslieferung des fertigen Produkts denn mit der Aufführungspraxis zusammen.

Bis zum Beginn des Zweiten Weltkriegs hatten Wochenschauen eine Spieldauer von bis zu acht Wochen. Diese Zeitspanne wurde während des Kriegs auf vier Wochen halbiert und dann *grosso modo* auch nach 1945 beibehalten. Im Vergleich zur Tageszeitung und dem Radio war die Wochenschau damit zwangsläufig immer »unaktuell« – ein Umstand, der von Auftraggebern und Machern bei der Themenauswahl und der Inszenierung mitbedacht werden musste. Anders formuliert: Das von der jeweiligen Wochenschau verwendete Narrativ musste auch Wochen später noch plausibel sein. Die Umstände der Aufführungspraxis führten dazu, dass die Wochenschauen in sich geschlossene Beiträge bevorzugen *mussten*, um sich nicht der Gefahr auszusetzen, vom Verlauf der tatsächlichen Ereignisse überholt zu werden.

Aktualität war also zwangsläufig daran gekoppelt, in ein Narrativ einer vorauseilenden Historisierung eingebunden zu werden. Das Vorführen der Gegenwart in Ton und Bild schloss aber nicht nur an weiter zurückliegende Ereignisse und Erfahrungen an, sondern verhandelte indirekt immer auch als unmittelbar bevorstehend imaginierte Zukünfte. Die Wochenschaumacher hatten letztlich keine andere Wahl, als einen quasi-dokumentarischen Stil zu pflegen. Im Gestus des Aktuellen war immer auch Vor- und Rückschau zugleich enthalten (vgl. in diesem Zusammenhang, allerdings mit anderem Ergebnis: Giese 1940, 14 f.).

Die besondere Stärke der Wochenschauen war daher nicht ihre Aktualität, sondern ihre sinnliche Wirkung – genauer gesagt, ihre Fähigkeit, mit Hilfe des bewegten Bildes und des Tons einen »unmittelbaren Eindruck von dem bereits bekannten Geschehen hervorzurufen« (Giese 1940, 16). Für die Frage der Authentizität von Wochenschauen ist diese Feststellung von großer Relevanz, bedeutet sie doch, dass in unserem Zusammenhang jegliche Art von »filmimmanenter« Analyse zu kurz greift, weil sie nicht klären kann, was dem/der damaligen Zuschauer*in bereits bekannt war. Als ein erstes Zwischenergebnis lässt sich somit festhalten, dass die Frage nach der Authentizität von Wochenschauen nie ausschließlich mit Blick auf die Produzenten und durch die Er-

mittlung ihrer Motive zu klären ist (im Sinne einer Produktions- und Produktanalyse), sondern dass die historische Analyse zumindest ebenso sehr bei den Rezipient*innen ansetzen muss (Wirkungs- und Rezeptionsanalyse) (Müller 2003, 15 f.).

Die propagandistische Absicht und ihre technische Umsetzung, aber auch die Zuschreibungen des/der Zuschauenden waren für die gelingende Authentizität entscheidend – also für den Effekt, dass die Zuschauer*innen das Geschehene als »wirklich so passiert« bewerteten und in ihre Erfahrungswelten wie Zukunftsvorstellungen einpassen konnten.

Das bisher Gesagte soll im Folgenden anhand dreier Analysen am historischen Material überprüft und vertieft werden. Ich habe dazu je eine Wochenschau aus den Jahren 1953, 1954 und 1963 ausgewählt.

Fallstudie 1: Die Beerdigung Ernst Reuters

Der erste Filmbericht ist dem Wochenschau-Magazin *Unsere Zeit* entnommen, das ab 1948 von der Firma Zeitfilm auf Veranlassung der britischen Militärregierung hergestellt wurde. Mein Beispiel stammt aus dem Magazin-Nr. 73 vom Oktober 1953, das nur wenige Monate nach den Ereignissen vom 17. Juni gezeigt wurde, die in der politischen Öffentlichkeit und in den Massenmedien von Bundesrepublik und DDR bekanntlich äußerst konträr thematisiert wurden. In der Bundesrepublik herrschte eine Sprachregelung vor, die von einem Arbeiteraufstand gegen die kommunistische Diktatur sprach, der den mangelnden Rückhalt der de facto allein regierenden SED in weiten Teilen der Bevölkerung ebenso deutlich gemacht habe wie die völlige Abhängigkeit Pankows von Moskau. In der offiziellen Lesart der DDR hatte es sich hingegen um einen faschistisch-konterrevolutionären Umsturzversuch gehandelt, der von Aufwiegeln aus dem imperialistischen Ausland gesteuert nichts weniger bezweckt habe, als den noch im Aufbau befindlichen jungen sozialistischen Staat zu zerstören, ein abermaliger Verrat an der deutschen Arbeiterklasse (Millington 2014; Kowalczyk 2013).

Die politischen Zeitberichte zu deutschen Themen in der zweiten Hälfte des Jahres 1953 entstanden unter dem Eindruck dieser starken Polarisierung. Da wir es in dieser Zeit zumindest bis zu einem gewissen Grade noch mit einer gesamtdeutschen Medienöffentlichkeit zu tun haben, ließe sich vermuten, dass die Wochenschauen die jeweils andere Sicht stets im Blick hatten und eventuell direkt oder indirekt kommentierten.

Ich konzentriere mich im Folgenden auf den zweiten Bildbericht dieser Wochenschau. Er handelt von der Beerdigung des Regierenden Bürgermeisters von Berlin, Ernst Reuter, der am 29. September 1953 gestorben war, anschließend im Rathaus Schöneberg aufgebahrt wurde und nach einem Staatsakt am 3. Oktober 1953 auf dem Waldfriedhof in Berlin-Zehlendorf bestattet wurde.



Video 1: Ausschnitt aus Wochenschau-Magazin *Unsere Zeit*,
Magazin-Nr. 73, Oktober 1953



Reuter wurde auf der Eingangstafel zu diesem Bericht als »unerschrockener Kämpfer für die Freiheit« gewürdigt (umfassend hierzu Brandt 2012). Der eigentliche Bildbericht besteht aus zwei Teilen. Der erste Teil ist der politischen Lebensleistung Reuters gewidmet, wobei auffällt, dass nur die jüngste Vergangenheit – Reuters Zeit als Berliner Oberbürgermeister – Erwähnung findet, während alle früheren und zur Gesamtwürdigung der Person ebenfalls wichti-

gen Lebensstationen unerwähnt bleiben. Nicht einmal seine Partei, die Sozialdemokratische Partei Deutschlands, wird namentlich genannt; das Kürzel SPD ist nur einmal sehr kurz auf einem Banner zu sehen.

Alle internen Auseinandersetzungen und Streits treten im Film zurück gegenüber der klaren Positionierung Reuters »an der Spitze des Freiheitskampfes«, der gegen die innere Spaltung der Nation gerichtet sei. Dies ist einerseits nicht ungewöhnlich für die Gattung des Nachrufs und insofern auch für diesen Wochenschaubericht zu erwarten, andererseits aber doch bemerkenswert, weil sich anhand von Reuters Lebensgeschichte die Möglichkeit geboten hätte, die junge Bundesrepublik sowohl in eine positiv konnotierte Nationalgeschichte einzuordnen als auch sich klar von den Jahren der nationalsozialistischen Diktatur abzugrenzen. Zur Erklärung dieser Leerstelle lässt sich zusätzlich darauf verweisen, dass die Parteien in der jungen Bundesrepublik zu Beginn der 1950er Jahre noch nicht den Stellenwert und die Anerkennung späterer Jahrzehnte genossen und eine klare parteipolitische Einordnung des Verstorbenen den Filmmachern offenbar verzichtbar schien.

Der zweite Teil des Filmbeitrags zeigt dann die klassischen Momente einer öffentlichen Trauerbekundung und der Überführung des Leichnams zum Friedhof. Nahaufnahmen und Totale wechseln sich hier ab, sodass die Filmaufnahmen sowohl einzelne trauernde Bürger*innen als auch die Menge der Trauernden auf dem Rathausplatz und an den Straßen West-Berlins ins Bild setzen. Diese Bildsprache war den deutschen Kinobesucher*innen seinerzeit gut bekannt; sie war auch in den nationalsozialistischen Wochenschauen wie auch in Leni Riefenstahls Olympia- und Parteitagfilmen aus den 1930er Jahren häufig verwendet worden (Kramer 2009) und hielt sich zumindest noch bis in die 1960er Jahre, wie etwa die Wochenschauberichte vom Berlin-Besuch des amerikanischen Präsidenten John F. Kennedy im Jahr 1963 nahelegen.

Wie aber gelang es dem Filmbeitrag über die Beerdigung Reuters, den Eindruck von Authentizität hervorzurufen? Wichtig scheint mir vor allem, dass er ausgewählte Bilder des Regierenden Bürgermeisters im Amt und hier vor allem von seinem USA-Besuch mit bekannten Dokumentaraufnahmen von der alliierten Luftbrücke verknüpft und so die These des Kommentars – Reuter sei eine internationale Führungsfigur der sogenannten freien Welt – mit Filmaufnahmen verbindet, die den Zuschauer*innen im Jahr 1953 bereits bekannt sind und von ihnen zugleich als historisch bedeutsam eingeschätzt werden. Mit Abstrichen gilt dies auch für die Sequenzen mit der Freiheitsglocke, die seit 1950 im Rathaus Schöneberg hängt. Es handelt sich gewissermaßen um »Bildikonen«, die als Kristallisationspunkte des kollektiven Gedächtnisses dienen und daher ein

besonders hohes Maß an Authentizität beanspruchen konnten (Hütter 2009, 8, zit. n. Pfister 2014, 32).

Der Filmbeitrag inszeniert Ernst Reuter als durch und durch nationalen Mann, als eine politische Führungsfigur, die den »roten Besatzern« der Stadt mutig die Stirn geboten habe. Dies wird besonders deutlich in dem Redeausschnitt von der Großkundgebung zum 1. Mai 1953 vor dem zerstörten Reichstagsgebäude, an der rund 600.000 Menschen teilnahmen. Die entsprechenden Aufnahmen hatten schon frühere Wochenschauen verwendet – etwa die *Neue Deutsche Wochenschau* Nr. 171 vom 3. Mai 1953. Die Bilder waren also zahlreichen Zuschauer*innen bestens bekannt – sei es vom Kinobesuch, sei es durch ihre persönliche Teilnahme an der Kundgebung. Nur ganz am Rande, wie etwa bei der Sequenz mit den unterschiedlich gehissten Fahnen, scheint auf, dass es im Ostteil der geteilten Stadt zumindest regierungsamtlich auch eine andere Sicht auf den populären Bürgermeister gab. Der Tenor des Berichts über den Tod Reuters und die Trauerfeierlichkeiten blieben jedoch ohne Abstriche dem Bild des mutigen kalten Kriegers verhaftet, das die westdeutschen Massenmedien in den vorausgegangenen Jahren gezeichnet hatten.

Fallstudie 2: Der fünfte Jahrestag der DDR

Das zweite Filmbeispiel stammt aus dem *Augenzeugen*, der Wochenschau der DEFA, dem zentralen »volkseigenen« Filmunternehmen der DDR. Schon dieser Name suggerierte den Zeitgenossen, dass ihnen in dieser Wochenschau ein »unvermittelter Blick auf die Realität« geboten werde (Saupe 2015). Dieser Realismus vertrat zugleich den Anspruch, sich scharf von Formen vorausgegangener Zeugenschaften, etwa den »Blutzeugen« der erst vor wenigen Jahren zu Ende gegangenen nationalsozialistischen Diktatur, abzusetzen (Jordan 1993, 66). Nach offizieller Lesart des NS-Regimes hatten die getöteten nationalsozialistischen Anhänger mit dem Einsatz ihres Lebens die Überlegenheit der faschistischen Ideologie bezeugt (Behrenbeck 1996; Siemens 2009). Solche an christliche Märtyrerkulte anschließende Zeugenschaft, die auf der Erkenntnisleistung und dem Einsatz einiger weniger ausgezeichneten Individuen beruhte, war schon im Nationalsozialismus prinzipiell allen »Volksgenossen« möglich gewesen. Die Entscheidung über die Verleihung des Heldenstatus, also die Anerkennung als Märtyrer der NS-Bewegung, lag jedoch weiterhin bei einer übergeordneten Instanz, hier der NSDAP (hierzu zuletzt Thieme 2017).

Im Gegensatz zu solchen Praktiken propagierte die Wochenschau *Der Augen-*

zeuge eine Form der Zeugenschaft, die angeblich ohne Beglaubigung einer höheren Instanz auskam. »Sie sehen selbst, Sie hören selbst – urteilen Sie selbst«, so lautete zumindest zu Beginn ihrer Tätigkeit der ambitionierte Slogan der Wochenschaumacher in der sowjetischen Besatzungszone, der späteren DDR (zit. n. Kleinhans 2013, 299). Nicht die Heldentaten Einzelner, sondern die kritische Rezeption des vorgeführten Bild- und Tonmaterials durch mündige Bürger*innen sollten für die Authentizität des Gezeigten bürgen (Schwarz 2006; Jordan 2013, 66).

Es zeigte sich jedoch rasch, dass dieser aufklärerische Anspruch, der in Anlehnung an die Moralphilosophie Kants den Einzelnen dazu aufforderte, Mut zu haben, sich seines eigenen Verstandes zu bedienen, in der politischen Praxis der jungen DDR kaum umzusetzen war. Anders gesagt: Die Machthaber vertrauten (mit guten Gründen) schlicht nicht darauf, dass die Urteile der Wochenschau-Besucher*innen in ihrem Sinne ausfallen würden. Sie wirkten daher durch immer stärkere Eingriffe und politische Lenkung darauf hin, dass »ihre« Wochenschau der parteiamtlichen Linie der SED folgte, nicht zuletzt, um so auch ein Gegengewicht zu der in den Wochenschauen der Westzonen und der westlichen Alliierten immer stärker werdenden Kritik an ihrer politischen Herrschaft zu schaffen.

Ein typisches Beispiel dafür, wie vermeintliche Augenzeugenschaft in den Dienst der SED-Herrschaft genommen wurde, zeigt die Wochenschau Nr. 42 vom Oktober 1954. Einziges Thema war der fünfte Jahrestag der DDR, der mit einem Staatsakt am 7. Oktober 1954 begangen wurde. Der folgende Ausschnitt aus dieser Wochenschau beginnt mit der Festansprache des Ministerpräsidenten Otto Grotewohl.

Die Rede Grotewohls war – wie nicht anders zu erwarten – ein pathetisches Bekenntnis zur DDR und ein Lob ihrer Aufbauleistung. Explizit erwähnt Grotewohl die Schwerindustrie, den Bergbau und Maschinenfabriken als »Grundlage unserer Friedenswirtschaft«, aber auch den Bau von Wohnungen und Polikliniken, Schulen und Theatern, Sportplätzen und die Wiedererrichtung von Kulturdenkmälern. Die Filmemacher des *Augenzeugen* unterlegten die entsprechenden Passagen von Grotewohls Rede nicht nur mit triumphaler klassischer Musik, sondern blendeten auch dokumentarische Filmaufnahmen vom Fackelmarsch zum fünften Jahrestag, von der Arbeit in einem Stahlwerk, von neuerrichteten Wohnungen und einem Sportstadion ein. Diese Aufnahmen dienten der Authentifizierung der Rede Otto Grotewohls und besonders der von ihm vertretenen These, dass all die gezeigten Bauwerke Ausdruck dafür seien, »wie die Sorge um den Menschen in einem Arbeiter- und Bauernstaat verwirklicht



Video 2: Ausschnitt aus Wochenschau *Der Augenzeuge*, Nr. 42 vom Oktober 1954



wird«. Sie waren gewissermaßen visuelle O-Töne, die den mit eineinhalb Minuten vergleichsweise langen Redeausschnitt Grotewohls nicht nur illustrierten, sondern auch dessen inhaltliche Aussage bildlich verstärkten. Sie schufen die für die Filmberichte notwendige Dynamik und machten das Politische sichtbar, indem sie auf die sinnlich erfahrbaren Konsequenzen der politischen Richtungsentscheidungen verwiesen (grundlegend Morin 1958, 145–148).

Das war zugleich nicht ungefährlich, denn der Eindruck der Authentizität war nur um den Preis der Überprüfbarkeit zu haben. Die bei den Zuschauer*innen geweckten Erwartungen mussten sich im Alltag bestätigen lassen. Anfang der 1950er Jahre wird dies noch vergleichsweise unproblematisch gewesen sein, da es sich vielfach um Versprechen für die nahe und mittlere Zukunft handelte, aber schon bald sollte das Auseinanderfallen von der DDR-Führung behaupteter Aufbauleistungen und von den Bürger*innen tatsächlich erfahrbarer Verbesserungen zu einem politischen Problem werden. Schon 1953 aber war vom ambitionierten Slogan des *Augenzeugen* aus den späten 1940er Jahren (s. o.) kaum mehr etwas geblieben (Kleinhaus 2013, 299).

Fallstudie 3: Das zehnjährige Jubiläum des 17. Juni 1953

Zehn Jahre jünger als das erste Beispiel ist mein dritter und letzter Filmausschnitt. Er entstammt der *UFA-Wochenschau* Nr. 360 vom Juni 1963, also der bis 1956 unter dem Namen *Neue Deutsche Wochenschau* bekannten und von der Bundesrepublik stark subventionierten halb-staatlichen Wochenschau. In dieser Wochenschau war es das zweite Thema (bemerkenswerterweise begann sie mit einem Beitrag über Arbeitsschutz auf dem Bau). Inhaltlicher Aufhänger des Films war das zehnjährige Jubiläum des 17. Juni 1953, ein Anlass, der jedoch aufs Engste mit dem zwei Jahre zurückliegenden Mauerbau vom August 1961 verknüpft wurde. Es handelte sich naturgemäß um ein eminent politisches Thema, sodass die Rhetorik des Kalten Kriegs nicht überrascht. Die »Machart« des Filmbeitrags ist jedoch durchaus bemerkenswert, was sich besonders durch den Einsatz der Bilder sowie an den Filmschnitten zeigt:

Dieser Filmbeitrag beginnt damit, dass die Kamera Fotografien vom Mauerbau im August 1961 abfilmt. Die zum Teil grobkörnigen Vergrößerungen in Schwarz-Weiß stammen, so sagt es auch der Kommentar, vom Museum am



Video 3: Ausschnitt aus *Neue Deutsche Wochenschau*, Nr. 360 vom Juni 1963



Checkpoint Charlie, wodurch sie gleich doppelt authentisch wirken: erstens durch ihre Ästhetik – die den Konventionen der Reportagefotografie jener Jahre entsprach –, die scharfe Bilder bei schwachen Lichtverhältnissen, wie sie für die Straßenfotografie typisch sind, nur unter Einsatz hochempfindlichen, aber grobkörnigen Filmmaterials erreichen konnte. Authentizität verbürgte zweitens der Herkunftsort dieser Bilder, also das Museum. Es legt indirekt nahe, dass hier nicht der subjektive Blick des einzelnen Fotografen, sondern gewissermaßen eine Art offizieller oder jedenfalls ein von vielen geteilter, kollektiver Blick auf das Ereignis präsentiert wird.

Der Fokus der Kamera liegt auf den Gesichtern der Fotografierten, vor allem Soldaten der NVA, die Schrecken und Verzweiflung ausdrücken und so – ohne dass es eines direkten Kommentars bedürfte – der offiziellen Version der DDR vom »antifaschistischen Schutzwall« entgegengesetzt sind. Wenig später zeigt der Film dann Bilder von Steine werfenden Demonstranten am 17. Juni 1953. Die Verbindung dieser beiden Ereignisse leistet der Sprecherkommentar, der hervorhebt, dass anders als bei den damaligen Massenprotesten »von Millionen« inzwischen »Verzweiflungstaten Einzelner« nötig seien, um West-Berlin (und damit den sogenannten freien Westen) zu erreichen. Der Anblick eines brennenden S-Bahnhofeingangs 1953 wird dann geschickt übergeblendet in das »ewige Feuer«, das aus einer Gedenkschale zum Andenken an den 17. Juni 1953 vor dem Rathaus Schöneberg lodert. Der abschließende kurze Ausschnitt einer Rede des damaligen Regierenden Bürgermeister Willy Brandt aus Anlass des zehnten Jahrestags des »Volksaufstands« in der DDR greift dann die Deutung des 17. Juni als Freiheitskampf direkt auf.

Dieser kurze Filmbeitrag von knapp einer Minute und 20 Sekunden ist ein gutes Beispiel dafür, wie die damaligen Wochenschauen dokumentarische Film- und Fotoaufnahmen in den Dienst von politischer Propaganda stellten. Die dramatischen Aufnahmen wurden geschickt zur Illustration und Beglaubigung der Erzählung von den freiheitsliebenden, aber gewaltsam unterdrückten Deutschen »in der [Ost-]Zone« verwendet. Dieses Narrativ hat die bundesdeutsche Zeitgeschichtsschreibung in den folgenden Jahrzehnten weiter tradiert, deren maßgebliche Protagonisten als Heranwachsende vielleicht nicht ohne Effekt mit den hier diskutierten Wochenschauberichten sozialisiert worden waren (Siemens 2011, 36f.). Die Erzählung von Freiheitssehnsucht und Widerstand bereitete erst den Boden dafür, dass Brandts politische Botschaft am Ende des Filmbeitrags zumindest den entsprechend vorgebildeten Zuschauer*innen als sinn- und wirkungsvoll zugleich erscheinen konnte.

Schlussüberlegungen: Authentizität als Effekt und Zuschreibung

Alle drei beispielhaft gezeigten Wochenschauausschnitte weisen einen hohen Grad an politischer Eindeutigkeit und Systemkonformität auf. Zugleich ist deutlich geworden, dass die Filme authentische Aufnahmen – im Sinne des oben Ausgeführten also Filmbilder, die eine nicht inszenierte außerfilmische Realität zeigen – verwendeten und diese wiederholt auch explizit (im Sprecherkommentar) als authentisch kennzeichneten. Dass alle drei Beispiele hochgradig ideologisch geprägte Wochenschaubeiträge waren, steht dazu nicht im Widerspruch. Im Gegenteil: Die Inszenierung der Ideologie durch den Einsatz authentischen Bildmaterials – oder genauer: von nicht-fiktivem Bildmaterial, dem die Zuschauer*innen begründetermaßen Authentizität zuschreiben konnten – war geradezu die Bedingung dafür, dass die erhoffte propagandistische Wirkung eintreten konnte, die Authentizitätspolitiken der Filmemacher also erfolgreich waren (im Ergebnis ebenso Huck 2012, 250). Etablierte Bildikonen waren ein probates Mittel, diese Authentizitätszuschreibungen zu erreichen (Beispiel 1), doch auch genrebezogene Konventionen einer spezifischen Wochenschauästhetik, die den Wahrheitsanspruch der Wochenschauen mit einer wiedererkennbaren Bild- und Tonsprache verknüpfte, machten für die Zuschauer*innen dokumentarisches Material auch authentisch.

Meine Ausgangsvermutung, dass die Wochenschauen die Zuschauer*innen seinerzeit mit verschiedenen Ansprüchen auf Authentizität konfrontierten, um ihnen gewissermaßen gelenkt die Wahl zu lassen, hat sich hingegen nicht bestätigt. Auch wenn sich die eingesetzten filmischen Mittel, die jeweiligen Filmbeiträge authentisch wirken zu lassen, voneinander unterschieden, so handelte es sich bei allen drei Beispielen um »Konsensjournalismus« mit einer politisch vergleichsweise eindimensionalen Bildsprache, die die Zuschauer*innen nur sehr begrenzt zur kritischen Reflexion einlud (Schwarz 2006, 227; Weisbrod 2003, 15).

Drei Erklärungen bieten sich an: Erstens deutet dieser Befund darauf hin, wie stark auch die Nachkriegswochenschauen in der Kontinuität obrigkeitsstaatlicher Bildberichte von vor 1945 standen – und dass, obwohl die Produzenten in der Nachkriegszeit fortwährend das Gegenteil behaupteten. Die Weiterverwendung etablierter Stilmittel – Bildsprache, Motivwahl etc. – ist auffällig und war vermutlich nicht allein auf die personale Kontinuität der beteiligten Kameramänner und Regisseure zurückzuführen, sondern auch den Rezeptionsgewohnheiten der Zuschauer*innen geschuldet. Die Wochenschauen entsprachen in dieser Hinsicht weder in West noch Ost dem Primat der »Sachlichkeit«,

den Thomas Mergel als charakteristischen »medialen Stil« der Nachkriegszeit ausgemacht hat (Mergel 2003, 38–42).

Zweitens belegen sie, dass sich schon sehr früh in der Nachkriegszeit Ansätze zu zwei unterschiedlichen Medienöffentlichkeiten in Deutschland herausbildeten, auf die die jeweils andere Seite nur noch sehr begrenzt reagieren musste. Diese Entwicklung war zunächst vor allem ein Phänomen auf der Produzentenebene, denn auf der Rezeptionsebene blieben die deutschen Medienöffentlichkeiten zumindest bis in die späten 1950er Jahre hinein noch »gesamtdeutsch« orientiert, mit auffälligen Kontinuitäten zur Zwischenkriegszeit (Kuschel 2016; Schildt 2001, 201). Selbst wenn ein Wochenschaubericht explizit den Teil des Landes hinter der eigenen Landesgrenze thematisierte, tat er dies schon früh in einer Weise, die so gut wie keinen Spielraum für unterschiedliche Wirklichkeitsdeutungen ließ.

Drittens schließlich ist ein Vergleich mit dem heutigen »Reality-TV« und gegenwärtigen Formen der Öffentlichkeitsarbeit aufschlussreich. So argumentiert etwa der Hamburger Medienwissenschaftler Thomas Weber, dass es sich bei dem dokumentarisch anmutenden Aspekt des Reality-TVs lediglich um eine für die Zuschauer*innen inszenierte, »vermeintliche Authentizität« handle, um sie »affektiv stärker an die Handlung zu binden« – bei gleichzeitig vergleichsweise niedrigen Produktionskosten (Weber 2017, 23). Ähnlich ist es für Praktiker*innen moderner PR eine Binsenweisheit, dass sie das Authentische einer Persönlichkeit für die Massenmedien inszenieren und dabei anstreben, nichts dem Zufall zu überlassen:

»Authentizität erzeugen wir durch eine möglichst systematisch angelegte Folge von Berichterstattungsanlässen, Events genannt, deren Gesamtheit den gewünschten Mythos mit der Person konnotativ verbindet. [...] Die Rezipienten werden Zeugen eines Lebens der Person, das ihnen etwas von deren Persönlichkeit erzählt, das sie zunächst errahnen, dann aber immer stärker erfahren und schließlich wünschen.« (Kocks 2013, 448).

Auch die Wochenschauen der Nachkriegsjahre in den beiden Deutschlands gingen nicht wesentlich anders vor. Sie präsentierten eine systematisch angelegte Folge von Berichten, die die Zuschauenden zunächst zum Zeugen und dann unmerklich zu Komplizen machten und sie durch ihre Einbettung in ein Narrativ mehr oder weniger subtil für eine bestimmte politische Weltanschauung gewinnen wollten. Eine Analyse von Wochenschauen der Nachkriegszeit hat daher nicht nur historisches Erkenntnispotenzial, sondern wirft in umgekehrter Blickrichtung auch Fragen nach der ideologischen Verfasstheit der Gegenwart und die sie prägenden Akteur*innen auf.

Filmografie

- Der Augenzeuge*, DEFA, Nr. 42, DDR, Oktober 1954, in: DEFA-History 1946–1955 – Der Augenzeuge, 10er-DVD-Box. Veröffentlicht von Progress-Film, Berlin 2017.
- Neue Deutsche Wochenschau*, Neue Deutsche Wochenschau GmbH, Nr. 171, BRD, 3. Mai 1953, Bundesarchiv, Filmothek, https://www.filmothek.bundesarchiv.de/video/586067?set_lang=de [10.08.2021].
- UFA-Wochenschau*, UFA, Folge 360, DDR, Juni 1963 (Medienarchiv Bielefeld).
- Unsere Zeit*, Zeitfilm, Nr. 73, BRD, Oktober 1953 (Medienarchiv Bielefeld).

Literatur

- Bartels, Ulrike: Die Wochenschau im Dritten Reich. Entwicklung und Funktion eines Massenmediums unter besonderer Berücksichtigung völkisch-nationaler Inhalte, Frankfurt a. M. 2004.
- Behrenbeck, Sabine: Der Kult um die toten Helden. Nationalsozialistische Mythen, Riten und Symbole, Vierow b. Greifswald 1996.
- Brandt, Peter: 1948 – Jahr der Entscheidungen: Ernst Reuter und der Weg in den Kalten Krieg, Berlin 2012.
- Etmanski, Johannes: Das Deutschlandbild in der polnischen Wochenschau und die deutsch-polnischen Beziehungen 1945–1956 (Kommunikationsgeschichte, Bd. 24), Berlin 2007.
- Giese, Hans-Joachim: Die Film-Wochenschau im Dienste der Politik (Leipziger Beiträge zur Erforschung der Publizistik, Bd. 5), Dresden 1940.
- Gröschl, Jutta: Die Deutschlandpolitik der vier Großmächte in der Berichterstattung der deutschen Wochenschauen 1945–1949. Ein Beitrag zur Diskussion um den Film als historische Quelle (Beiträge zur Kommunikationsgeschichte, Bd. 5), Berlin/New York 1997.
- Huck, Christian: Authentizität im Dokumentarfilm. Das Prinzip des falschen Umkehrschlusses als Erzählstrategie zur Beglaubigung massenmedialen Wissens, in: Antonius Weixler (Hg.): Authentisches Erzählen. Produktion, Narration, Rezeption. Berlin/Boston 2012, 239–264.
- Hütter, Hans Walter: Vorwort, in: Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland (Hg.): Bilder im Kopf. Ikonen der Zeitgeschichte, Köln 2009, 1–12.

- Jordan, Günter: DEFA's »Der Augenzeuge«. The Newsreel in East Germany, 1946–1949, in: *Historical Journal of Film, Radio and Television* 13/1 (1993), 63–67.
- Kleinhans, Bernd: »Der schärfste Einsatz für die Wirklichkeit«. Die Geschichte der Kinowochenschau, St. Ingbert 2013.
- Kocks, Klaus: Die Inszenierung des Authentischen. Ein Paradoxon zwischen Wahrheitsillusion und residualen Ressentiments, in: *Communicatio Socialis* 46/3–4 (2013), 443–454, online unter <https://ejournal.communicatio-socialis.de/index.php/cc/article/view/81> [10.08.2021].
- Kowalczyk, Ilko-Sascha: 17. Juni 1953: Geschichte eines Aufstands, München 2013.
- Kramer, Sven: Versuch über den Propagandafilm. Zu Leni Riefenstahls Dokumentarfilmen aus den dreißiger Jahren, in: Jörn Glasenapp (Hg.): *Riefenstahl revisited*, München 2009, 71–99.
- Kuschel, Franziska: Schwarzhörer, Schwarzseher und heimliche Leser. Die DDR und die Westmedien, Göttingen 2016.
- Lehnert, Sigrun: Die Gegenwart »echt und lebenswahr« gestalten. Darstellung modernen Lebens in der Kino-Wochenschau (1950–1965) und die Herstellung filmischer Authentizität, in: *Visual-History*, 28.12.2017, <https://visual-history.de/2017/12/28/die-gegenwart-echt-und-lebenswahr-gestalten/> [10.08.2021].
- Lehnert, Sigrun: Wochenschau und Tagesschau in den 1950er Jahren, Konstanz 2013.
- Mergel, Thomas: Der mediale Stil der »Sachlichkeit«. Die gebremste Amerikanisierung des Wahlkampfes in der alten Bundesrepublik, in: Bernd Weisbrod (Hg.): *Die Politik der Öffentlichkeit – Die Öffentlichkeit der Politik. Politische Medialisierung in der Geschichte der Bundesrepublik*, Göttingen 2003, 29–53.
- Millington, Richard: *State, Society, and Memories of the Uprising of 17 June 1953 in the GDR*, Basingstoke 2014.
- Morin, Edgar: *Der Mensch und das Kino. Eine anthropologische Untersuchung*, Stuttgart 1958.
- Müller, Marion G.: *Grundlagen der visuellen Kommunikation. Theorieansätze und Analysemethoden*, Konstanz 2003.
- Pfister, Eugen: *Europa im Bild. Imaginationen Europas in Wochenschauen in Deutschland, Frankreich, Großbritannien und Österreich 1948–1959*, Göttingen 2014.
- Roß, Heiner (Hg.): *Lernen Sie diskutieren! Re-education durch Film. Strategien der westlichen Alliierten nach 1945*, Berlin 2005.

- Saupe, Achim: Authentizität, Version 3.0, in: Docupedia-Zeitgeschichte, 25.08.2015, https://docupedia.de/zg/Saupe_authentizitaet_v3_de_2015 [10.08.2021].
- Saupe, Achim: Historische Authentizität. Individuen und Gesellschaften auf der Suche nach dem Selbst – ein Forschungsbericht, in: H-Soz-Kult, 15.08.2017. <https://www.hsozkult.de/literaturereview/id/forschungsberichte-2444> [10.08.2021].
- Schierl, Thomas: Der Schein der Authentizität. Journalistische Bildproduktion als nachfrageorientierte Produktion scheinbarer Authentizität, in: Thomas Knieper/Marion G. Müller (Hg.): Authentizität und Inszenierung von Bilderwelten, Köln 2003, 150–167.
- Schildt, Axel: Das Jahrhundert der Massenmedien, in: Geschichte und Gesellschaft 27 (2001), 177–206.
- Schroer, Markus/Alexander Bullik: Zwischen Dokument und Fiktion. Grenz- bewegungen des Dokumentarischen, in: Carsten Heinze/Thomas Weber (Hg.): Medienkulturen des Dokumentarischen, Wiesbaden 2017, 61–84.
- Schultz, Tanjev: Alles inszeniert und nichts authentisch? Visuelle Kommunikation in den vielschichtigen Kontexten von Inszenierung und Authentizität, in: Thomas Knieper/Marion G. Müller (Hg.): Authentizität und Inszenierung von Bilderwelten, Köln 2003, 10–24.
- Schwarz, Uta: Der blockübergreifende Charme dokumentarischer Bilder: Tradition, Ideologie und Geschlecht in der Repräsentationsordnung der bundesdeutschen und der DDR-Wochenschau der 1950er Jahre, in: Thomas Lindenberger (Hg.): Massenmedien im Kalten Krieg. Akteure, Bilder, Resonanzen, Köln 2006, 203–234.
- Schwarz, Uta: Wochenschau, westdeutsche Identität und Geschlecht in den fünfziger Jahren, Frankfurt a. M. 2002.
- Seja, Silvia: Handlungstheorien des Bildes, Köln 2009.
- Siemens, Daniel: Horst Wessel. Tod und Verklärung eines Nationalsozialisten, München 2009.
- Siemens, Daniel: Von der bleiernen Nachkriegszeit zur Modernisierung im Wiederaufbau? Das gegenwärtige Bild der frühen Bundesrepublik in der Geschichtswissenschaft, in: Matthias N. Lorenz/Maurizio Pirro (Hg.): Wendejahr 1959? Die literarische Inszenierung von Kontinuitäten und Brüchen in gesellschaftlichen und kulturellen Kontexten der 1950er Jahre, Bielefeld 2011, 23–43.
- Stamm, Karl: Zum Problem der »Authentizität« in der deutschen Kriegswochenschau, in: ders. (Hg.): Kleine Beiträge zur deutschen Wochenschau-Geschichte, Weimar 2005, 61–75.

- Thieme, Sarah: Nationalsozialistischer Märtyrerkult. Sakralisierte Politik und Christentum im westfälischen Ruhrgebiet, Frankfurt a. M. 2017.
- Weber, Thomas: Der dokumentarische Film und seine medialen Milieus, in: Carsten Heinze/Thomas Weber (Hg.): Medienkulturen des Dokumentarischen, Wiesbaden 2017, 3–26.
- Weckel, Ulrike: Beschämende Bilder: Deutsche Reaktionen auf alliierte Dokumentarfilme über befreite Konzentrationslager, Stuttgart 2012.
- Weisbrod, Bernd: Öffentlichkeit als politischer Prozeß. Dimensionen der politischen Medialisierung in der Geschichte der Bundesrepublik, in: ders. (Hg.): Die Politik der Öffentlichkeit – Die Öffentlichkeit der Politik. Politische Medialisierung in der Geschichte der Bundesrepublik, Göttingen 2003, 11–25.

URL der Online-Ausgabe (Open Access): <https://zdbooks.de/echt-inszeniert-2021/daniel-siemens-ideologie-ist-gelingende-authentizitaet> [20.02.2022]

Lizenz: CC BY-NC-ND 3.0 DE; im Beitrag enthaltenes Bild-, Ton- und/oder Filmmaterial ist von dieser Lizenz nicht erfasst.

Michael Ostheimer und Katja Stopka

Erfahrungs- und Erwartungslandschaften

Ästhetische Authentisierungsstrategien des Sozialismus in der DDR

Abstract

Ausgehend von Theodor W. Adornos Auffassung, dass Kunst sprechen lasse, »was die Ideologie verbirgt«, werden im vorliegenden Beitrag in der DDR entstandene künstlerische Landschaftsdarstellungen als mediale Beglaubigungen eines gleichermaßen realen wie teleologisch verstandenen Sozialismus in den Blick genommen. In der DDR spielte Landschaft und ihre mediale wie ästhetische Repräsentation eines Zusammenhangs aus Natur, Kultur, Interpretation, Leben und Arbeit eine zentrale Rolle. Denn mit Landschaftsdarstellungen lässt sich der »authentische« Lebensstil einer Gesellschaft verräumlichen und ermöglicht so historische Aufschlüsse sowohl über Authentisierungsstrategien des Sozialismus als auch über die problematische Referentialität des Authentischen, einschließlich seiner Bedeutung in der politischen Kommunikation. Der Vergleich von DDR-Landschaftsdarstellungen unterschiedlicher Dekaden zeigt darüber hinaus verschiedene Strategien der Verzeitlichung des Raumes. Dies wird hier exemplarisch an zwei Filmen und einem Gemälde über Montanlandschaften untersucht: dem Spielfilm *Sonnensucher* (1958) von Konrad Wolf und der Serie *Columbus 64* (1966) von Ulrich Thein sowie dem Gemälde *Hinter den sieben Bergen* (1973) von Wolfgang Mattheuer.

»Was bleibt, stiften die Menschen«: Kunst und Authentizität im Sozialismus

In der marxistisch geprägten Kunsttheorie wird Kunst als eine gleichermaßen erfahrungsbasierte wie zukunftsweisende Darstellungsform betrachtet, mit der das in der Realität noch nicht Erreichte prospektiv vorgedacht, skizziert bzw. ausgemalt oder auch fingiert und variiert werden soll. Insofern besitzt Kunst eine operative Funktion und ist stets einem realen Zusammenhang verpflichtet, nämlich dem der Gesellschaft. Sozialistische Kunstprodukte haben ihre Aufgabe also darin, idealtypisch Lebensformen und -stile zu präsentieren und Möglichkeiten zu ihrer Entwicklung zu erschließen. Diesen Zusammenhang hat etwa der Schriftsteller Werner Bräunig für die DDR in einem Begleittext für einen Bildband mit dem Titel »Luftbilder aus der DDR« Ende der 1960er Jahre entfaltet:

»Ein kleines Land im Herzen Europas ist die Deutsche Demokratische Republik, kleiner als Griechenland, kaum ein Drittel von Italien, ein Viertel von Schweden, ein Fünftel von Frankreich – dies kleine Land nimmt den neunten Rang in der Weltindustrieproduktion ein, den fünften in Europa. Belebte Landschaft – ein Land in der Veränderung. [...] Etliches mußten wir am Wege lassen, konnten es nur im Vorübergehen streifen bestenfalls – eilige Anmerkungen nur zu dem, was im Bilde zu sehen ist, unvollständig und ungefähr, und doch vielleicht verdeutlichend, wes Geistes Kind dies Land ist und diese Landschaft, die der Mensch verändert hat über die Jahrhunderte hin, am einschneidendsten aber in diesem Jahrhundert: er hat sie gestaltet, er hat sie vermenschlicht. Denn dies ist das Unsere: man kommt an, man richtet sich ein, und dann geht man wieder. Aber man kann die Erde wohnlicher hinterlassen, als man sie vorfand, oder auch unwirtlicher; man kann Welt ›an sich‹ in Welt ›für uns‹ verwandeln, man kann auch Welt für uns zurückverwandeln in Welt an sich. Was bleibt, stiften die Menschen – was der Mensch vermag, so oder so, davon wollen wir berichten. Was die befreite Arbeit vermag – darauf bauen wir« (Willmann/Bräunig 1968, 24).

Im sachlichen Stil einer Reportage, aber dennoch den Sprachgestus des Poetisch-Hymnischen nicht verhehlend, eröffnet Bräunig gleichermaßen einen Vergangenheits- wie Zukunftshorizont seines »kleinen Landes«, in dem er auf die visuelle Überschau der Luftbilder, die keine Horizonte zulässt, erläuternd Bezug nimmt und sie sprachlich durch die Spektren der Erfahrung und Erwartung zeiträumlich ergänzt: »ein Land in der Veränderung«. »Denn dies ist das Unsere: man kommt an, man richtet sich ein, und dann geht man wieder.«

Gekennzeichnet durch Imperfekt und Perfekt wird auf das bereits Geschaffene verwiesen: »konnten es nur im Vorübergehen streifen«; »er hat sie gestaltet«. In der Modalform des Könnens werden dagegen die Möglichkeitsräume der Zukunft eröffnet. »Man kann die Erde wohnlicher hinterlassen, als man sie vorfand.«

Was Bräunig damit entwirft, ist ein geografisch fundiertes Konzept von sozialistischer Fortschrittsgeschichte, in dem das räumliche Erbe der kulturellen Vergangenheit mit der zukünftigen Veränderung des betrachteten Ausschnitts der Erdoberfläche zusammengeschlossen wird. Das Agens, das dies alles hervorbringt und verbindet, ist die menschliche Arbeit im Sinne von Gestaltung und Veränderung des Raumes, was in der prospektiven Perspektive des historischen Materialismus als Verzeitlichung von Landschaft gekennzeichnet werden kann. Die Landschaft und ihre Veränderung im Sozialismus lässt sich indes auch nicht als »natürlicher« Prozess verstehen, sondern ist per se gesellschaftlich bzw. politisch motiviert. Der sozialistische Mensch mit seinem Gestaltungswillen und seinen Gestaltungsoptionen verantwortet den politischen Wandel, indem er seinen Lebensraum in seinem respektive sozialistischem Sinne mit Hilfe seines Intellekts, seiner Arbeitskraft und seiner Leistungsfähigkeit zunächst imaginiert und entwirft und dann entsprechend durch sein Tun hervorbringt, ausrichtet und verwandelt.

Vergangenheit und Zukunft spielen insoweit eine wesentliche Rolle, als dass aus der historischen Erfahrung in den politischen Räumen des Faschismus und Totalitarismus (von daher raumzeitlich auch als Erfahrungsraum zu fassen) einer anderen besseren – antifaschistischen – Zukunft entgegengestrebt wird, die es als Erwartungslandschaft zunächst auszumalen und sodann zu verwirklichen bzw. zu gestalten gilt, woraus sich in der fortlaufenden Dynamik erneut eine Erfahrungslandschaft konturiert, aus der wiederum neue Zukünfte respektive Erwartungslandschaften generiert werden (vgl. Sabrow 2004, 165–184). Insofern die Erwartungslandschaft in diesem sozialistischen Sinne sich als eine futurisierende Raum-Zeit-Vorstellung verstehen lässt, entspricht sie aus historisierender Perspektive der von den Historikern Rüdiger Graf und Benjamin Herzog vorgeschlagenen »Gestaltungszukunft«, die im Kontext der Frage, wie in »bestimmten historischen Konstellationen verschiedene Arten von Zukunft erzeugt wurden« (Graf 2017, 312), als eine spezifische Form von Zukunftsgenerierung herauskristallisiert wurde (Graf/Herzog 2016, 497–515).

Entsprechend lassen sich in der DDR entstandene Kunstwerke, etwa aus der bildenden Kunst, der Fotografie, des Films und der Literatur, als mediale und mithin historische Beglaubigungen eines gleichermaßen realen wie teleologisch

verstandenen Sozialismus fassen – wobei diese sowohl Sozialismus-affirmativ wie Sozialismus-kritisch ausfallen konnten, je nachdem, wie man sich künstlerisch auf die realen Begebenheiten bzw. die persönlichen oder auch kollektiven Erfahrungen und die zukunftsorientierten Vorstellungen bezog bzw. diese begriff und rezipierte. Zugleich entpuppen sich solche in der DDR entstandene Landschaftsdarstellungen als Repräsentationen sowie Reflexionen von Konstruktionen »sozialistischer« Authentizität in einem sozialistischen Land. Denn sie zeichnen die Authentizitätsvorstellungen einer sozialistischen Lebenspraxis, sozialistischen Kultur und sozialistischen Politik medial nach bzw. malen sie prognostisch aus oder nehmen sie kritisch in Augenschein. So entwerfen künstlerische Landschaftsgestaltungen entweder selbst Strategien der Authentisierung oder sie weisen sie als solche reflektorisch aus. Der Begriff der Authentisierung – u. a. in Anlehnung an die Erkenntnisse des Forschungsverbundes Historische Authentizität – nimmt dabei Bezug auf verschiedene Facetten und Dynamiken von Beglaubigungsstrategien bzw. Beglaubigungspraxen und Authentizitätszuschreibungen in kulturellen, sozialen und politischen Zusammenhängen (vgl. Sabrow/Saupe 2016, 7–28; Weixler 2010, 12; Kramer 1999, 29–45; Beyerle 1997).

Zwei Authentizitätsmarker sind für die Analyse von sozialistischen Kunstwerken, die die Verzeitlichung von Landschaft zu ihrem Sujet machen, von Bedeutung. Der eine bezieht sich auf die empirische materielle Verankerung in der Wirklichkeit des sozialistischen Lebensraumes DDR und kann als »referentielle Authentizität« markiert werden. Hier wird künstlerisch der Bezug zu dem hergestellt, was als Gegenwartsverortung und Vergangenheitshorizont aus der Erfahrung bzw. aus der Erinnerung gespeist ist.¹ Der andere hingegen markiert mit Blick auf die Fortschrittsausrichtung des Sozialismus dessen Movens und lässt sich in seiner Dynamik als »idealiter orientierte Authentisierung des Sozialismus« kennzeichnen, da hier in der künstlerischen Imagination vorweg-

1 Hier wird unter referentieller Authentizität allerdings nicht das verstanden, was Antonius Weixler damit gemeint hat. Weixler unterscheidet drei Authentizitätsbegriffe, wobei er den Begriff der *referentiellen Authentizität der Zuweisung* der Vormoderne zuordnet. Die Markierung der Authentizität, wie sie hier vorgenommen wird, meint mit referentiell tatsächlich lediglich die Bezugnahme auf eine empirisch reale Wirklichkeit im Unterschied zu der Bezugnahme auf ein Imaginatives als eine Authentisierungsstrategie, die auf idealiter Zukünftiges verweist. Allerdings gibt auch Weixler zu, dass sich die referentielle Authentizität epochenunabhängig und damit Chronologie-resistent zeigt, insofern sie »durch die Postmoderne hindurchgewandert« sei. Daher erscheint seine zuerst konstatierte Feststellung, die referentielle Authentizität sei ein Phänomen der Vormoderne, auch nicht schlüssig (vgl. Weixler 2010, 8 f.).

genommen wird, was zukünftig real werden soll und entsprechend mit Erwartung verknüpft ist. Denn insofern jedweder sozialistischen Ideologie Fortschrittsvorstellungen inhärent sind, lässt die Analyse von Kunstwerken, die sich mit diesen befassen, nicht nur Auskünfte über sich verändernde Zukunftsvorstellungen zu, sondern zugleich auch über sozialistische Authentizitätsvorstellungen und Authentisierungsstrategien im Wandel von nahezu vierzig Jahren DDR-Geschichte.

Im Folgenden wird das, was hier unter der Formulierung »Verzeitlichung von Landschaft im Sozialismus« eingeführt wurde, in Anknüpfung an kulturwissenschaftliche Überlegungen zu Raum-Zeit-Vorstellungen und zu Landschaftskonzepten eingehengt und durch die Bestimmung von analytischen Kriterien operationalisierbar gemacht. Anhand von drei künstlerischen Landschaftsdarstellungen aus den Genres Film und Malerei erfolgt dann eine exemplarische Analyse zur weiteren Konkretisierung des hier entwickelten Zeit-Raum-Konzepts vor dem Hintergrund des Zusammenhangs von Authentizität und Sozialismus.

»Auferstanden aus Ruinen / und der Zukunft zugewandt«. Sozialistische Zeitlandschaften

Erfahrungsbasierte Repräsentationen des Sozialismus lassen sich von erwartungsbasierten Modellierungen unterscheiden, jedoch auch miteinander in Beziehung setzen, wie dies bereits an Bräunigs Text zu den Luftbildern der DDR gezeigt werden konnte, aber in ähnlicher Weise auch an der von Johannes R. Becher gedichteten Nationalhymne der DDR transparent wird, die mit den Versen »Auferstanden aus Ruinen/und der Zukunft zugewandt« beginnt. Auch hier wird sich offenkundig auf die raumzeitlichen Aspekte von Vergangenheit und Zukunft bezogen, heißt es doch in der Überschrift, die noch auf die Hoffnung einer deutsch-deutschen Einheit setzt: »Als Hymne der gesamt Deutschen zum Neuanfang aus den Kriegen in Ost und West« (vgl. Ostheimer 2018, 22; Radkau 2017, 58; Sabrow 2009, 117–134).

An diesem Punkt der Untrennbarkeit von Raum und Zeit setzte bereits der russische Literaturtheoretiker Michail Bachtin in den 1930er Jahren an. Sein Raum-Zeit-Konzept des Chronotopos geht von einer Wechselbeziehung verzeitlichter Raumwahrnehmung und verräumlichender Zeitdarstellung aus. Kulturelle genauso wie politische Räume und Raumvorstellungen lassen sich danach nur im Kontext von Zeitperspektiven und Zeitvorstellungen verstehen, was

nicht zuletzt bedeutet, dass eine historische Analyse von Landschaftsdarstellungen nur in Verbindung mit den jeweiligen Zeitvorstellungen gelingen kann (Bachtin 2008, 7f.; Ostheimer 2018, 52f.). Folgt man dem Konzept Bachtins, können indes auch die im sozialistischen Kontext entstandenen Kunstwerke, respektive deren inhärente, raumzeitliche Deutungskategorien genauer in den Blick genommen werden, denn in Welt wie in Kunst offenbaren sich die »Merkmale der Zeit« im Raum, und der Raum wird erst »von der Zeit mit Sinn erfüllt und dimensioniert« (Bachtin 2008, 7).

Entsprechend können literarische wie audiovisuelle Darstellungen von Zeitlandschaften, je nach den in der Analyse herauszuarbeitenden räumlichen Geschehens- bzw. Sinnzusammenhängen, mit den drei Polen der dimensionierten Zeit (Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft) verknüpft werden.

Dabei kann in typologischer wie historisierender Absicht zwischen drei temporalen Landschaftstypen unterschieden werden, von denen zwei schon Erwähnung fanden: Erfahrungs- und Erwartungslandschaft sowie Erinnerungslandschaft. Die Erinnerungslandschaft wird in Anlehnung an Aleida Assmann, die Erinnerungslandschaft als eine räumliche Verortung des kulturellen Gedächtnisses versteht (Denkmale, Erinnerungsorte etc.), hier auf Landschaftsdarstellungen bezogen, die eben auf diese räumliche Verortung von Erinnerung bzw. Vergangenheit anspielen (vgl. Assmann 2009). Die Kennzeichnung von Landschaftsdarstellungen als Erfahrungs- und Erwartungslandschaften erfolgt mit Blick auf das von Reinhart Koselleck entwickelte Konzept von »Erfahrungsraum« und »Erwartungshorizont«. Mit diesem Begriffspaar wird Bezug genommen auf einen anthropologischen Tatbestand, demzufolge sich die Gegenwart des Menschen stets aus der Vergangenheit heraus in eine Zukunft hinein erschließt. Dieses wechselnde Verhältnis zwischen Gestern und Morgen konstituiert sich mit dem Eintritt in die Moderne als wandelbare Zeitlichkeit menschlichen Lebens in einem Spannungsfeld von Erfahrung und Erwartung, das wiederum als historisches Bewusstsein zu sich kommt (vgl. Koselleck 1979, 349–375; Jung 2010/2011, 172).

Indes lassen sich die im Sozialismus als Erfahrungs- und Erwartungslandschaften zu typologisierenden ästhetischen Landschaftsdarstellungen zudem vor dem Hintergrund des Geschichtsverständnisses des historischen Materialismus analysieren und verstehen. Denn, wie bereits angemerkt, ist die Verzeitlichung der Landschaft eine für den historischen Materialismus charakteristische Perspektive, die darauf basiert, dass der Raum und seine Gestaltung im Sozialismus per se politisch sind (vgl. Bernhardt/Werner 2017). Entscheidend ist, dass im Begriff der Landschaft das Konzept der marxistischen Anthropolo-

gie und das der sozialistischen Raumökonomie korrelieren, insofern die anvisierte Formung des neuen Menschen als dem auf sozialistischer Arbeit, Moral und Lebensweise basierenden Persönlichkeitsideal ihr räumliches Pendant in einer utopischen Vorstellung von Landschaft hat, die mit dem Kommunismus als Ziel des Sozialismus aufs Engste verbunden ist (Löffler 2013). In einer solchen Landschaft sind Arbeit und Lebenspraxis ebenso miteinander versöhnt, wie der Gegensatz von Produktionsraum und Naturraum bzw. von Stadt und Land aufgehoben ist. Sie fungiert, so der marxistische Kulturphilosoph und Raumtheoretiker Lothar Kühne, als »die grundlegende räumliche Lebensform des Kommunismus« (Kühne 1985, 39).

Erfahrungs- und Erwartungslandschaften in sozialistischer Kunst und Ästhetik

Landschaft in künstlerischen Zeugnissen der DDR wird oft sehr besonders dargestellt, insofern sie im Film, in der Fotografie sowie in der bildenden Kunst und Literatur der DDR in einem starken Sinn als identitätsstiftende Größe gebraucht wird.

Um diesen Befund einzuhegen, ist es sinnvoll, einen Schritt zurückzutreten und nach den Prinzipien lebensweltlicher Verankerung im Raum zu fragen. Einige Prinzipien seien hier genannt, und zwar eine Verankerung über:

1. den Geburtsort sowie Orte und Gegenden des Aufwachsens und der Sozialisation;
2. in der Nähe wohnende Personen (etwa Familie, Freunde, Bekannte);
3. die naturräumliche Beschaffenheit (etwa Geomorphologie);
4. die Bebauung (etwa Siedlungsgeschichte, Architektur);
5. die Raumhistorie (etwa Vergangenheitserzählungen);
6. die Erdgeschichte (etwa Bergbau oder paläontologische Zeugnisse);
7. die Arbeit (etwa über die Landwirtschaft direkt oder über Unternehmensansiedlungen indirekt).

In Bezug auf Landschaftsdarstellungen aus der DDR soll hier an zwei beständig wiederkehrende Aspekte erinnert werden: erstens ein enger Zusammenhang von Landschaft und Arbeit und zweitens die Rolle der Veränderbarkeit von Landschaft. Daraus wiederum ergibt sich eine kulturtheoretisch wie kulturgeschichtlich motivierte Frage nach der Historisierung von Landschafts-

stellungen. Um sich dieser Frage zu nähern, erweist sich eine Bezugnahme auf aktuelle landschaftstheoretische Zugänge unumgänglich. Aber darüber hinaus scheint für diesen Zusammenhang auch der Blick auf einen genuin marxistisch geprägten Landschaftsbegriff aussichtsreich zu sein.

Folgt man aktuellen Landschaftstheorien, basiert der Begriff der Landschaft ausschließlich auf der menschlichen Wahrnehmung. Eine Umgebung wird erst dann zur Landschaft, wenn sie vom Standpunkt des Menschen aus als solche erkannt wird. Landschaft als eine besonders charakterisierte Umwelt ist eine Mischung aus Natur (natürliche Entstehung) und Kultur (Überformung durch menschliche Eingriffe), zu denen unterschiedlichste Interpretationen, Ideen, Bilder und Metaphern entwickelt wurden (vgl. Küster 2012). Jenseits subjektiver Anschauung wird Landschaft nur in medialer Repräsentation zugänglich – eine Landschaft ohne ihre mediale Repräsentation ist, zumindest in der europäischen Tradition des Begriffs, ein Konzept ohne Anschauung (anders sieht es z.B. in China aus, wo der Begriff der Landschaft aus dem Binom »Berge-Gewässer« zusammengesetzt ist). Für Landschaft als Gegenstand der Historiografie bedeutet das, dass man ohne entsprechende Landschaftsdarstellungen zwar Landschaftskonzepte historisch aufarbeiten kann (etwa anhand von theoretischen Abhandlungen, Gesetzestexten usw.), nicht aber die in einer bestimmten Zeit oder Gesellschaft aktualisierten Landschaftsformen.

Im Hinblick auf eine marxistisch geprägte, vor allem an frühe Auffassungen von Marx und Engels anschließende Raum- und Landschaftstheorie sind die Arbeiten des Kulturphilosophen, Ästhetikers und Hochschullehrers der Humboldt-Universität Lothar Kühne (1931–1985) aufschlussreich. In dem 1974 erschienenen programmatischen Aufsatz »Haus und Landschaft« schreibt er:

»Die kommunistische Landschaft ist der Raumgrund der welthistorischen Verwirklichung des Menschen. [...] Obgleich in der Regel die geographische Landschaft durch die vom Menschen unabhängige Erdgeschichte vorgebildet ist, setzt die Auffassung eines bestimmten Erdraumes als Landschaft den Menschen voraus, ist sie als Landschaft durch die Maße seiner gesellschaftlichen Praxis ausgemacht. Was diese natürlichen Bedingungen zu Elementen der Landschaft werden läßt, ist nicht einfach die Anwesenheit von Menschen, sondern deren Lebensweise, ihr praktischer und ästhetischer Horizont und die Inhalte seiner Erfüllung. Erst die praktische und ästhetische Sonderung von Erdraum durch Menschen gebiert die Landschaft.« (Kühne 1985, 41)

Auf der Voraussetzung einer erdgeschichtlichen Grundlage entsteht Landschaft also erst durch die praktische Zueignung des Menschen, der sich durch diese Praxis zugleich als sozialistischer Mensch verwirklicht.

Im Vergleich zu Landschaftsdarstellungen aus Gesellschaftszusammenhängen nicht-sozialistischer Provenienz heben Landschaften in medialen Zeugnissen der DDR stärker auf die Zeitverhaftetheit des Dargestellten ab und spiegeln damit die starke Zukunftsverhaftung sozialistischer Ideologie und Gesellschaftspolitik wider, auf der trotz aller Transformationsprozesse in der über 40-jährigen DDR-Geschichte politisch beharrt wurde. Deshalb ergibt sich aus diesem Zugang auch eine spezifisch ästhetische Konstellation, die etwa in der benachbarten Bundesrepublik so nicht zu finden ist. Was sich in den Landschaftsdarstellungen der DDR im besonderen Maße zeigt, ist das Selbstverständnis einer postkreationistischen und postnaturalistischen Epoche, also einer Epoche, in der die Geltung von Natur als unverfügbare Schöpfung bzw. als Quelle von normativen Geltungsansprüchen obsolet geworden ist. Diese Epoche konzipiert den Georaum als bloße natürliche Bearbeitungsgrundlage und verzeitlicht den Begriff der Landschaft dergestalt, dass Landschaft nur als eine vom Menschen bearbeitete Größe in der Dynamik ihrer Veränderung zu sich kommt und damit zugleich historisch wird. Anders gesagt: Mit der Politisierung des Landschaftsbegriffs in der DDR wird die Wandelbarkeit der Landschaft zum Garanten ihrer – durch Arbeit allererst herzustellen – Authentizität.

Folglich lässt sich dies auch zeigen an Typen sozialistischer Landschaft, in denen die Authentizität sozialistischen Lebensstils und sozialistischer Politik künstlerisch konstruiert wurden: Zur Veranschaulichung sei noch einmal auf die Luftfotografie der DDR einschließlich ihrer textlichen Erläuterung durch Werner Bräunig verwiesen, aber auch auf intermediale Zeugnisse etwa zu dem auf die Bauernkriege bezogenen Schlachtberg in Frankenhausen (heute: Bad Frankenhausen). Hier befindet sich u. a. das berühmte Bauernkriegspanorama, das der Leipziger Künstler Werner Tübke zwischen 1976 und 1987 zum Gedenken an den deutschen Bauernkrieg und Thomas Müntzer schuf.

Weitere künstlerische Zugänge zu Typen sozialistischer Landschaft wären die in der DDR geplanten und gebauten Neustädte wie etwa Eisenhüttenstadt und Bitterfeld oder die Neubaugebiete in Halle und Hoyerswerda, über die es zahlreiche bildnerische, zeichnerische und fotografische, aber auch filmische und literarische Quellen gibt, u. a. die bereits mehrfach erwähnte Luftfotografie, weiterhin grafische und bildliche Darstellungen aus dem am weitesten verbreiteten Druckwerk der DDR »Weltall Erde Mensch« (1954–1974), gemalte Stadtansichten auf den Häuserfassaden der Neustädte (vgl. Maleschka 2018; Jackes 2020) oder auch Stadtgemälde u. a. von Wolfgang Mattheuer, Max Lingner und Walter Womacka sowie Dokumentarfilme, wie etwa der Schmalfilm über den sozialistischen Städtebau von Kurt Barthel (*DDR-Plattenbauten* 1978) oder

Fernsehbeiträge wie *Die Stalinallee und seine Arbeiterpaläste* (1991), Spielfilme wie *Unser kurzes Leben* von Lothar Warneke (1981), *Die Architekten* von Peter Kahane (1990) sowie Romane wie »Franziska Linkerhand« von Brigitte Reimann (1974) oder »Morisco« von Alfred Wellm (1987).

Weiterhin relevant sind bildliche, filmische und literarische Darstellungen von Montanlandschaften der DDR, etwa die Spielfilme *Sonnensucher* von Konrad Wolf (1958), *Columbus 64* von Ulrich Thein (1966), die Gemälde von Walter Womacka, Wolfgang Mattheuer, Willi Sitte, Bernhard Heisig und Werner Tübke (Kaiser/Saupe 2014), weiterhin der Bergarbeiter-Roman »Sankt Urban« von Martin Viertel (1968), der spät veröffentlichte Wismut-Roman »Rummelplatz« von Werner Bräunig (2007) aus dem Jahr 1965, oder auch »Der Dienst« von Angela Krauß (1990).

Authentisierung des Sozialismus: Zwei Filme und ein Gemälde

Mit den hier ausgewählten Beispielen aus Film und Malerei soll ein Blick auf künstlerische Darstellungen von Montanlandschaften geworfen werden, die derzeit in dem Projekt *Zeitlandschaften des Sozialismus in Literatur, Film, Fotografie und bildender Kunst. Eine ästhetisch-politische Topographie der DDR* weiter erforscht werden. Historiografisch lässt sich dabei folgende Entwicklungstendenz ausmachen: In den 1950er und 1960er Jahren werden die Arbeits- und Lebenszusammenhänge im Uranbergbau mal mehr, mal weniger zu Erfahrungs- und Erwartungslandschaften verdichtet, wobei der Fokus auf den Erfahrungslandschaften überwiegt. Ab den 1970er Jahren wandeln sich die künstlerischen Perspektiven, die nun zunehmend Erwartungslandschaften zur Darstellung bringen, in denen die Zeit zum Grenzphänomen des zu beschreitenden Weges horizontalisiert wird. In den 1980er Jahren wird das sozialistische Projekt der Menschheitsentwicklung im Rückgriff auf ein vertikal-archäologisches Modell relativiert, und die geomorphologischen Veränderungen des Staatssozialismus werden in Form von Erinnerungslandschaften ausgestellt.

Im Folgenden sollen am Beispiel von zwei Filmen und einem Gemälde, die auf die Montanindustrie Bezug nehmen (also die Verflechtung von Arbeit und Landschaft avisieren), die Authentisierung des Sozialismus als eine Strategie der Verzeitlichung des Raumes konturiert werden.

Die ausgewählten Filme sind zum einen der Spielfilm *Sonnensucher* von Konrad Wolf aus dem Jahr 1958 und zum anderen der 1966 entstandene vierteilige Fernsehfilm *Columbus 64* von Ulrich Thein. Ulrich Theins Film lässt sich nach

den hier entwickelten Kriterien als ein Film über Erfahrungslandschaften verstehen, insofern er sich überwiegend auf reale Arbeits- und Lebenszusammenhänge im Bergbau bezieht und weniger auf Zukunftserwartungen. Damit lässt sich *Columbus 64* in den Bezugsrahmen der oben genannten »referentiellen Authentizität« stellen.

Der früher entstandene Film *Sonnensucher* hingegen verbindet Elemente von Erfahrung und Erwartung. Zum einen steht auch hier der Arbeits- und Lebensalltag im Bergbau im Zentrum des Films, am Schluss allerdings wird darüber hinaus eine der Gegenwartslandschaft sehr naheliegende Zukunftslandschaft in Aussicht gestellt. Da aber auch *Sonnensucher* seinen Fokus auf die empirische materielle Verankerung in der Wirklichkeit des sozialistischen Lebensraumes DDR legt, kann seine Authentisierungsstrategie gleichfalls als »referentielle Authentizität« markiert werden. Das vorzustellende Gemälde von Wolfgang Matheuer, sein bekanntes 1973 entstandenes Bild *Hinter den sieben Bergen* ist eindeutig als eine Erwartungslandschaft in den Blick zu nehmen und lässt sich in den Bezugsrahmen der oben skizzierten »idealiter orientierten Authentisierung des Sozialismus« einordnen.

Konrad Wolf: *Sonnensucher* (1958): Erfahrungs- und Erwartungslandschaft

Der Film *Sonnensucher* entstand 1958 als Produktion der Deutschen Film AG (DEFA) (zum Inhalt vgl. Jacobsen/Aurich 2005, 287–289), kam allerdings aufgrund der kritischen Töne gegenüber den Sowjetsoldaten erst 1972 in die Kinos. Der Film beleuchtet den Motivkomplex der – mit dem Uran identifizierten – Sonne. Ein Komplex, der in naturalisierender Metaphorik den Menschen zum unumschränkten Herrscher über die der Erde abgewonnenen Energiepotenziale stilisiert.

Im Film steht das Uranbergbaugebiet der Wismut AG in Johanngeorgenstadt im Zentrum. Es gehörte als Territorium der Sowjetischen Besatzungszone und der DDR zu den Standorten in Sachsen und Thüringen, wo Uran als Rohstoffbasis für die sowjetische Atomindustrie abgebaut und aufgearbeitet wurde. Zwischen 1946 und 1990 gehörte das Unternehmen Wismut AG – später Sowjetisch-Deutsche Aktiengesellschaft (SDAG) Wismut – zu den weltweit größten Produzenten für Uran und erhielt dadurch nicht zuletzt eine weltpolitische Bedeutung in der Ära des Ost-West-Konflikts.

An diesem Ort kommen in *Sonnensucher* im Jahre 1950 die verschiedensten

Menschen zueinander. Das Mädchen Lutz, das sich früh verwaist im Berlin der Nachkriegszeit prostituiert hatte, verliebt sich in den gutherzigen, aber wenig sensiblen Günter. Die Beziehung endet bald mit einer Enttäuschung für sie. Stattdessen werben der Obersteiger Beier und der sowjetische Ingenieur Sergej, dessen Frau im Krieg von Deutschen ermordet wurde, um sie. Die beiden Männer sind Rivalen, müssen sich aber im Interesse der gemeinsamen Aufgabe miteinander arrangieren. Lutz entscheidet sich für Beier, der sie als Frau achtet und ihr Geborgenheit gibt. Doch spürt sie, dass ihre wahre Liebe Sergej gehört. Am Schluss ziehen die drei Männer nacheinander an dem/der Zuschauer*in vorbei. Beier stirbt bei einem Grubenunglück, von Günter und Sergej verabschiedet sich Lutz zwei Jahre nach dem Unglück endgültig. Was aber passiert mit Lutz? Die Schlussequenz von Konrad Wolfs Wismut-Film *Sonnensucher* ist ihr gewidmet:



Video 1: Ausschnitt aus *Sonnensucher* (DDR 1958, Konrad Wolf), 109:49–110:32



Ihren Sohn in den Armen tragend, geht Lutz einen leicht geschwungenen Weg abwärts in eine Wohnsiedlung, die einer Haldenlandschaft vorgelagert ist. Ein Zuhause in dieser Ortschaft verspricht Zivilisation, Gemeinschaft und menschliches Aufgehobensein; der Hintergrund, der Erzgebirgskamm und die Haldenlandschaft: eine Mischung aus natürlicher Begrenzung des Horizonts und forcierter Naturbeherrschung.

Während der Hauptteil des Films sich auf die Erfahrungen seiner Figuren und ihrer arbeits- und alltagspraktischen Lebenswelt bezieht und Wert darauf legt, die Arbeitsabläufe im Bergbau realistisch nachzuzeichnen und damit im Sinne der referentiellen Authentizität die Bergbaulandschaft als Erfahrungslandschaft zu kennzeichnen, erlaubt sich die letzte Sequenz nun einen überraschenden Blick auf eine Erwartungslandschaft, deren Gegenwärtigkeit indes so nahe erscheint, dass es nur noch der Entscheidung der Protagonistin Lutz bedarf, den vorgesehenen Weg zu nehmen, um aus der Erwartungslandschaft eine Erfahrungslandschaft werden zu lassen. Diese Verflechtung von Erfahrung und Erwartung, von Gegenwart und Zukunft, so kann man sagen, ist eine künstlerische Strategie: aus der Perspektive einer Einzelnen die Bergbaulandschaft der Wismut als Mikrokosmos mit der Sinnhaftigkeit und Sinnhaltigkeit des Sozialismus als den dazugehörigen Makrokosmos zu umrahmen und damit dessen Authentizität im Sinne von Wahrhaftigkeit und Bedeutsamkeit herzustellen. Lutz' Weg zu den Wohnblocks kommentiert die Stimme des Erzählers aus dem Off mit den Worten: »Geht ihr beiden, ihr werdet glücklich sein und nicht allein. Euer Weg, der auch unser aller Weg sein wird, hat erst begonnen. Glück auf!«

Der Kontrast von Ton und Bild in dieser letzten Szene könnte kaum schärfer sein; beide verhalten sich zueinander wie abstrakte Propaganda und konkrete Einfühlung. Die Erzählerstimme kündigt von einer pathetischen Glücksverheißung im Zeichen des kollektiven Aufbruchs. Der Filmschluss bereitet die Eingliederung von Lutz' Lebensschicksal in einen Zusammenhang aus ländlichem Abgeschottetsein in einem Tal des Erzgebirges und politischer Integration in die Sphären der Weltpolitik vor.

Dies gelingt durch eine visuell vermittelte Zeit-Raum-Semantik, die individuelle Lebensgeschichte mit der Weltgeschichte im Bild der Montanlandschaft überblendet. Anders gesagt: Im Schlussbild verschränkt sich die narrative Antizipation des künftigen Lebens von Lutz und ihrem Sohn mit den Friedens- und Fortschrittsverheißungen der Atomforschung. Der Uranabbau verwandelt das Erzgebirge zu einem Schauplatz, in dem Abgelegenheit und weltgeschichtlicher Anspruch sich paaren. In dem Überblendungsprozess von Erfahrungs- zur Erwar-

tungslandschaft wird indes filmisch nachvollzogen, wie die sozialistische Fortschrittsgewissheit als eines der Hauptideologeme des Sozialismus zu sich kommt.

Ulrich Thein: *Columbus 64* (1966): Erfahrungslandschaft

Im Oktober 1966 präsentierte der Deutsche Fernsehfunke (DFF) an vier Abenden den Fernsehfilm *Columbus 64* als künstlerischen Beitrag zum Tag der Republik der DDR. Diese »Fernseherzählung in 4 Kapiteln«, wie der Untertitel lautet, erzählt die Geschichte des angehenden Schriftstellers Georg Brecher, der im Jahr 1964 von einer Zeitschrift den Auftrag bekommt, eine Reportage über einen ausgezeichneten Brigadier des Uranbergbaus der SDAG Wismut zu schreiben. Um Material für seinen Bericht zu sammeln, reist er nach Thüringen in das Wismut-Gebiet. Gespielt von Armin Mueller-Stahl geht Brecher als ambitionierter Jungschriftsteller und von sich selbst eingenommener Großstadtmensch und Intellektueller aufgrund einer finanziellen Notlage – gleichsam als DDR-Kolumbus des Jahres 1964 – auf die Suche nach verdienten Arbeitern im Uranbergbau.

Die Begegnung mit der harten Arbeitswelt der Bergleute nötigt dem zunächst sehr arrogant auftretenden Schriftsteller zunehmend mehr Respekt ab. Brecher fängt als Kipperfahrer bei der SDAG Wismut an, zum einen, um das Arbeitsmilieu hautnah zu studieren, zum anderen aber auch, um endlich einmal richtig Geld zu verdienen. Er ist erstaunt über die Offenheit und Direktheit der kraftvollen und selbstbewussten Kumpel und die ausgeprägte Kameradschaft. Das Abenteuer Wismut hilft ihm, schrittweise seinen intellektuellen Hochmut abzulegen und seine egozentrische Lebenshaltung zu ändern. Er avanciert zu einem ernsthaften Arbeiterschriftsteller und verantwortungsvollen Sozialisten, der schließlich auch die Vaterschaft für seinen unehelichen Sohn Moritz annimmt und ihn bei sich aufnimmt (vgl. Thein 1966).

Aus der Fernsehserie haben wir drei Sequenzen ausgewählt. Zunächst eine Sequenz vom Anfang des 1. Kapitels mit dem Titel »Gestatten, Brecher. Berlin« (siehe Video 2):

Von einer erhöhten Perspektive aus sehen wir Georg Brecher, wie er mitten im nächtlichen Berlin auf dem Dach des von ihm bewohnten Mietshauses umhergeht. Hinter ihm erkennt man eine Ecke des Roten Rathauses und die Straßenbeleuchtung der Rathausstraße – er befindet sich sozusagen im Herzen der Hauptstadt der DDR. Das urbane Leben pulsiert von unten herauf, allein, Brecher weiß mit sich nichts anzufangen und schreitet voller gelangweiltem Überdruß geometrische Figuren auf dem Dachrechteck ab.



Video 2: Ausschnitt aus
Columbus 64. Filmerzählung
in 4 Kapiteln (DDR 1966,
Ulrich Thein), Teil 1,
00:00–01:30



Video 3: Ausschnitt aus
Columbus 64 (DDR 1966,
Ulrich Thein), Teil 2,
00:00–01:00



Video 4: Ausschnitt aus
Columbus 64 (DDR 1966,
Ulrich Thein), Teil 2,
68:25–68:58



Es folgt eine Sequenz vom Beginn des 2. Kapitels mit dem Titel »Sepp und all die anderen« (siehe Video 3):

Brecher steht mutterseelenallein auf einer Landstraße im Wismut-Gebiet und wartet darauf, dass ihn jemand aufliest und mitnimmt.

Schließlich sei auf eine Sequenz vom Ende des 2. Kapitels verwiesen (siehe Video 4):

Brecher, nachdem er inzwischen die Wismut als imponierende Arbeitswelt und ernstzunehmende Lebenswelt anerkannt hat, fährt neben dem Kipperfahrer Willi, gleichsam Seit an Seit und voller Eintracht, die schon bekannte Straße entlang in die Landschaft. Die Tätigkeit in der Wismut und die Geradlinigkeit und Kameradschaft der Kumpel haben ihn auf die Spur gebracht, nun scheint er zum ersten Mal in seinem Leben eine Ahnung davon zu haben, welchem Weg er zu folgen hat. Die anfängliche selbstreferentielle Bewegung im geschlossenen, über die Mitwelt erhabenen Dach-Karree als eine spezifische Form des subjektiven Stillstands wird durch eine mittels Technik unterstützte, ebenso kollektive wie raumgreifende, Aneignungsbewegung der Landschaft abgelöst. Als prägnante These zu einem Film formuliert, dessen Grundhaltung einer grundsätzlichen Bejahung des sozialistischen Gesellschaftsexperiments entspricht und der die Arbeitswelt zum Zentralthema macht: Die Arbeit im Bergbau erdet, in der Montanlandschaft findet sogar der intellektuelle Stadtnomade eine Heimat. Dieses Ankunftsgefühl wird Brecher in seiner Funktion als Schriftsteller nun auch in die großstädtische Gesellschaft vermitteln.

Im Unterschied zu Wolfs *Sonnensucher* wird in Theins *Columbus 64* der sozialistische Lebensraum weiter geöffnet. Nicht mehr nur in einer dörflichen Struktur eines abgeschotteten montanlandschaftlichen Tals kann sich der sozialistische Lebensentwurf verwirklichen (in *Sonnensucher* ist die Stadt Berlin noch als Moloch davon abgegrenzt worden). Vielmehr wird in der Herstellung einer Verkopplung von Stadtlandschaft und Montanlandschaft das sozialistische Lebensideal als ein realisiertes imaginiert. So wie der Großstädter Brecher als Arbeiter in den Wismut-Raum eintaucht, so tauchen die Wismut-Kumpel am Ende des Films in der Hauptstadt im Sinne ihres sozialistischen Auftrags auf, um sich anlässlich des 15. Jahrestags der DDR auf einer Parade der Weltöffentlichkeit zu präsentieren.

Inwiefern die Imagination *Columbus 64* der sozialistischen Wirklichkeit längst schon entspricht – mag dies auch noch nicht allseits in der Republik durchgedrungen sein –, wird durch weitere Marker der referentiellen Authentizität hervorgehoben. Es treten neben den Schauspieler*innen in ihren jeweiligen Rollen auch sich selbst spielende reale Personen auf. So spielt Erik Neutsch,

der 1964 mit seinem Roman »Spur der Steine« als Autor große Erfolge feierte, sich in *Columbus 64* selbst. Darüber hinaus wird namentlich immer wieder der Arbeiterschriftsteller Martin Viertel erwähnt, der bei der Wismut zunächst unter Tage als Steiger und später im kulturpolitischen Bereich der Wismut AG gearbeitet hat und mit »Sankt Urban« (1968) seine dortigen Arbeits- und Lebenserfahrungen in einem Bergarbeiter-Roman verarbeiten wird.

Und nicht zuletzt spielt der in der DDR legendäre und als »Held der Arbeit« ausgezeichnete Funktionär des Uranbergbaus und langjährige Abgeordnete in der Volkskammer Josef (Sepp) Wenig sich selbst. Wenig hatte als Obersteiger bei der Wismut gearbeitet, später erfolgte dann sein Aufstieg zum Mitglied des Zentralkomitees und zum Abgeordneten des Freien Deutschen Gewerkschaftsbundes in der Volkskammer. So schreibt Erik Baron anlässlich des Erscheinens des Films als DVD im Jahr 2013:

»Mit dieser Besetzung landete Ulrich Thein einen wahren Coup! Sepp Wenig, mit Thein befreundet, war die Rückversicherung der Zensur gegenüber. Bereits Konrad Wolf hatte ja in ›Sonnensucher‹ mit der Figur des Jupp Müller, gespielt von Erwin Geschonneck, Züge von Sepp Wenig nachgezeichnet. Aber Wenig war es dann auch, der maßgeblich am Verbot dieses Films mitwirkte. So besetzte Thein kurzerhand Wenig mit sich selbst und hielt ihn dennoch an der Regie-Leine.« (Baron 2013, o. S.)

In diesem Film, der sich ohnehin in seiner Kameraführung sehr an den Stilprinzipien des Dokumentarischen orientiert, werden Elemente aus dem Genre der Doku-Fiktion bewusst als ästhetisches Mittel eingesetzt. Mit dem Einweben von Persönlichkeiten aus dem realen Umfeld in ein fiktionales Handlungs-geschehen soll auf filmischer und damit fiktionaler Ebene eine Authentizität im Sinne von Glaubwürdigkeit und Wahrhaftigkeit generiert werden (vgl. ebd., o. S.). Nicht zuletzt und trotz aller DDR-kritischen Töne folgte Ulrich Thein mit *Columbus 64* der Programmatik des Bitterfelder Weges, der mit der zweiten Bitterfelder Konferenz am 24. und 25. April 1964 Künstler*innen und Kulturschaffende dazu aufgefordert hatte, sich durch den Einsatz in der Produktion an die Werktätigen und die Partei zu binden.

Im Bild der Erfahrungslandschaft des Uranbergbaus bleibt Theins *Columbus 64* so auch wesentlich deutlicher als Wolfs *Sonnensucher* der Gegenwart des Sozialismus verhaftet, insofern er keinen Erwartungshorizont öffnet, sondern sich ganz auf die sozialistische Gegenwart praktischen Gelingens konzentriert. Als ein Narrativ, das weniger der Zukunft als der Ankunft verschrieben ist, beruft sich der Film auf ein Selbstbewusstsein, längst schon ein Zukünftiges erreicht zu haben. So wurde die DDR-Literatur dieser Prägung auch als

Ankunftsliteratur bezeichnet. Vorwiegend in der Gestalt des Entwicklungsromans handelt die Ankunftsliteratur von Menschen in der Frühzeit der DDR, die den Glauben an den Sozialismus sowie ihr politisches Bewusstsein erst entwickeln müssen. Ankunftsliteratur heißt sie deshalb, weil sie die Ankunft des neuen sozialistischen Menschen thematisiert. Diese Gattung lässt sich überwiegend in der Literatur der 1960er Jahre finden.

Wolfgang Mattheuer: *Hinter den sieben Bergen* (1973): Erwartungslandschaft

Abschließend sei hier noch ein Bild als Erwartungslandschaft vergegenwärtigt: Mattheuers *Hinter den sieben Bergen*. Dem Gemälde lassen sich zwei verschiedene Perspektiven zuordnen: die der auf der Autobahn Fahrenden und die des erhöhten Betrachterstandpunkts. Die auf der Autobahn haben vor allem den Straßenverlauf und den Horizont vor Augen, schauen nicht so sehr nach rechts und links. Von der Landschaft, die sie durchfahren, bekommen sie wenig mit, sie sind auf den Weg konzentriert, vielleicht bemerken sie noch den Rauch, der über die Landschaft dahinzieht. Vom stark erhöhten Betrachterstandpunkt dagegen überblickt man die Landschaft als Ganzes mit all ihren Details, also als Ensemble von hügeligen Wald- und Wiesengebieten, Dörfern, Neubausiedlungen und Industriearealen. Im Vordergrund sieht man, wie sich der Bergbau in die Landschaft gegraben hat, am Horizont zeichnet sich eine Haldenlandschaft ab. Die einen haben das Ziel im Blick, die anderen sehen vor allem, in welchem hohem Maß die Zielerreichung die Umgestaltung von Natur und angestammter Lebenswelt voraussetzt.

Das Landschaftsbild zwingt den/die Betrachter*in deshalb zum Nachdenken, weil die allegorische, nach Delacroix modellierte Freiheitsfigur auf einer Ambivalenz aufruht, die dadurch zustande kommt, dass der Horizont sowohl für eine Raum- als auch für eine Zeit-Grenze zu stehen vermag. Da die Raum-Grenze gleichsam die Analogie zur Irreversibilität der Zeit darstellt, ist der Horizont der Ort, an dem der Bildraum in einen unendlichen Raum oder eben in die Zukunft umschlägt. Anders gesagt: Die Zeit wird horizontalisiert zum Grenzphänomen des zu beschreitenden Weges.

Mattheuers gemalte Erwartungslandschaft ähnelt in seiner Darstellung indes auch erstaunlich dem Kommunismus als Zukunftsvorstellung, wie sie der bereits oben genannte Kulturphilosoph Lothar Kühne in einer Versöhnung von Arbeit und Lebenspraxis gehegt hat:



Abb.: Wolfgang Mattheuer, *Hinter den sieben Bergen* (1973), Öl auf Hartfaser, 170 cm × 130 cm, Museum der bildenden Künste Leipzig

»Das kommunistische Ideal der Aufhebung des Gegensatzes von Stadt und Land ist untrennbar mit der Philosophie des Marxismus-Leninismus verbunden. Erst wenn die philosophischen Voraussetzungen dieser Seite der kommunistischen Ideale der Arbeiterklasse erfaßt werden, wird deutlich, daß es sich hier nicht nur um eine Lösung von unmittelbar lebenspraktischer Bedeutung handelt, sondern um die räumliche Verwirklichung des Weltverhältnisses kommunistischer Menschen.« (Kühne 1985, 30)

Insofern sind Kühne und Mattheuer sich allem Anschein nach einig, dass die im Sozialismus noch offenkundig bestehenden Gegensätze, wie die von Stadt und Land, Industrie- und Naturraum, durch ihre landschaftliche Harmonisierung überwunden werden können.

Sozialistische Entauthentisierung: Erinnerungslandschaften

An der intermedialen Konstellation aus Montanfilmen und Montanmalerei deutet sich eine Entwicklungstendenz an, die anhand weiterer künstlerischer Darstellungen des Bergbaus, aber auch von anderen sozialistischen Zeitlandschaften, etwa von Stadt- und Wohnräumen, von Freizeit- und Urlaubsarealen, von Erholungsgebieten und Gedenkstätten, aber auch von Grenzregionen und Sperrzonen weiter auszuarbeiten wäre. Dabei verändern sich die Tendenzen der künstlerischen Bearbeitung von sozialistischen Lebensräumen über die Dekaden hinweg. Überwiegen in den 1950er Jahren bis in die 1970er Jahre hinein bildnerische, filmische und literarische Darstellungen zeiträumlicher Ausweitung und Horizontorientierung, wenn auch mit abnehmender Tendenz, so geht es seit Ende der 1970er Jahre kaum noch um »Raumgewinn« in den Künsten, was nicht zuletzt als Ausdruck der Enttäuschung über den realen und »idealen« Sozialismus verstanden werden kann.

Stattdessen rücken nun Verengung und Verknappung in den Vordergrund, etwa in der Darstellung verkürzter Horizonte, zerstörter Lebensräume oder in der Hervorhebung von Ödnis und Ruinösem, beispielsweise in der Zeichnung *Vor dem Übergang* von A.R. Penck (1988) oder in Christa Wolfs Erzählung »Störfall« (1987). Zudem lässt sich eine Abwendung von gegenwarts- bzw. zukunftsgeleiteter Orientierung hin zum Retrospektiven beobachten, wobei eine zunehmende Konzentration weg von horizontalen hin zu vertikalen Achsen festzustellen ist. Dies lässt sich etwa an der bildenden Kunst eines Gerhard Altenbourg zeigen, der in seinen Bildern die Konzentration auf Tiefendimensionen gelegt und das Prinzip von Schichtung favorisiert hat (vgl. Neuhaus 2014).

In der Literatur ist es z.B. das Gedicht »das meer in sachsen« von Wolfgang Hilbig (1977), das die »erdgeschichtliche Tiefenzeit« mit dem »Ineinanderspiel von Lebens- Menschheits- und Naturgeschichte« erschließt (Ostheimer 2018, 330f.), oder auch die Prosa von Angela Krauß. An der Erzählung »Kleine Landschaft« (1985) als auch an dem Roman »Der Dienst« (1990) lässt sich zeigen, wie das sozialistische Projekt der Menschheitsentwicklung im Rückgriff auf ein vertikal-archäologisches Modell relativiert wird und die geomorphologischen Veränderungen des Staatssozialismus nun nur noch in Form von Erinnerungslandschaften ausgestellt werden (ebd., 328 ff., 354 ff.). Damit einher geht auch die Einsicht in den Verlust sozialistischer Glaubwürdigkeit und in das Scheitern des Sozialismus als Lebensmodell und Lebenspraxis. Mit den künstlerischen Verarbeitungen von Erinnerungslandschaften werden indes auch keine Authentisierungsstrategien des Sozialismus mehr verfolgt. Vielmehr geht es hier um die Darstellung wie Widerspiegelung von Entauthentisierungsprozessen, insofern die Geschichte des Sozialismus von Desillusionierung und Enttäuschung, Niederlage und Untergang geprägt ist und nurmehr als eine auserzählte Geschichte Kontur erhält.

Filmografie

Columbus 64. Filmerzählung in 4 Kapiteln, Ulrich Thein, DDR 1966.

DDR-Plattenbauten auf 16mm-Film, Kurt Barthel, Teil 2, DDR 1978, in: YouTube [kewor25], <https://www.youtube.com/watch?v=0VRQcwTKV9I> [10.08.2021].

Die Stalinallee und seine Arbeiterpaläste – Planung und Bau des sozialistischen Prachtboulevards. Dokumentation aus der DFF-Reihe »Das Fenster«, Sven Boeck/Bettina Lünser, D 1991, in: YouTube [Berlin Channel], https://www.youtube.com/watch?v=N_hOhxhtm_Y [10.08.2021].

Sonnensucher, Konrad Wolf, 4 Teile, DDR 1958.

Quellen

- Mattheuer, Wolfgang: Hinter den sieben Bergen (1973), Öl auf Hartfaser, 170 × 130 cm, in: Bildatlas der DDR-Kunst, <https://www.bildatlas-ddr-kunst.de/item/2672> [10.08.2021].
- Willmann, Lothar/Werner Bräunig: Luftbilder aus der DDR, Leipzig 1968.

Literatur

- Assmann, Aleida: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses, 4. Aufl., München 1999.
- Bachtin, Michail M.: Chronotopos, Frankfurt a. M. 2008 (russ. 1975).
- Baron, Erik: Columbus 64 – ein zensierter Film und seine Geschichte, in: Das Blättchen. Zweiwochenschrift für Politik, Kunst und Wirtschaft 16/6 (2013), <https://das-blaettchen.de/2013/03/columbus-64-ein-zensierter-film-und-seine-geschichte-23122.html> [10.08.2021].
- Bernhardt, Christoph/Oliver Werner: »Macht-Räume in der DDR« – Plädoyer für eine raumbezogene Analyse des sozialistischen Herrschaftssystems, in: Bundeszentrale für politische Bildung (Hg.): Deutschland Archiv, 16.05.2017, <https://www.bpb.de/themen/deutschlandarchiv/248011/macht-raeume-in-der-ddr/> [10.08.2021].
- Beyerle, Monica: Authentisierungsstrategien im Dokumentarfilm. Das amerikanische Direct Cinema der 60er Jahre, Trier 1997.
- Graf, Rüdiger/Benjamin Herzog: Von der Geschichte der Zukunftsvorstellungen zur Geschichte ihrer Generierung. Probleme, Herausforderungen des Zukunftsbezugs im 20. Jahrhundert, in: Geschichte und Gesellschaft 42 (2016), 497–515, online unter https://zeithistorische-forschungen.de/sites/default/files/medien/material/2013-3/Graf_Herzog_2016.pdf [10.08.2021].
- Graf, Rüdiger: Die Unkenntnis der Zukunft und der Zukunftsbezug der Zeitgeschichte, in: Lucian Hölscher (Hg.): Die Zukunft des 20. Jahrhunderts. Dimensionen einer historischen Zukunftsforschung, Frankfurt a. M. u. a. 2017, 303–319.
- Jackes, Anja: Halle-Neustadt und die Vision von Kunst und Leben. Eine Untersuchung zur Planung architekturbezogener Kunst, Berlin 2020.
- Jacobsen, Wolfgang/Rolf Aurich: Der Sonnensucher. Konrad Wolf, Berlin 2005.

- Jung, Theo: Das Neue der Neuzeit ist ihre Zeit. Reinhart Kosellecks Theorie der Verzeitlichung und ihre Kritiker, in: *Moderne. Kulturwissenschaftliches Jahrbuch* 6 (2010/2011), 172–184, online unter <https://freidok.uni-freiburg.de/fedora/objects/freidok:9345/datastreams/FILE1/content> [10.08.2021].
- Kaiser, Paul/Holger Peter Saupe (Hg.): *Sonnensucher! Die Kunstsammlung der Wismut. Eine Bestandsaufnahme (Katalog der Ausstellung in der Kunstsammlung Gera 2014)*, Dresden 2014.
- Koselleck, Reinhart: »Erfahrungsraum« und »Erwartungshorizont« – zwei historische Kategorien [1976], in: ders.: *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt a. M. 1979, 349–375.
- Kramer, Sven: *Auschwitz im Widerstreit. Zur Darstellung der Shoah in Film, Philosophie und Literatur*, Wiesbaden 1999.
- Kühne, Lothar: *Haus und Landschaft. Zu einem Umriß der kommunistischen Kultur des gesellschaftlichen Raumes*, in: ders.: *Haus und Landschaft. Aufsätze*, Dresden 1985, 9–46, online unter <http://www.max-stirner-archiv-leipzig.de/dokumente/KuehneHausUndLandschaft.pdf> [10.08.2021].
- Küster, Hansjörg: *Die Entdeckung der Landschaft. Einführung in eine neue Wissenschaft*, München 2012.
- Löffler, Katrin (Hg.): *Der »neue Mensch«. Ein ideologisches Leitbild der frühen DDR-Literatur und sein Kontext*, Leipzig 2013.
- Maleschka, Martin: *Baubezogene Kunst. DDR. Kunst im öffentlichen Raum 1950–1990*, Berlin 2018.
- Neuhaus, Julia M. (Hg.): *Erzgebirge, Hügel-Grund, Artemis-Land. Altenbourgs Landschaften, Katalogbuch, Lindenau-Museum, Altenburg 2014*.
- Ostheimer, Michael: *Leseland. Chronotopographie der DDR- und Post-DDR-Literatur*, Göttingen 2018.
- Radkau, Joachim: *Geschichte der Zukunft. Prognosen, Visionen, Irrungen in Deutschland von 1945 bis heute*, München 2017.
- Sabrow, Martin/Achim Saupe: *Historische Authentizität. Zur Kartierung eines Forschungsfeldes*, in: dies. (Hg.): *Historische Authentizität*, Göttingen 2016, 7–28.
- Sabrow, Martin: *Zukunftspathos als Legitimationsressource. Zu Charakter und Wandel des Fortschrittsparadigmas in der DDR*, in: Heinz-Gerhard Haupt/Jörg Requate (Hg., unter Mitarbeit von Maria Köhler-Baur): *Aufbruch in die Zukunft. Die 1960er Jahre zwischen Planungseuphorie und kulturellem Wandel. DDR, CSSR und Bundesrepublik Deutschland im Vergleich*, Weilerswist 2004, 165–184.

Weixler, Antonius: Authentisches erzählen – authentisches Erzählen. Über Authentizität als Zuschreibungsphänomen und Pakt, in: ders. (Hg.): Authentisches Erzählen. Produktion, Narration, Rezeption, Berlin u. a. 2012, 1–32.

URL der Online-Ausgabe (Open Access): <https://zdbooks.de/echt-inszeniert-2021/michael-ostheimer-katja-stopka-erfahrungs-und-erwartungslandschaften> [20.02.2022]

Lizenz: CC BY-NC-ND 3.0 DE; im Beitrag enthaltenes Bild-, Ton- und/oder Filmmaterial ist von dieser Lizenz nicht erfasst.

Autor*innen

Dr. Christoph Classen hat Geschichte, Germanistik und Psychologie studiert. Seit 2009 ist er Projektleiter in der Abteilung »Zeitgeschichte der Medien- und Informationsgesellschaft« am Leibniz-Zentrum für Zeithistorische Forschung Potsdam (ZZF). Zu seinen Arbeitsgebieten gehören u. a. Mediengeschichte, Fragen der Erinnerungskultur sowie die deutsch-deutsche Zeitgeschichte.

Publikationen u. a.: *Gleiche Gegner? Karl-Eduard von Schnitzler und Gerhard Löwenthal als politische Publizisten im Kalten Krieg*, in: Martin Sabrow (Hg.), *Das Jahrhundert der Parallelbiographien*, Göttingen 2017, 27–67; *Faschismus und Antifaschismus. Die nationalsozialistische Vergangenheit im ostdeutschen Hörfunk 1945–1953*, Köln 2004; *Zwischen Pop und Propaganda, Radio in der DDR* (hg. zus. mit Klaus Arnold), Berlin 2004.

<https://zzf-potsdam.de/de/mitarbeiter/christoph-classen>

Miriam Frank arbeitet als Referentin an der Technischen Universität Darmstadt. Bis 2021 war sie wissenschaftliche Koordinatorin am DFG-Graduiertenkolleg 1681/2 »Privatheit und Digitalisierung«. Davor arbeitete sie als Lehrkraft für besondere Aufgaben an der Professur für Neuere Deutsche Literaturwissenschaft und Mediensemiotik der Universität Passau.

Publikationen u. a.: *Überwachungsnarrative im Dokumentarischen. Konstruierte Untergangsstimmung im deutschsprachigen Fernsehen*, in: Kilian Hauptmann/Martin Hennig/Hans Krah (Hg.), *Narrative der Überwachung. Typen, mediale Formen und Entwicklungen*, Berlin 2020, 159–199; *Die to-go-Videos von Michael Sommer als Weltliteratur auf YouTube*, in: Jan-Oliver Decker/Amelie Zimmermann (Hg.), *KODIKAS/Code. An International Journal of Semiotics. Themenheft Schnittstelle/n zwischen Literatur, Film und anderen Künsten*. Vol. 41 (2018), Nr. 1–2, 52–72; *The Representation of Dataveillance in Visual Media: Subjectification and Spatialization of Digital Surveillance Practices* (zus. mit Martin Hennig), in: *On_Culture: The Open Journal for the Study of Culture* 6 (2018).

Dr. Juliane Hornung studierte Geschichte und Germanistik an der Ludwig-Maximilians-Universität in München und der University of Edinburgh. Als Stipendiatin der Gerda Henkel Stiftung verfasste sie eine Dissertation zum Thema »Vom Honeymoon zur Expedition – Eine Visual History der New Yorker High Society in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts«. Seit April 2019 arbeitet sie als wissenschaftliche Mitarbeiterin, seit April 2021 als Akademische Rätin auf Zeit an der Universität zu Köln. Zu ihren Forschungsschwerpunkten zählen die Mediengeschichte, Nordamerikanische Kulturgeschichte und Gewaltgeschichte. Publikationen u. a.: *Um die Welt mit den Thaws. Eine Mediengeschichte der New Yorker High Society in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*, Göttingen 2020, online unter <https://edit.gerda-henkel-stiftung.de/die-thaws/um-die-welt-mit-den-thaws/> [10.08.2021]; »Society is not made by society, but by its reporters«. Zur Medialität der New Yorker High Society in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, in: *Historische Anthropologie* 29 (2021), 229–252; *Nonfictional Films as Historical Source: Materiality – Visuality – Performativity*, in: *Research in Film and History* 3 (2021), 1–24; »So nehmen wir Abschied von den teuren Toten«. *Der Umgang mit den Luftkriegsopfern im nationalsozialistischen München 1942–1944*, in: Margit Szöllösi-Janze (Hg., unter Mitarbeit von Juliane Hornung), München im Nationalsozialismus. Imagepolitik der »Hauptstadt der Bewegung«, Göttingen 2017, 112–129.

<https://neuere-geschichte.phil-fak.uni-koeln.de/personal/wissenschaftliche-mitarbeiterinnen-akad-raetinnen-oberraetinnen/hornung-juliane>

Dr. Judith Keilbach hat an der Ruhr-Universität Bochum Theater-, Film- und Fernsehwissenschaft studiert und an der FU Berlin promoviert. Seit 2008 lehrt sie am Institut für *Media & Culture* an der Universität Utrecht. Zu ihren Forschungsinteressen gehören Fernsehgeschichte und -theorie, der Zusammenhang von Medientechnologie und Historiografie sowie Infrastrukturen des Medialen. In ihren aktuellen Forschungsprojekten beschäftigt sie sich mit transnationalen Medienereignissen, mit *data-driven screenwriting* und mit *green media*.

Publikationen u. a.: *Geschichtsbilder und Zeitzeugen. Zur Darstellung des Nationalsozialismus im bundesdeutschen Fernsehen*, Münster 2008; *Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte* (hg. zus. mit Eva Hohenberger), Berlin: Vorwerk 8, 2003; *Völkermord zur Prime Time. Der Holocaust im Fernsehen* (Hg. mit Bela Rasky/Jana Starek), Wien 2019.

<https://www.uu.nl/medewerkers/JKeilbach>

<https://keilbach.wordpress.com/>

Prof. Dr. Sylvia Kesper-Biermann hat Mittlere und Neuere Geschichte sowie Didaktik der Geschichte/Fachjournalismus an den Universitäten Siegen, Gießen und Bristol (Großbritannien) studiert. Als Postdoktorandin war sie an den Universitäten Bayreuth und Paderborn tätig und hat Lehrstuhlvertretungen an den Universitäten Gießen und Köln sowie der LMU München übernommen. Seit 2017 ist sie Professorin für Historische Bildungsforschung an der Universität Hamburg. Zu ihren Arbeitsgebieten gehören die Historische Bildungsforschung, Strafrechts- und Kriminalitätsgeschichte, die Geschichte von Bevölkerungswissenschaft und Bevölkerungspolitik, Menschenrechts- und Emotionsgeschichte sowie Comicforschung.

Publikationen u. a.: *Verflochtene Vergangenheiten. Geschichtcomics in Europa, Asien und Amerika*, Themenheft von *Comparativ. Zeitschrift für Globalgeschichte und vergleichende Gesellschaftsforschung* 24 (2014), H. 3 (hg. zus. mit Bettina Severin-Barboutie); *Zwischen Sex-Revolution und »Beziehungskram«*. *Geschlechterverhältnisse in Comics der 1968er Generation*, in: *Jahrbuch für Historische Bildungsforschung* 24 (2018), 20–49; *Einheit und Recht. Strafgesetzgebung und Kriminalrechtsexperten in Deutschland vom Beginn des 19. Jahrhunderts bis zum Reichsstrafgesetzbuch von 1871*, Frankfurt a.M. 2009.

<https://www.ew.uni-hamburg.de/ueber-die-fakultaet/personen/kesper-biermann.html>

Dr. Georg Koch studierte Geschichte, Informatik, Bildungswissenschaften und Public History in Berlin und Göttingen. Er wurde an der Universität Potsdam mit einer wissenschaftsgeschichtlichen Arbeit zur Popularisierung der Urgeschichte im Fernsehen promoviert. Diese entstand während seiner Tätigkeit am Leibniz-Zentrum für Zeithistorische Forschung Potsdam in dem interdisziplinären Verbundprojekt »Living History. Reenacted Prehistory between Research and Popular Performance«. Zuletzt vertrat er die Public History als wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Universität Göttingen. Er widmet sich vor allem der Analyse geschichtskultureller Praktiken und der Wissenschaftspopularisierung.

Publikationen u. a.: *Funde und Fiktionen. Urgeschichte im deutschen und britischen Fernsehen seit den 1950er Jahren*, Göttingen 2019; *Doing History. Performative Praktiken in der Geschichtskultur* (hg. zus. mit Sarah Willner und Stefanie Samida), Münster/New York 2016; »It has always been like that ...« *How Televised Prehistory Explains What is Natural. Gender Relations in Popular Prehistory*, in: Doris Gutschmiedl-Schumann u. a. (Hg.), *Images of the Past. Gender and its Representations*, Münster/New York 2017, 65–84.

Prof. Dr. Helmut Lethen, geboren 1939. Studium der Germanistik und Religionswissenschaft in Bonn, Amsterdam und an der Freien Universität Berlin. Promoviert 1970 mit der Arbeit: *Neue Sachlichkeit 1924–1932. Studien zur Literatur des »weißen Sozialismus«*, Stuttgart 1970; von 1977–1996 Professur an der Universität Utrecht, 1996–2004 Lehrstuhl für Neueste deutsche Literatur an der Universität Rostock. Gastprofessuren in Chicago, Los Angeles, Berkeley und Bloomington. 2007 bis 2016 Direktor des Internationalen Forschungszentrum Kulturwissenschaften (IFK) in Wien.

Publikationen u. a.: *Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen*, Frankfurt a.M. 1994; *Der Schatten des Fotografen. Bilder und ihre Wirklichkeit*, Berlin 2014; *Die Staatsräte. Elite im Dritten Reich: Gründgens, Furtwängler, Sauerbruch, Schmitt*, Berlin 2018.

Dr. habil. Michael Ostheimer hat Germanistik, Griechische Philologie und Volkswirtschaft in Tübingen und Berlin studiert, 2001 über Heiner Müller promoviert und sich 2012 über Familienerinnerungsliteratur habilitiert. Er ist wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Professur Neuere Deutsche und Vergleichende Literaturwissenschaft der TU Chemnitz.

Publikationen u. a.: *Das temporale Imaginäre. Zum Chronotopos als Paradigma literaturästhetischer Eigenzeiten* (mit Ines Detmers), Hannover 2016; *Sichtspiele. Filme und Videokunst aus der Sammlung Wemhöner*, Berlin 2018; *Lese-land. Chronotopographie der DDR- und Post-DDR-Literatur*, Göttingen 2018. <http://michael-ostheimer.de/>

Dr. phil. Raphael Rauch hat Geschichte, Politikwissenschaft und Katholische Theologie in Tübingen, Aix-en-Provence und an der Yale University studiert. Er war Stipendiat des Internationalen Graduiertenkollegs »Religiöse Kulturen im Europa des 19. und 20. Jahrhunderts« am Historischen Seminar der LMU München. 2016 erfolgte die Promotion am Lehrstuhl für Jüdische Geschichte. Seit 2016 arbeitet er als Journalist (u. a. ZDF und SRF) und 2018 bis 2020 als Postdoktorand an der Universität Zürich.

Publikationen u. a.: *Visuelle Integration? Juden in westdeutschen Fernsehserien nach »Holocaust«*, Göttingen 2018; *Heißes Eisen mit politischem Risiko: Gustav Freytags Soll und Haben als TV-Serie von Rainer Werner Fassbinder*, in: Andrea Bartl/Corina Erk/Martin Kraus (Hg.), *Verhinderte Meisterwerke: Gescheiterte Projekte in Literatur und Film*, Paderborn 2019, 247–270; *Von A wie*

Alkohol-Prävention bis Z wie Zakat: die spirituelle Dimension von Gesundheit in der WHO-Region Östliches Mittelmeer, in: Simon Peng-Keller/David Neuhold (Hg.), *Spiritual Care im globalisierten Gesundheitswesen: Historische Hintergründe und aktuelle Entwicklungen*, Darmstadt 2019, 73–120.

Brigitte Sahler studierte Kunstgeschichte, Kulturanthropologie/Europäische Ethnologie und Museologie an der Georg-August-Universität Göttingen, der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg und der École du Louvre in Paris. Als Stipendiatin der Gerda Henkel Stiftung verfasste sie eine Dissertation zum Thema »Illusion und Verführung – Die plastischen Arbeiten von Jean-Léon Gérôme« unter der Betreuung von Prof. Dr. Gabriele Genge (Universität Duisburg-Essen). Seit Januar 2021 ist sie als wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Philipps-Universität Marburg beschäftigt. Zu ihren Forschungsschwerpunkten zählt die französische Kunst des 19. Jahrhunderts, die Skulptur des 18. Jahrhunderts bis zur Gegenwart sowie Museums- und Ausstellungsgeschichte.

Publikationen u. a.: *Françoise Demulder (1947–2008): »Mit Fotos kannst du sie wachrütteln«*, in: Anne-Marie Beckmann/Felicity Korn (Hg.), *Fotografinnen an der Front. Von Lee Miller bis Anja Niedringhaus*, Ausst.-Kat. Düsseldorf, Stiftung Museum Kunstpalast, München 2019, 103–122.

<https://www.uni-marburg.de/de/fb09/khi/institut/lehrende-seiten-und-bilder/brigitte-sahler>

Dr. habil. Magdalena Saryusz-Wolska studierte Kulturwissenschaften und Soziologie. Seit 2008 ist sie wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Gegenwartskultur der Universität Lodz (Polen) und seit 2015 parallel am Deutschen Historischen Institut Warschau. Derzeit lehrt sie ebenfalls als Assistant Professor am Institut für Film und Audiovisuelle Medien der Universität Lodz. Ihre Forschungsschwerpunkte umfassen Erinnerungskulturen in Deutschland und Polen, Medien nach 1945 sowie die Rezeption von Geschichtsfilmern.

Publikationen u. a.: *Bilder der Normalisierung. Gesundheit, Ernährung und Haushalt in der visuellen Kultur Deutschlands, 1945–1948*, Bielefeld 2017; *Modi memorandi. Leksykon kultury pamięci* (zus. mit Anna Labentz) [Modi memorandi. Lexikon zur Erinnerungskultur] (hg. mit Robert Traba), Warschau 2014.

<https://www.dhi.waw.pl/institut/personal/wissenschaft/magdalena-saryusz-wolska.html>

Dr. Achim Saupe ist Koordinator des Leibniz-Forschungsverbunds »Wert der Vergangenheit« (bis 2021 LfV Historische Authentizität) und wissenschaftlicher Mitarbeiter am Leibniz-Zentrum für Zeithistorische Forschung Potsdam. Forschungsschwerpunkte: Geschichtskultur in der Moderne, Geschichtstheorie und Historiografieggeschichte, Europäische Geschichte im 20. Jahrhundert, Geschichte des Selbst.

Publikationen u. a.: *Weitergabe und Wiedergabe. Dimensionen des Authentischen im Umgang mit immateriellem Kulturerbe* (hg. zus. mit Stefanie Samida), Göttingen 2021; *Logik und Lücke. Die Konstruktion des Authentischen in Archiven und Sammlungen* (hg. zus. mit Michael Farrenkopf und Andreas Ludwig), Göttingen 2021; *Gebaute Geschichte. Historische Authentizität im Stadtraum* (hg. zus. mit Christoph Bernhardt und Martin Sabrow), Göttingen 2017; *Historische Authentizität* (hg. zus. mit Martin Sabrow), Göttingen 2016.

<https://zzf-potsdam.de/de/mitarbeiter/achim-saupe>

Franziska Schaaf studierte Anglistik, Arabistik und Frankreichstudien in Leipzig und Rennes. Nach einem Volontariat am Ernst-Bloch-Zentrum war sie dort als Kulturmanagerin tätig. Anschließend war sie Mitarbeiterin am Zentrum für Angewandte Kulturwissenschaft am Karlsruher Institut für Technologie (KIT). Sie verfasste als Stipendiatin der Hans-Böckler-Stiftung eine Dissertation zu medialen Arbeitsdiskursen über altes Handwerk, Handarbeiten und Do It Yourself. Seit 2021 ist sie Referentin am Institut für Soziologie der Goethe-Universität Frankfurt.

Publikationen (u. a.): *Kritische Kreativität. Perspektiven auf Arbeit, Bildung, Lifestyle und Kunst* (hg. zusammen mit Kim Kannler/Valeska Klug/Kristina Petzold), Bielefeld 2019; *Abenteuer Askese? Hütten, altes Handwerk und Männlichkeiten*, in: Zoe Branka Schaller-Fornoff/Roger Fornoff (Hg.), *Hedonistische Askese. Neuverhandlungen von Konsum und Sinn im 21. Jahrhundert*, Wehrhahn-Verlag 2022 (i. E.)

https://www.uni-due.de/promotionskolleg_arbeit/franziska_schaaf

Dr. Julia Schumacher hat Medienkultur und Philosophie an der Universität Hamburg studiert. Derzeit ist sie als wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Medien und Kommunikation an der Universität Hamburg tätig. Ihre Forschungsschwerpunkte liegen im Bereich der Ästhetik und Geschichte audiovisu-

eller Medien, (west-)deutsches Fernsehen, populäre Geschichtsrepräsentationen und Medientheorie.

Publikationen u. a.: *Filmgeschichte als Diskursgeschichte. Die RAF im deutschen Spielfilm*, Münster 2011; *Realismus als Programm: Egon Monk. Modell einer Werkbiografie*, Marburg 2018; *Schlechtes Gedächtnis? Kontrafaktische Darstellungen des Nationalsozialismus in alten und neuen Medien* (hg. zus. mit Johannes Rhein und Lea Wohl von Haselberg), Berlin 2019.

<https://www.slm.uni-hamburg.de/imk/personen/schumacher.html>

Prof. Dr. Daniel Siemens studierte Geschichte, Germanistik und Rechtswissenschaften in Potsdam, Berlin und Montpellier. Promotion in Neuerer und Neuester Geschichte an der Humboldt-Universität zu Berlin 2006 und Habilitation an der Universität Bielefeld 2017. Von 2011 bis 2014 DAAD Francis L. Carsten Lecturer für Neue Deutsche Geschichte am University College London. Seit Oktober 2017 Professor für Europäische Geschichte an der School of History, Classics and Archaeology der Newcastle University, Großbritannien. Forschungsschwerpunkte: politische Kulturgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts, Politik-, Medien- und Journalismusgeschichte, transnationale Geschichte der Zwischenkriegszeit, Geschichte des Nationalsozialismus und der DDR, deutsch-jüdische Geschichte.

Publikationen u. a.: *Hinter der »Weltbühne«: Hermann Budzislawski und das 20. Jahrhundert*, Berlin 2022; *Stormtroopers: A New History of Hitler's Brown-shirts*, New Haven/London 2017 (dt. Ausgabe: *Sturmabteilung. Die Geschichte der SA*, München 2019); *Horst Wessel. Tod und Verklärung eines Nationalsozialisten*, München 2009; *Metropole und Verbrechen. Die Gerichtsreportage in Berlin, Paris und Chicago 1919–1933*, Stuttgart 2007.

<https://www.ncl.ac.uk/hca/people/profile/danielsiemens.html>

Dr. Katja Stopka hat Germanistik, Geschichte, Romanistik sowie Informations- und Bibliothekswissenschaften studiert. Sie ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am ZZF und seit September 2021 Koordinatorin im Research Hub »Raumzeitliche Ordnungsmuster« des Leibniz-Forschungsverbunds »Wert der Vergangenheit«. Forschungsschwerpunkte: Literatur und Zeitgeschichte, DDR-Kultur- und Literaturgeschichte, Geschichtskulturen und Wissensordnungen im digitalen Zeitalter. Aktuelles Forschungsprojekt: Zeitlandschaften des Sozialis-

mus in Literatur und Kunst. Eine ästhetisch-politische Topographie der DDR. Publikationen u. a.: *Schreiben lernen im Sozialismus. Das Institut für Literatur »Johannes R. Becher«* (zus. mit Isabelle Lehn und Sascha Macht), Göttingen 2018; *Halbfabrikate. DDR-Literatur der 1970er Jahre im Zeichen ästhetischer Intermedialisierung*, in: Tendenzen und Perspektiven der gegenwärtigen DDR-Literatur-Forschung, hg. v. Kathrin Max, Würzburg 2016, 143–160; *Semantik des Rauschens. Über ein akustisches Phänomen in der deutschsprachigen Literatur*, München 2005.

<https://zzf-potsdam.de/de/mitarbeiter/katja-stopka>

Dr. Hans-Ulrich Wagner ist Senior Researcher am Leibniz-Institut für Medienforschung | Hans-Bredow-Institut in Hamburg, wo er Leiter des Forschungsprogramms *Wissen für die Mediengesellschaft* ist und den Kompetenzbereich *Mediengeschichte* verantwortet. Ein Arbeitsschwerpunkt ist die Geschichte der Medien und die Geschichte von kommunikativen Prozessen in der Vergangenheit und über die Vergangenheit.

Publikationen u. a.: *Uses of the Past in Refugee Documentaries in Sweden and Germany. Conceptualising Entangled Histories of Media, Memory, and Migration* (zus. mit Philipp Seufferling), in: *Media History* 26 (2020), Nr. 1, 91–104; *Writers and Radio: How Literary Authors Have Made Use of the Medium Over a Century*, in: *Tijdschrift voor Mediageschiedenis (TMG) [Journal for Media History]* 22 (2019), Nr. 2, 8–23; *Historische Rezipient_Innenforschung* (zus. mit Jörg-Uwe Fischer u. a.), in: *Medienwissenschaft*, Nr. 2, 2017, 173–191.

<https://leibniz-hbi.de/de/mitarbeiter/hans-ulrich-wagner>