ARCHIV-VERSION

Publikationsserver des Leibniz-Zentrums für

Zeithistorische Forschung Potsdam e.V.

https://zeitgeschichte-digital.de/doks/home

Georg Koch

# Urgeschichte als „Paläo-Poesie“

## Authentisierung in Fernsehdokumentationen zur Ur- und Frühgeschichte

DOI (Artikel): https://doi.org/10.14765/zzf.dok-2449

in: Christoph Classen, Achim Saupe und Hans-Ulrich Wagner (Hg.), Echt inszeniert. Historische Authentizität und Medien in der Moderne, Potsdam 2021

DOI (Band): https://doi.org/10.14765/zzf.dok-2422

Archiv-Version des ursprünglich auf dem Portal *zdbooks* am 11.11.2021 mit der URL *https://zdbooks.de/echt-inszeniert-2021/classen-saupe-wagner-authentizitaet-medien-moderne* erschienenen Textes

*Dieser Text wird veröffentlicht unter der **Lizenz** Creative Commons BY-NC-ND 3.0 DE. Eine Nutzung ist für nicht-kommerzielle Zwecke in unveränderter Form unter Angabe des Autors bzw. der Autorin und der Quelle zulässig. Im Artikel enthaltene Abbildungen und andere Materialien werden 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: Odyssee 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 der Kameratechnik (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, Halbtotalen 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 Schauspielszenen durch wissenschaftliche Thesen zu inspirieren. Als geradezu beispielhaft für die Übersetzung einer wissenschaftlichen These in eine Schauspielsequenz 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 Geschicht'« 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 1, 00:21:40–00:25:00). Hier wird der Gegenwartsgesellschaft 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 Fernsehmacher*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.